

# Revista de Literaturas Populares



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

Número doble dedicado a  
Gabriela Nava

# Contenido

## TEXTOS Y DOCUMENTOS

<i>“El solterito”, canción del Occidente mexicano</i> (MARGIT FRENK) .....	9
<i>Maravillas y prodigios en la crónica de fray Antonio Tello</i> (ARACELI CAMPOS MORENO) .....	13
<i>El diablo, la virgen y los santos en leyendas del Valle de San Francisco, San Luis Potosí</i> (LILIA CRISTINA ÁLVAREZ ÁVALOS) .....	31
<i>“El compadre culo quemado” y otras narraciones orales de Oaxaca</i> (EMILIANO GOPAR OSORIO) .....	44
<i>Reportajes de nota roja firmados por José Revueltas para El Popular</i> (JOSÉ MANUEL MATEO) .....	66

## ESTUDIOS Y ENSAYOS

<i>La poesía amorosa en boca de mujer: de Mesopotamia a la antigua lírica popular hispánica</i> (EDUARDO PÉREZ DÍAZ) .....	105
<i>Las versiones de Conde Claros en hábito de fraile en la provincia de Sevilla. Ejemplo de texto tradicional de estructura abierta</i> (JOSÉ PEDRO LÓPEZ SÁNCHEZ) .....	126

<i>De Martín Fierro a El payador perseguido (Filiaciones y correspondencias)</i> (RAÚL DORRA) .....	158
<i>Leyendas de La Rioja, Argentina: el Niño de Gualco</i> (MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY) .....	183
<i>Coplas y fandangos de la Costa Chica de México</i> (MANUEL APODACA VALDEZ) .....	218
<i>“Pienso muy lejos”: nota roja y sentido trágico en manos de José Revueltas</i> (JOSÉ MANUEL MATEO) .....	243

## RESEÑAS

<i>G. Samuel Armistead, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz. Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads (4): Montesinos</i> (MAGDALENA ALTAMIRANO) .....	285
<i>Miguel Pastrana Flores. Historias de la Conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl.</i> (ARACELI CAMPOS MORENO) .....	288
<i>Ramón de Casaus y Torres, obispo de Rosén. Escarmiento y desengaño de insurgentes</i> (ENRIQUE FLORES) .....	291
<i>Alec Dempster. Lotería Huasteca: woodblock prints</i> (ANUSCHKA VAN'T HOOFT) .....	297
<i>Safiatou Amadou y José Manuel Pedrosa, ed. El héroe que fue al infierno y escuchó que cantaban allí su epopeya. Cantos épicos del pueblo djerma de Níger</i> (ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA) .....	303

<i>Cuentos tradicionales estonios, ed. Jüri Talvet</i> (JOSÉ MANUEL PEDROSA) .....	310
<i>Borsó Vittoria y Ute Seydel, ed. Espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI</i> (EDITH NEGRÍN) .....	316
<i>Santiago Cortés Hernández. La palabra electrónica: prácticas de lectura y escritura en la era digital</i> (JOSÉ MANUEL MATEO) .....	324
VARIA	
<i>Entrevista a Margit Frenk</i> (ARACELI CAMPOS) .....	331



# Textos y documentos

---



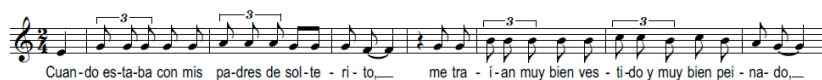


## “El solterito”, canción del Occidente mexicano

Aunque recogida en Xalapa, Veracruz, en fecha reciente, originalmente escuché esta versión de “El solterito” hacia 1960, en casa y de boca de mi suegra, doña Sara Chávez de Alatorre. No he encontrado otra versión parecida, aunque sí algunas que comienzan de manera semejante, pero tienen un desarrollo distinto.<sup>1</sup> La canción, tal como la conozco, está formada por una serie de pareados de 8 + 5 sílabas, cuyo segundo verso rima con el primer verso del pareado siguiente (*peinado / colorado, mudas / Judas*, etc.). Esta organización se parece, curiosamente, a la de un género de canción documentado en España en el siglo XVI y que recibía el nombre de *perqué*. Habría que buscar en el folclor mexicano otras supervivencias de tan interesante especie.

MARGIT FRENK

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM



---

<sup>1</sup> Existen otras versiones de nuestra canción, procedentes todas ellas del Occidente de México. Así, en el *Cancionero folklórico de México*, México: El Colegio de México, 1975-1985, vol. 4, Apéndice, núm. 126, hay una canción originaria de Nayarit con el mismo título y que comienza con versos parecidos a los vv.1, 3, 6-11, de nuestro “Solterito”; es un cruce con una canción de disparates, cuyos elementos suelen empezar con la palabra *Vide*. Los editores del “Solterito” no han comprendido la forma de la composición y la reproducen en cuartetos de versos largos en que se pierden las rimas. Véase [http://www.bibliotecas.tv/zapata/avitia/las\\_bolas\\_surianas5b.htm](http://www.bibliotecas.tv/zapata/avitia/las_bolas_surianas5b.htm), 1

## El solterito

Cuando estaba con mis padres  
 de solterito,  
 me traían muy bien vestido  
 y muy bien peinado,  
 con mi algodón<sup>2</sup> colorado,  
 5 mis dos, tres mudas;  
 ahora me parezco a Judas  
 en lo hilachento.<sup>3</sup>  
 Como gato de convento  
 por los rincones,  
 10 remendando mis calzones  
 con pita<sup>4</sup> floja.  
 Esto es lo que me acongoja  
 de ser casado,  
 15 con ésta que me he encontrado,  
 que ya reniego.  
 Si salgo de trabajar,  
 pido tortilla;<sup>5</sup>  
 se suelta la tarabilla,<sup>6</sup>  
 20 diciendo así:  
 “¿Pos qué criados tiene aquí  
 este menguao,<sup>7</sup>  
 cara de zope,<sup>8</sup> nariz de arao?  
 Se forma un levantamiento:

---

<sup>2</sup> *cotón*: “camisa de tela sin mangas usada para las faenas agrícolas” *Diccionario de mexicanismos*, México: Academia Mexicana de la Lengua, 2010 (en adelante, *DM*), s.v.

<sup>3</sup> *hilachento* (de *hilacha* ‘harapo’): “vestido con harapos”, *DM*.

<sup>4</sup> *pita*: ‘fibra del maguay’.

<sup>5</sup> *tortilla*: “alimento en forma circular y aplanada, que se hace con masa de maíz...”, *DM*.

<sup>6</sup> *tarabilla*: “coloq. Persona que habla mucho, de prisa y sin orden ni concierto”, *DRAE*.

<sup>7</sup> *menguado*: ‘pobre hombre’.

<sup>8</sup> *zope*: ‘tonto’.

- 25 me iré a saquear;  
 o a poner un melonar  
 a Las Estacas;<sup>9</sup>  
 o me iré a robar las vacas  
 por los caminos;
- 30 si doy en malos destinos,  
 me veré preso;  
 si no hago lucha de un peso,  
 es cobardía;  
 ¿o me iré a cargar sandía?
- 35 No tengo en qué,  
 pos eso de andar a pie  
 no me acomoda;  
 o agarraré otra moda:  
 de hacer petates;<sup>10</sup>
- 40 o me iré a Los Tepetates,<sup>11</sup>  
 a agarrar liebres,  
 pero ¿si me dan las fiebres  
 con tanto sol?  
 O me iré a cargar frijol
- 45 a Teocaltiche<sup>12</sup>;  
 o a poner un trapiche<sup>13</sup>  
 a La Calera;  
 mejor cuenta me tuviera  
 si hubiera caña.
- 50 ¡Malhaya tanta maraña  
 tan enredosa!  
 O me iré a cargar la loza

---

<sup>9</sup> Las Estacas: localidad cercana a Autlán, Jalisco.

<sup>10</sup> *petate*: 'estera de palma'.

<sup>11</sup> Los Tepetates: localidad del Municipio de Ayutla de los Libres, en el estado de Guerrero.

<sup>12</sup> Teocaltiche: ciudad y municipio de la Región Altos Norte del estado de Jalisco

<sup>13</sup> *trapiche*: "molino donde se elabora piloncillo", DM.

a Tonalá;<sup>14</sup>  
o a los llanos de San Juan  
55 a sacar hongos;  
o arrebató los jorongos<sup>15</sup>  
del Saltillo;<sup>16</sup>  
o me iré a agarrar un zorrillo  
para mis cuerdas;  
60 o me iré a cargar las cerdas  
pa los cedazos;  
o me iré a cargar los lazos  
a San Luis.<sup>17</sup>

Versión cantada por Enrique Alatorre (†), a los 88 años, en julio 2014.

---

<sup>14</sup> Tonalá: municipio del estado de Jalisco, cercano a Guadalajara, capital del estado.

<sup>15</sup> *jorongo*: "especie de frazada de lana o algodón, generalmente de colores vivos, con abertura en el centro para introducir la cabeza...", *DM*.

<sup>16</sup> Saltillo: capital del estado de Coahuila.

<sup>17</sup> San Luis: San Luis Potosí, capital del estado del mismo nombre.

## Maravillas y prodigios en la crónica de fray Antonio Tello

Los relatos que a continuación se presentan provienen del Libro Segundo de la *Crónica miscelánea de la santa provincia de Jalisco*, escrita en 1653, por fray Antonio Tello. El libro versa sobre la conquista y evangelización de la Nueva Galicia, la Nueva Vizcaya y el descubrimiento de Nuevo México. Para ilustrar y documentar la veracidad de los acontecimientos que narra, el fraile franciscano a menudo introduce pequeñas historias que, por sus características, bien podemos clasificar como leyendas. Se entiende por leyenda la narración en prosa que presenta acontecimientos maravillosos considerados reales o posibles por el narrador y el público al que va dirigido el relato, y que se vinculan a un pasado histórico y un contexto geográfico. Se trata, pues, de un género en que se mezclan lo real y lo ficticio (Pedrosa, 2002: 29).

La inclusión de este tipo de relatos en las crónicas de Indias es frecuentísimo. Los elementos ficcionales de estos documentos históricos ya han sido señalados por varios estudiosos. Enrique Pupo-Walker, en su libro *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, destaca su refinada narrativa, compuesta por mitos, leyendas y cuentos, así como en la actitud creativa e imaginativa de sus autores, que no sólo se limitaron a ordenar sucesos históricos de manera progresiva (1982: 19 y 20).

Bajo esta perspectiva, no debe parecernos extraño que el fraile franciscano documente la historia del noroccidente novohispano con sucesos extraordinarios, por fantasiosos que estos puedan parecernos. Como muchos cronistas, escribe basándose en los informes, orales y escritos, que personas “dignas de fe” le proporcionaron. No fue testigo de una buena parte de los hechos que narra, pero es posible que fueran sus propios hermanos

los que relataran las experiencias que habían tenido en el adoctrinamiento de los indios y que se había guardado en la memoria colectiva de los frailes.

La realidad y la fantasía se tejen en su crónica, y las leyendas que incorpora son, para él, acontecimientos reales e incuestionables, siendo muy numerosas las historias milagrosas. Al respecto, debemos tomar en cuenta el espíritu que alimentaba al cronista. Tanto para él como para los franciscanos que adoctrinaron en la Nueva España, las maravillas que acontecían en este territorio eran la clara manifestación de los designios divinos. Nada mejor que escribir sobre esas maravillas que sacralizaban el noroccidente mexicano. De hecho, el título de su crónica se debe a “la mucha virtud y santidad en que siempre ha florecido” la “santa provincia” franciscana de Jalisco (Tello, 1997: 497).

He dividido las leyendas de fray Antonio Tello en tres bloques. En *Milagros de la evangelización*, se encuentran los acontecimientos maravillosos que, a partir de la evangelización franciscana, fueron recibidos por los indígenas. El tema es muy interesante, pues en las crónicas franciscanas es común que los protagonistas de los milagros sean los indios y no los españoles. Estas leyendas probaban los buenos resultados que habían tenido las prédicas de los frailes que habían instaurado el Evangelio entre los naturales. En *Otros prodigios y maravillas*, agrupé los relatos sobre acontecimientos sobrenaturales, la mayoría protagonizados por frailes seráficos. En el último apartado, *Santiago apóstol en la Nueva Galicia*, se reúnen las leyendas que narran las hazañas de este santo en acontecimientos bélicos. Es significativo que en una zona cuyas fronteras fueron imprecisas por un largo tiempo y donde la conquista fue lenta y difícil, se documente la aparición de un santo guerrero para vencer a los indios. Hasta ahora, de las crónicas novohispanas que he revisado, es en la de Tello en la que más aparecen referencias a este santo.

Como podrán percatarse los lectores, en estas leyendas hay varios elementos tradicionales: pisadas grabadas en las piedras, objetos que se mueven por fuerzas misteriosas, cantos y ecos fantasmales, la lucha del bien contra el mal, animales monstruo-

sos que viven en cuevas, la intervención de un santo guerrero que vence a los infieles, etc. Los textos han sido recopilados de la edición publicada por la editorial Porrúa en 1997.<sup>1</sup> He modernizado la ortografía y la puntuación, y dado los títulos.

ARACELI CAMPOS MORENO  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

## I. Milagros de la evangelización

### 1. [UNA INDIA CACICA RESUCITA]<sup>2</sup>

Una india principal en el pueblo de Culiacán, reino de la Nueva Galicia, vino a morir de enfermedad y estuvo casi un día muerta y amortajada. Y cuando la quisieron poner en las andas para llevarla a enterrar, se rebulló.<sup>3</sup> Y desconociendo la mortaja, con admiración de los presentes, dijo cómo había parecido en juicio ante nuestro señor Jesucristo, al cual había visto muy indignado contra toda aquella provincia. Y que le mandó volver al cuerpo para que les dijese que oyesen la palabra de Dios que les predicaban los religiosos y guardasen lo que les decían. Y que ella, por la gracia y la misericordia del Señor, era salva y había de morir en breve. Así fue que murió al cabo de dos días. A esta india confesó fray Gaspar Rodríguez [...] y dijo que era buena cristiana, simple y sin vicio.

---

<sup>1</sup> Actualmente, estoy preparando una edición anotada de la crónica de fray Antonio Tello, como parte del proyecto editorial *Ediciones críticas / anotadas de textos coloniales hispanoamericanos*, Conacyt: 179178, dirigido por Ramón Manuel Pérez Martínez. Por lo que respecta a las leyendas, estas forman parte del proyecto *Escribir y narrar en cuatro cronistas de Indias: Motolinía, Mendieta, Torquemada y Tello*, que realizo en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, con el apoyo del PAPIIT-403313.

<sup>2</sup> Cap. III: 28 y 29.

<sup>3</sup> *rebullir*: “dicho de algo que estaba quieto: empezar a moverse”, *DRAE*.

## 2. [LA VIRGEN DE ZAPOPAN SANA A UN INDIO CIEGO]<sup>4</sup>

El año de 1634, llevando esta santísima imagen [de Zapopan] para pedir limosna a la jurisdicción de la Tlacoatlán, llegaron las personas que la llevaban al pueblo de Huehuetitlán, donde estaba un indio de más de cuarenta años de edad, ciego *a nativitate*. Y habiendo oído a los indios que nuestro Señor obraba mediante la santa imagen, les preguntó si tocándola en los ojos le restituiría la vista que nunca había tenido. A que le respondieron que tuviese fe y él dijo que llegaba con ella. Y poniéndole sobre los ojos la santa imagen, instantáneamente vio y empezó a dar voces de júbilo, de que quedaron todos admirados y alabando a nuestro Señor de haber visto un milagro tan grande.

## 3. EL MILAGRO DE LA MUJER TULLIDA<sup>5</sup>

A una mujer tullida, que había seis años que no se levantaba de su cama y comía por mano ajena, habiéndola llevado a la presencia de esta santa imagen, se levantó después de haber estado una noche en vela. Y acompañó por sus pies la imagen más de una

---

<sup>4</sup> Nos entera el cronista que los indios de Zapopan tienen una imagen milagrosa de la Virgen, la cual, según la tradición que había pasado de padres a hijos, les entregó fray Antonio de Segovia (probablemente en 1531), pionero y mártir de la evangelización del occidente mexicano. Según Tello, en el año en que escribe, "testigos de vista" habían autenticado 28 milagros realizados por la Virgen de Zapopan. Esta y las dos siguientes leyendas pertenecen a esa colección de milagros. La imagen aún existe, representa a la Señora de la Concepción, mide 34 centímetros de altura y está hecha de hojas de caña de maíz, superpuestas y pegadas con engrudo, lo que hace suponer que fue fabricada en Michoacán, donde se practicaba esta técnica escultórica. Se cuenta que acompañó a fray Antonio de Segovia durante diez años en sus andanzas por Jalisco; a veces la cargaba en las mangas de su sayal, otras, en un pequeño tabernáculo de madera, o bien la traía colgada del pecho. En la actualidad, se encuentra en la basílica de Zapopan, templo administrado por franciscanos desde 1816, aproximadamente. Es un santuario muy importante en México. El 12 de octubre, se realiza una romería, en la que se congregan alrededor de dos millones de fieles (esos informes me fueron proporcionados por fray Carlos Badillo, bibliotecario del convento).

<sup>5</sup> Cap. L: 140.



legua, [una] de ida y otra de vuelta, pasando seis veces un río, porque sucedió el caso en el trapiche de Sancho de Rentería, yendo los indios con ella a pedir limosna. Consta la información auténtica.

#### 4. EL CÁNTARO DE AGUA<sup>6</sup>

El año de 1631, estando pintando un pintor de iglesia, y hallándose en ella algunos indios para ayudar al efecto, hallábase también uno llamado Juan Tomás, vecino de dicho pueblo, de más de cincuenta años de edad, estando abierto el tabernáculo donde estaba la imagen. Para el efecto de la pintura, se habían traído algunos cántaros con agua, y uno de ellos estaba vacío hasta la mitad. Dijo el dicho Juan Tomás levantando la vista hacia la imagen:

— ¿Es posible que siendo yo de este pueblo y nacido en él no haya tenido suerte de ver algún milagro que haya hecho esta señora? Yo la suplico para dar fe y testimonio a los que me han dicho, y que en comprobación de ellos, este cántaro que está hasta la mitad rebose por la boca del agua.

Y apenas acabó de decir estas palabras, cuando el cántaro empezó a moverse con grandísimo movimiento. Y a cada uno que hacía, arrojaba por la boca o un gran golpe de agua, volviendo a crecer, al paso del movimiento, el agua dentro del cántaro. Y dentro de breve tiempo, se sosegó. Y hallaron lleno el cántaro de agua sin derramarse gota afuera, aunque había hecho tan grandes movimientos.

#### 5. [LA INDIA A LA QUE LE FUE POSTERGADA LA MUERTE]<sup>7</sup>

Andando el tiempo, sucedió que en este pueblo de Xuchipila, a una india principal, mujer de un español, buen cristiano, llamado Hernando Alonso, la dio una enfermedad que duró tres o cuatro meses. Y al cabo de ellos, estando ya muy flaca y debilitada,

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cap. CXLII: 475 y 476.

después de haberse confesado con un grande y ejemplar religioso, llamado fray Gaspar Rodríguez, de cuya mano recibió el santísimo sacramento del altar, la noche que pensaron se moriría, vino a ella la madre de Dios a la media noche, muy resplandeciente y cercada de santa compañía, y un fraile franciscano alumbrando con una hacha. Y habiendo llegado a la cama donde estaba la enferma, la consoló, diciendo que se esforzase, y le mandó abrir la boca y dio unas cucharadas de cierto licor, diciendo que no la quería llevar hasta pasado un mes, porque mereciese más. Y luego, desapareció la visión.

Fue cosa de maravillar que esta [india], enferma desde entonces, tuvo mucha mejoría. Y dentro de pocos días, se levantó y contó esta visión a su confesor. Y al cabo del mes, volvió a recaer, como se lo había dicho la Virgen. Y habiendo recibido otra vez los sacramentos, la llevó el Señor para su gloria.

#### 6. [UN CACIQUE SE LIBRA DE LA MUERTE AL SER BAUTIZADO]<sup>8</sup>

Otro día de mañana, salieron de aquel pueblo por los llanos de aquella costa. Y no hubieron bien salido, cuando comenzaron a salirles al encuentro nuevas legiones de gente bárbara, armada y muy lucida con la orden misma del día antes. Y habiendo caminado dos leguas con tanta multitud de gente, llegaron a Chola, que era un pueblo de más de dos mil indios, y hallaron al cacique en los últimos tercios de la vida de fríos y calenturas. Y dijo le perdonasen, que allí estaba su gente y lo necesario para su servicio. Y les regalaron y comieron. Y el cacique pidió el santo bautismo, y el capitán lo mandó bautizar por si acaso peligrase. Y así que lo bautizaron, cobró entera salud. Llamose en el bautismo Francisco Cortés. Y después fue bonísimo cristiano.

---

<sup>8</sup> Cap. XX: 53 y 54. Después de haber estado en Satira, la expedición de Francisco Cortés de Buenaventura llegó a Chola, Jalisco, población costera, situada a 406 kilómetros de la ciudad de Guadalajara, donde sucede la historia siguiente.

7. [EL DEMONIO EN FIGURA DE INDIO CANTERO MUERTO]<sup>9</sup>

También sucedió que en otro pueblo, visita del de Xuchipila, llamado Apozotl, había una india casada, mujer simple y de buena vida, a la cual había confesado el dicho padre fray Gaspar Rodríguez. Y su marido estaba enfermo de mal de ojos, que le duró muchos días, tanto, que la pobre mujer vino a cansarse y aburrirse de tan continuo trabajo con la enfermedad tan prolija de su marido. Y un día, haciéndole de comer, yéndoselo a dar, con alguna ocasión de descontento y algo desabrida, perdió la paciencia y ofreciose al demonio, diciendo:

— ¡El diablo me lleve!

Y el enemigo malo, que no se descuida, acudió a su llamado. Y al cabo de un rato, apareciole en forma de un indio cantero, que había pocos días era muerto. Y dijo a la india, que estaba sentada junto al fuego, que se levantase y le siguiese. Y ella, espantada de ver al que tenía por muerto, quedó medio desmayada. Y él se salió a la puerta, y habiendo vuelto en sí la india, volvió a ella y díjola:

— Vente conmigo, y si no, ahogarte he.

Y diciendo esto, llegose a ella y clavole a su parecer un hierro por la garganta, con lo cual estuvo fuera de sí más de cinco días sin comer ni beber, de suerte que los de su casa y los vecinos que acudían no sabían qué remedio hacerla. Esto acaeció lunes de la Semana Santa, y dijo que la mañana de la Resurrección, vio su casilla toda entoldada y aderezada con muchos doseles o paños de corte. Y luego, vio venir una procesión muy bien ordenada de mancebos muy hermosos, que excedían en hermosura a los hijos de los españoles y traían en medio una cruz muy grande y resplandeciente. Y al cabo de la procesión, venía un niño, más hermoso que todos, con un libro muy precioso en las manos, el cual se llegó a su lecho y cama y la llamó por su nombre y la consoló,

---

<sup>9</sup> Cap. CXLII: 476 y 477.

diciéndole que él era el Tepapaquiltiani, que quiere decir “El consolador”. Y la declaró cómo el demonio había querido llevar su alma por las palabras que había dicho ofreciéndose a él. Y la preguntó si quería que él la llevase en su compañía. Y ella respondió que en su mano estaba y que sería como él lo ordenase. Y que le mandó abrir la boca y le quitó aquel hierro que la había dejado el demonio clavado, y luego, desapareció toda aquella visión. Y ella se levantó muy confortada y fue derecha a la iglesia, donde estaba el dicho fray Gaspar, su confesor, que en aquella ocasión había ido a visitar aquel pueblo. Y le contó con muchas lágrimas lo que le había sucedido y, de cuando en cuando, daba grandes sollozos, quejándose del dolor de la garganta, diciendo que aquel dolor le había causado el tormento en que el demonio la puso con el hierro que la clavó.

## II. Otros prodigios y maravillas

### 1. [LAS PISADAS DE FRAY PEDRO DE ALMONTE]<sup>10</sup>

Pero lo que se tiene por más cierto es que entró por Xala y Ahuacatlán, llevando por su compañero al padre fray Francisco Lorenzo. Y que allí se detuvo este bendito religioso predicando el Santo Evangelio a los indios de Xala y Tepequepan. Y sucedió que, teniendo puesta una escuela donde enseñaba a leer y escribir y doctrinaba a los indios, uno de ellos, huyendo de la doctrina, se

---

<sup>10</sup> Cap. LXXIII: 225. Fray Pedro de Almonte fue pionero en la evangelización de la Nueva Galicia. Estuvo en la provincia de los indios coronados, nombre que recibieron por llevar coronas en la cabeza como prenda cotidiana de vestido. Tello introduce la posibilidad de que Almonte fuera quien implantara esta forma de vestir. Asimismo, asegura que el fraile estuvo en Etzatlán, asistió a la conquista de Zacatongo y Xalantzingo y predicó en los pueblos de Xala y Ahuacatlán y sus alrededores. Para nuestro cronista, Dios obró maravillas en este fraile, entre otras, adivinar el porvenir. Predijo el martirio que sufrirían dos franciscanos, que, como él, se habían internado en el territorio neogalego y, como se aprecia en la leyenda “La serpiente conjurada”, anunció la mudanza de Atampa al pueblo de Jalisco. Su destino final es un misterio.

fue a esconder entre aquellas breñas. Y sabiéndolo el santo, fue tras él corriendo por entre aquellas peñas. Y saltando de una en otra, estampó las plantas en ellas, que son las que hoy se ven. Y el fundamento que hay para esto es haberlo dicho un hombre viejo llamado Andrés Vallejo, a quien el santo padre enseñó a leer y escribir, y murió y está enterrado en el valle de Banderas, y de su boca lo oyeron muchas personas. Contaba y refería este buen hombre las rarísimas penitencias que este santo hacía y que obraba Dios de ordinario muchas y grandes maravillas por su siervo, sanando enfermos.

## 2. [LA SERPIENTE CONJURADA]<sup>11</sup>

Antes que desapareciese el padre fray Pedro de Almonte de Jalisco, profetizó a los indios que se habían de mudar de aquel puesto del que ahora tienen, y aun se los aconsejó. Presúmese que por haberse secado impensadamente el río y consumídose el agua. Llámase el puesto de Atemba. No falta quien diga que porque los asombraba<sup>12</sup> una serpiente, que estaba en el cerro de Jalisco, en el cual hay una cueva que tiene tres leguas debajo de tierra y de la cual salía. Tenía el cuerpo muy grueso y con alas y la cola delgada. Y por donde pasaba, hacía con la cola un surco como de un arado, levantando tierra y piedras, de que se causaba una nube muy negra que despedía inmensidad de rayos. Y haciendo grandes remolinos, levantaba en el aire a las personas que encontraba. Y de esta suerte, se consumía<sup>13</sup> mucha gente.

Por lo cual, el padre fray Bernardo de Olmos, que fue el primer guardián, fue a esta cueva revestido con estola y cruz llevando agua bendita, y en su compañía, al fiscal y [a] un muchacho, para conjurarla. Y halló acostada en la cueva, a la mitad, una serpiente de estatura disforme.<sup>14</sup> Conjurola de parte de Dios le dijese por

---

<sup>11</sup> Cap. XCVI: 318 y 319.

<sup>12</sup> *asombrar*: "asustar, espantar", *DRAE*.

<sup>13</sup> *consumía*: 'moría'.

<sup>14</sup> *disforme*: 'enorme'.

qué hacía aquel daño. Y respondió que porque toda aquella gente no le sacrificaba ya como solía. Y que así, se fuesen de aquel lugar como gente de quien ya no tenía provecho, que aquel puesto era su posesión, porque de otra suerte les haría todo el daño que pudiese.

Y así, el dicho padre fray Bernardo de Olmos pasó el pueblo y convento media legua, poco más o menos, de aquel lugar, que es en donde ahora está, en el año de 1546. Y en nuestros tiempos se ha visto, porque ha muy pocos años que murió un indio llamado Bartolomé, natural de dicho pueblo, y desde un día que la vio, vivió macilento y asustado y siempre enfermo hasta que murió.

### 3. ESPÍRITUS DIABÓLICOS EN LA CUEVA DE TEÚL<sup>15</sup>

Tenía este pueblo, como tres leguas de distancia a la parte del norte, una cueva a que ellos llamaban *cuicon*, que quiere decir "lugar donde cantan". Y la razón de llamarle así era porque, estando junto a la cueva, se oían cantos de diferentes voces y diversas lenguas e idiomas. Y por ser la cueva grande, sonaba mucho y no se entendía lo que cantaban. Y en el suelo, a la entrada de esta cueva que está clara, veían infinidad de huellas y pisadas de hombres, mujeres y niños, de aves y animales. Y que barriéndola[s] por la tarde, a la mañana se volvían a ver las mismas pisadas. Amedrentados los indios con esto, fue un religioso que la conjuró, y cesó todo, con que se quietaron los indios y dijeron que el Dios de los cristianos era el verdadero.

### 4. EL CONVENTO FANTASMA<sup>16</sup>

Sábase que un fulano Acle, flamenco de nación, natural de Gante, llegó derrotado, con otros compañeros en un batel, a una isla que hace el mar cerca del puerto de Chacala. Y llegando a tierra y entrando por la isla, divisaron un convento de frailes de nues-

---

<sup>15</sup> Cap. LXXVI: 236.

<sup>16</sup> Cap. XCVI: 319.

tro padre san Francisco, donde los hospedaron y dieron de comer los religiosos. Y saliendo de allí para el valle de Banderas, contaron lo que les había sucedido. Y habiendo vuelto dentro de breves días en el mismo batel, no hallaron tal convento ni señal que lo hubiese habido.

### III. Santiago apóstol en la Nueva Galicia

#### 1. [LA PRIMERA APARICIÓN DE SANTIAGO]<sup>17</sup>

Y habiendo llegado, estando Guzmán tratando de su viaje y lo que les había sucedido hasta llegar allí, y ya para comer, porque la señora cacica [*sic*] le tenía mucho regalo, se oyó un gran tropel y voces de los amigos, diciendo:

— ¡Arma!, ¡arma!, ¡enemigos!, ¡traición!

A estas voces, Nuño de Guzmán preguntó a la cacica que qué era aquello, que si acaso le había hecho venir con palabras fingidas para matarle. A lo cual, ella respondió diciendo:

— Señor capitán, no tengas miedo, que mi gente de Coyula de guarnición me quiere matar a mí y no a ti. Y la causa es porque te recibí en paz. Velos allí en arma junto a aquel cerrillo. Está seguro de mí y de esta otra gente.

Antes de pasar adelante, se ha de advertir que, así que los capitanes y gente de guerra de la nación tecuexe supieron que había venido Nuño de Guzmán con sus españoles e indios mexicanos, se juntaron luego con los principales y trataron de su venida y lo mal que les había de estar si perseverase en su tierra aquella gente. Y con grandes exclamaciones decían a voces:

— ¡Ya viene el dios de los tlajomultecas!

---

<sup>17</sup> Cap. XXXI: 83 y 84. Como lo dice el relato, el 25 de marzo de 1530, Nuño de Guzmán llegó a Tonalá, donde fue muy bien recibido por la cacique del lugar. No todos sus vasallos estuvieron de acuerdo en recibir amigablemente a los conquistadores; por esa razón, deciden atacar.

Fuéronse a la plaza del pueblo de Tetlán unos principales: el uno llamado Tlacuicteuhtli (con otros menos principales), el uno llamado Cuatetpitiuhaut, otro, Cotán, otro, Catipamatae, y echaron un bando que se pregonó en esta manera:

—Hijos, sabed que ya viene el dios de los tlajomultecas. Aparejaos, animaos y esforzaos, haced hondas para que apedreemos al dios de los tlajomultecas, porque esta arma es la que más teme. Y a éste hemos de procurar matar, porque importará para los buenos sucesos. Y procurad hacer muchas flechas, aderezad vuestros arcos y tened aparejadas las macanas para que matemos a este dios que tanto daño nos viene a hacer.

A lo cual respondieron todos:

—Si el dios de los tlajomultecas no pareciere en tres días, damos palabras de irlos a coger a ellos y matarlos y comerlos, haciendo tamales de sus carnes.<sup>18</sup>

De esta manera anduvo el pregón por la plaza cinco veces. Los de Tonalá y los de Coyolán, los nahualtecas, chiltecas y tzitlaltecas, que son cinco pueblos, fueron los que salieron al encuentro a los españoles y comenzaron a pelear con ellos, con sus arcos, chimales<sup>19</sup> y macanas. Y el capitán Nuño de Guzmán mandó a sus capitanes y amigos se pusiesen a punto de guerra para castigar a aquellos traidores. Iba una calle abierta desde la casa de esta señora a dar al cerrillo, y a la entrada de ella, asestaron los tiros. Y los indios de guerra no hacían sino hacer vallas en la calle, diciendo que no pasasen de allí porque los matarían. Y el gobernador y capitán Nuño de Guzmán mandó que los requiriesen con la paz tres o cuatro veces. Y viendo que no aprovechaba, acometieron y tuvieron una reñida y sangrienta batalla.

Y en este puesto los desbarató el apóstol Santiago a la vista de nuestro ejército y del de los indios. Y fue la primera aparición del

---

<sup>18</sup> La antropofagia de los indios mexicanos dio mucho de qué hablar a los cronistas. Varios cronistas dicen que los indios amenazaron con comerse a los conquistadores cual si fueran un bocado cualquiera de alimento.

<sup>19</sup> *chimal*: 'especie de rodela'.



santo apóstol en el nuevo reino de la Galicia, habiéndose aparecido en el cerro, al cual se subieron algunos de los indios, que fue la mayor parte de ellos. Y los otros, con la recia batería de los españoles, a quienes ayudaba el glorioso apóstol, se bajaron a una quebrada. Y estos se escaparon todos, pero los que se subieron al cerro, que fueron indios coyultecos y otros de los pueblos dichos, perecieron todos, sin que quedase uno.

Y en memoria de esta aparición del apóstol Santiago, después el padre fray Antonio de Segovia, religioso franciscano y apóstol de estas gentes, hizo una capilla en el cerro, donde fue visto el santo. Y con la poca devoción y gran descuido, se perdió esta memoria. Esta es verdadera tradición de los conquistadores y de los indios que experimentaron en sus cuerpos las heridas de la espada de Santiago. Y después, los heridos y lisiados, publicando la maravilla, pedían limosnas por las calles. Y se puso al pueblo de Tonalá por título Santiago de Tonalá.

## 2. [LA APARICIÓN DE SANTIAGO APÓSTOL EN GUADALAJARA Y LOS RESPLANDORES DE SAN MIGUEL]<sup>20</sup>

Volvieron los españoles que habían ido a la pacificación de los indios arriba referidos a la villa de Guadalajara. Y estando cuidadosos por verse cercados de enemigos, un día, víspera de san Miguel, al salir el sol, salieron algunos a requerir los ejidos de la villa, para ver si había enemigos. Y vieron retozar dos leones cachorrillos arrimados a un pino, y lo tuvieron por buen anuncio de que el león español había de vencer al soberbio altivo ejército

---

<sup>20</sup> Cap. LXXVI: 236 y 237. Los indios de la Nueva Galicia, conocidos con el nombre genérico de *chichimecas*, se sublevaron contra los españoles a causa de la crueldad y el despojo de que fueron objeto. A finales de 1540 ya había noticias de la rebelión: los indios de Huaynamota y Huazamota (Nayarit) asesinaron a un encomendero; en tanto, desde Tlaxicoringa (en el sur de Durango) se dio la señal para comenzar de manera franca y general el levantamiento. Los rebeldes atacaron Guadalajara el 28 de septiembre de 1541, ataque que es narrado vívidamente por el cronista. Los habitantes de la ciudad, en desventaja numérica respecto a los alzados, lograron defenderse, gracias, según lo dice el relato, a que Santiago apóstol participó en el combate.

infernol. Y el mismo día vinieron infinidad de indios después de vísperas a pelear con nuestros españoles, los cuales, saliendo al encuentro a los indios, vieron visiblemente al apóstol Santiago y a los ángeles que peleaban en su favor, con que vencieron la bárbara nación.

Y otro día, que era día de san Miguel, se llenó de resplandores la imagen del santo ángel pintada en un guadamecí.<sup>21</sup> Y al presente está en la catedral, no con la decencia debida a tan gran milagro y merced. Después de esto, se juntaron en cabildo el teniente de gobernador, alcaldes y regimiento y demás vecinos en presencia del cura y vicario, e hicieron voto sobre el misal y ara de tener perpetuamente por patrón de la villa al gloriosísimo arcángel san Miguel y erigirle capilla particular. Y en memoria de esta victoria, sacan cada año el pendón por las calles públicas de la villa.

### 3. [PERLÁTICOS<sup>22</sup> Y ENMUDECIDOS POR EL SANTO]<sup>23</sup>

Y era tanta la multitud de gente que murió de los enemigos, que las calles y plazas estaban llenas de cuerpos muertos y corrían arroyuelos de sangre. Con que mandó el gobernador tocar a recoger. Y a las dos de la tarde se juntó todo el campo y se halló que fueron más de cincuenta mil indios los que vinieron sobre la ciudad, que fue cosa de admiración. Duró la batalla tres horas, y murieron más de quince mil indios. De los nuestros no faltó más que uno, y fue Orozco. Y así que llegó y se recogió el campo, todos se fueron por la ciudad a ver sus casas y hallaron en ellas muy gran suma de indios escondidos en los hornos y aposentos. Y preguntándoles que a qué se habían quedado allí, dijeron que de miedo, porque cuando quemaron la iglesia salió del medio de ella un hombre en un caballo blanco, con una capa colorada y cruz en

<sup>21</sup> *guadamecí*: "cuero adobado y adornado con dibujos de pintura o relieve", *DRAE*.

<sup>22</sup> *perlático*: 'paralítico'.

<sup>23</sup> Cap. CXIX: 397. Como se aprecia en la leyenda, la aparición del santo en Guadalajara no sólo fue testificada por los españoles, sino también por los indios.

la mano izquierda, y en los pechos otra cruz, y con una espada desenvainada en la mano derecha echando fuego. Y que llevaba consigo mucha gente de pelea, y que, cuando salieron los españoles del fuerte a pelear a caballo, vieron que aquel hombre con su gente andaba entre ellos peleando, y los quemaba y cegaba. Y que con este temor, se escondieron en aquellas casas y no podían salir ni ir ni atrás ni adelante por el temor que le tenían, y que muchos quedaron como perláticos y otros mudos. Este milagro representan cada año los indios en los pueblos de la Galicia.<sup>24</sup>

#### 4. [MASACRE EN EL PEÑOL DEL MIXTÓN]<sup>25</sup>

Un mancebo llamado Juan del Camino, sobrino del capitán Juan del Camino, fue a dar agua a su caballo por aquella parte a donde los indios del Tuito habían dicho había la entrada. Y así que

---

<sup>24</sup> Esta es muy probablemente la primera referencia a la “danza de los tastuanes”, una versión de la danza de moros y cristianos, que aún se sigue representando en Jalisco y en el sur de Zacatecas. En la danza, los tastuanes (que representan a los indios salvajes, no evangelizados) atacan armados con palos a Santiago apóstol, quien montado en un caballo blanco se defiende de sus enemigos. Los actores son miembros elegidos por las comunidades para escenificar la danza. Los tastuanes suelen disfrazarse de manera estrafalaria. El espectáculo es violento, energético, carnavalesco y poco ortodoxo desde la perspectiva religiosa. Los tastoanes corren por las calles, vociferan, se burlan del santo, lo agreden durante horas, mientras que los espectadores ríen y se divierten. En ciertos pueblos, se simula el sacrificio del santo, que, derribado de su caballo y llevado a un tribunal, es condenado a muerte. Al final, Santiago resucita y los tastuanes se convierten al cristianismo (Cardaillac, 2002: 283-291).

<sup>25</sup> Uno de los episodios más sangrientos de la sublevación indígena fue la Guerra del Mixtón. Indios caxcanes y zacatecos, los principales protagonistas, pelaron hasta vencer o morir. Un poderoso ejército comandado por el virrey Antonio de Mendoza y el capitán Cristóbal de Oñate sitió el inexpugnable peñol del Mixtón, desde donde los rebeldes fortificados lanzaban una gran cantidad de piedras y flechas. Quince días pasaron sin éxito alguno para los sitiadores. Un acontecimiento extraordinario resuelve esta situación. Como lo indica Louis Cardaillac, el relato de fray Antonio Tello es muy parecido en forma y contenido al del padre Mariana, quien narra el triunfo de las tropas cristianas sobre los musulmanes, en la famosa batalla de Las Navas de Tolosa de 1212, la cual tiene un desenlace igualmente milagroso (Cardaillac, 2002: 143 y 144).

hubo bebido el caballo, estuvo mirando por dónde era. Y vio en lo alto del Mixtón un hombre en un caballo blanco, con una banderilla en la mano y cruz roja, el cual le dijo:

– Por ahí es la entrada, soldado.

Y el Juan del Camino subió por un callejón, y habiendo llegado junto al del caballo blanco, le dijo:

– Llano está esto, arremetamos a los enemigos de Dios. Santiago y los ángeles sean con nosotros.

Y arremetieron a ellos. Habíase ido Romero a caballo tras de Juan del Camino a ver dónde iba, y como no le halló, fuese por el rastro. Y entrando por el callejón, subió a lo alto del Mixtón y vio a los dos matando e hiriendo a los enemigos como a leones, lo cual, visto por Romero y la matanza que hacían el del caballo blanco y Juan del Camino, se metió entre ellos peleando y haciendo lo propio. En esta ocasión estaba el virrey comiendo y todo el ejército. Y oyeron el tropel y gran ruido que había en lo alto, y viendo que los enemigos se despeñaron, se armaron, todos fueron a ver lo que era. Y habiendo subido, arremetieron los de a pie y a caballo, y fueron a buscar la entrada, y el del caballo blanco les dijo:

– ¡Por ahí, soldados!

Y entraron todos y vencieron a los que estaban en el Mixtón. Y el caballero del caballo blanco se metió en la tropa de los que andaban a caballo y no le vieron más. Murieron en lo alto más de diez mil indios y se despeñaron casi otros tantos, entre chicos y grandes y mujeres, y cautivaron más de tres mil y se pusieron en huida más de diez mil, y estos fueron los que habitaban por aquellas barrancas, que habían ido más a robar que a pelear, si acaso alcanzasen victoria contra los españoles.

Conseguida ya esta tan grande y milagrosa victoria, el virrey mandó recoger el campo, y no faltó de él ningún indio ni español. Y luego preguntó el virrey cómo había sucedido. Y habiéndole contado el caso Juan del Camino, mandó luego se supiese qué caballero de los que allí venían en caballos blancos hubiese sido el que tan valientemente peleó. Y habiéndolos llamado a todos, dijeron que no estaba con ellos, ni ninguno subió allá hasta que

fueron todos. Y entonces Juan del Camino dijo que era tan esforzado y valiente aquel caballero en cuya compañía peleó, que de un golpe que daba entre los enemigos caían tantos, que era admiración. Y lo mismo dijo Cristóbal Romero, y que después que subió toda la gente, nunca más le vio ni reparó en ello, porque entendió era uno de los del campo; que solo imaginó si era el señor Santiago por haberle señalado la entrada con la bandera y cruz. Y que en el acometer ambos a tanto enemigo y derribar y matar tanta infinidad de ellos, conoció ser obra de Dios.

Oído el caso por el virrey y habiéndose averiguado ser el señor Santiago, mandó juntar todo el campo, y con todos los sacerdotes que allí había, se hizo una procesión muy solemne cantando alabanzas a Dios y el *Te Deum laudamus*, la cual, acabada, pusieron a buen recaudo los esclavos y cautivos, así grandes como niños y mujeres. Y aquella noche hubo velas y gran guarda, y fueron tantos los gemidos de los despeñados que no acabaron de morir, que otro día de mañana fueron los indios mexicanos y tlaxcaltecas y los acabaron. Quedaron aquellas peñas y riscos corriendo sangre, y los españoles pusieron por nombre al Mixtón Santiago, y el venerable padre fray Antonio de Segovia, apóstol de estos indios, hizo en él una capilla de la advocación del glorioso apóstol, y con el tiempo se cayó, y el Mixtón se quedó con el nombre antiguo que tenía, sin que se continuase a llamarle Santiago.

### Bibliografía citada

- CARDAILLAC, Louis, 2002. *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos*, pról. José María Murià, Zapopan, El Colegio de Jalisco.
- PEDROSA, José Manuel, 2002. *Ciudad Oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, métodos, textos*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- PUPO-WALKER, Enrique, 1982. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Gredos.

TELLO, Antonio Fray, 1997. *Libro Segundo de la Crónica Miscelánea en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la santa provincia de Xalisco en el Nuevo reino de la Galicia y Nueva Vizcaya y descubrimiento del Nuevo México*, notas de Juan López, México, Porrúa.

## El diablo, la virgen y los santos en leyendas del Valle de San Francisco, San Luis Potosí

*Un diablo se cayó al infierno,  
y otro diablo lo sacó,  
y dijeron los diablitos:  
¿cómo diablos se cayó?*<sup>1</sup>

El diablo, la virgen y los santos son personajes recurrentes en la tradición oral. Aparecen sobre todo en las leyendas pertenecientes al acervo de poblaciones que profesan alguna de las religiones en las que estos seres tienen cabida. Las leyendas que presento fueron seleccionadas de un corpus que resultó del trabajo de campo que realicé durante la segunda mitad del año 2012 y la primera del 2013, en una zona del estado de San Luis Potosí a la que antiguamente llamaban Valle de San Francisco y que después cambió a municipio de Villa de Reyes.

En esta zona hay un conjunto de haciendas que fueron edificadas en la época colonial para trabajar los minerales extraídos de las minas de Cerro de San Pedro, en San Luis Potosí, y Pinos, en Zacatecas. Originalmente, la zona era habitada por grupos huachichiles que fueron evangelizados por la Iglesia católica.

Todos los textos fueron recogidos por mí. En cada relato indico el nombre, la edad y la ocupación del informante, así como el lugar y la fecha de la recopilación. La transcripción se ha basado en las grabaciones, pero se ha omitido la voz del recopilador. Se han eliminado las muletillas que no tenían una función textual

---

<sup>1</sup> Margit Frenk (coord.), *Cancionero folclórico de México*, México: El Colegio de México, 1975-1985, vol. 4, núm. 9878.

en la narración y se han normalizado expresiones como *pus*, por *pues*, y *tonces* o *ntonces* por *entonces*.<sup>2</sup>

En cada versión<sup>3</sup> he puesto el título utilizado por los informantes, pero en caso de no haberlo, lo he asignado y aparece, entre corchetes. En cuanto a los textos que presentan varias versiones, he dado un nombre genérico a todas ellas y luego, para cada una, un número de versión y el título individual.

Los informantes son, en su mayoría, campesinos, agricultores, pequeños comerciantes, o se dedican al hogar y son mayores de los cincuenta años. Todos mostraron buena disposición para dar parte de su entorno, su familia y sus relatos.

LILIA CRISTINA ÁLVAREZ ÁVALOS  
El Colegio de San Luis

## La virgen aparecida en La Alcoholera

*José Francisco Lara Martínez, 11 años, estudiante.  
Pardo, 19 de diciembre de 2012*

Se dice que en la alcoholera se apareció la Virgen de Guadalupe por medio de la miel. En una pared quedó marcada una mancha y en ella apareció la forma de la virgen. Se puede ver perfecta-

---

<sup>2</sup> Consciente de que los criterios de edición para textos recogidos de la tradición oral son muy complejos y dependen, a menudo, de la finalidad de la publicación o del estudio, he optado por criterios muy generales, partiendo de la idea de que el propósito del presente trabajo no es señalar modos de habla ni rasgos lingüísticos, sino presentar textos literarios. Normalizar ese tipo de expresiones permite una lectura y un análisis más fluidos de las narraciones y no incide en la narración propiamente dicha ni en los elementos que estudio.

<sup>3</sup> Acerca de los conceptos de versiones y variantes: "Llamamos *versión* a cada realización de un cuento; cada vez que se narra un relato, se produce una versión. Llamamos *variante* a la relación integrada por una secuencia de elementos comunes a una serie de versiones, las cuales se parecen más entre sí que a otras series", Rosa Alicia Ramos, *El cuento folklórico. Una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos, 1988, p. 17.



mente. Permanece allí desde hace muchos años y aunque la gente ha intentado tumbar ese muro para llevarse la imagen, dicen que resulta imposible pues éste es muy duro, ni siquiera le pueden hacer daño; por más que lo intentan, dicen que está protegida.

### El Jesucristo del convento

*Samanta Verástegui Ramírez, 12 años, estudiante.*

*Jesús María, 25 de marzo de 2013*

En la ex hacienda se cuenta que su fundadora, la monja Conchita, llegó a ver a Jesucristo sentado en el árbol que está a la entrada. Las apariciones de Jesús motivaron a Conchita a abrir el convento. El árbol se cayó, pero en otros tiempos era muy grande. Antes de convertirse en monja, doña Conchita fue madre, pero perdió a su hijo cuando éste se ahogó al caer en un pozo. Dicen que Conchita todavía se aparece debajo de ese árbol.

### [Castigos por mandas incumplidas]

#### VERSIÓN 1. [CONVERTIDOS EN PIEDRA POR INCUMPLIR MANDAS A SAN JUAN]

*Josefina Fabián Domínguez, 64 años, ama de casa.*

*Bledos, 12 de agosto de 2013*

Es muy conocido que al hacer mandas, uno debe cumplirlas al pie de la letra, porque a aquellos que se echan para atrás suelen sucederles cosas malas: el castigo más conocido es el de convertirse en piedras. Yo me acuerdo que la primera vez que fui a San Juan llegué a ver varias piedras a lo largo del camino, y sorprendían porque tenían una extraña forma de humanos. Por eso la gente dice que al peregrinar uno debe de soportar todo el camino y jamás tener pensamientos negativos, no arrepentirse y no lanzar blasfemias, pues de lo contrario terminarán petrificándose.

## VERSIÓN 2. [CONVERTIDO EN PIEDRA POR INCUMPLIR MANDA A SAN JUAN]

*Citronio Ramírez, 75 años, agricultor.*

*Bledos, 12 de agosto de 2013*

Yo tenía un amigo que después de muerto, algunos amigos, incluyéndome yo, llegamos a verlo de peregrino en San Juan de los Lagos. Recuerdo que en una ocasión yo me lo encontré en el templo y estuve platicando con él, le apodaban “La Coneja” y éramos muy buenos amigos.

En aquella ocasión, por alguna razón nos separamos y ya no lo volví a ver. Quince días después, ya en mi pueblo, le platiqué sobre nuestro encuentro a un amigo que teníamos en común. Mi sorpresa fue cuando él me dijo que “La Coneja” había muerto muchos meses atrás, por lo que nadie me creía que yo lo vi y que platicamos. Como yo, varios más lo siguieron viendo en San Juan, por lo que imaginamos que hubo una manda que no pudo cumplir en vida y ésa es la razón por la que sigue apareciéndose.

## VERSIÓN 3. [CONVERTIDOS EN PIEDRA POR INCUMPLIR MANDAS A SAN JUAN]

*Salvador Cebrián, 65 años, agricultor.*

*La Ventilla, 20 de agosto de 2013*

Dicen que cuando la gente incumple las mandas que le hacen a los santos reciben el castigo de convertirse en piedra. Yo jamás he visto algo parecido pero sí tengo conocidos que aseguran que en el camino hacia San Juan de los Lagos existe una roca con forma de una mujer que lleva cargando a un niño. Hay quienes dicen haber conocido a esta mujer y que quedó hecha piedra luego de haberse arrepentido de hacer la manda a mitad del trayecto.

## VERSIÓN 4. [CONVERTIDOS EN PIEDRA POR INCUMPLIR MANDAS A LA VIRGEN DE TORRECITAS]

*José Francisco Lara Martínez, 11 años, estudiante.*

*Pardo, 19 de diciembre de 2012*

Dicen que hay varias personas de piedra en el santuario de Torrecitas. Se quedaron así porque la virgen los castigó, ya que ellos eran perezosos y cuando fueron a visitarla, dijeron que no volverían nunca porque el camino era muy cansado y no estaban dispuestos a repetirlo. Esa fue una ofensa para la virgen de Torrecitas, así que para demostrarles su enojo hizo que sus cuerpos se petrificaran. Y así se quedaron para siempre.

### [Los penitentes por mandas incumplidas a la Santa Cruz]

*José Reyes Martínez Ortiz, 78 años, ganadero.*

*Jesús María, 9 de agosto de 2013*

Aquí en Jesús María hay un señor que ha visto a las almas en pena que vienen a reunirse frente a la iglesia. Hace mucho tiempo, cuenta él, después de que regó sus milpas en la parte baja del pueblo, a su regreso, para no cruzarse por un camino desolado e inseguro, prefirió doblar y pasar cerca del templo de la Santa Cruz. Pensando que por ese rumbo no podía suceder nada anormal, se sorprendió al descubrir que frente a la iglesia había un número importante de gente, todos vestidos de negro rezando un rosario. Según le dijeron, aquellas almas pertenecen a los penitentes que en vida han incumplido alguna manda y por eso siguen rondando el lugar, vienen a la Santa Cruz a pedir una absolución y así descansar en paz. Mucha gente confirma esta historia, porque han sido varios los que dicen que por las noches se escucha gente rezando y cantando en el atrio de la iglesia.

### Los milagros y los penitentes de La Cruz del Apostolado

*María del Refugio Pérez, 75 años, campesina.*

*Jesús María, 25 de marzo de 2013*

La Cruz del Apostolado es famosa por conceder milagros y por eso tiene tantos seguidores, se sabe que la gente que viene en peregrinaciones, siempre lo hace dos veces, pues no hay milagro

que no conceda. El ejemplo que yo sé es el de una persona que estaba a punto de morir y que al encomendarse a esta imagen, salvó su vida. Pero eso sí, dicen que cuando la gente viene en las peregrinaciones no deben de quejarse de que el camino es largo o cansado, porque pueden perderse y vagar para toda la vida, luego dicen que se aparece gente que nunca llegó a la cruz preguntando por el camino para llegar a ella.

### [El santo del ejército milagroso]

#### VERSIÓN 1. [LOS REVOLUCIONARIOS Y EL EJÉRCITO DE SAN JOSÉ]

*Citronio Ramírez, 75 años, agricultor.  
Bledos, 12 de agosto de 2013*

Cuenta una señora que san José le concedió un milagro muchos años atrás, cuando la revolución estaba en apogeo. En aquellos días los insurgentes de por acá venían para saquear las iglesias. Cuando la señora supo que estaban por llegar, subió a lo alto del templo y le pidió al santo que la protegiera. Entonces cuando la banda de revolucionarios estaba frente al pueblo, vieron cómo se llenaba con gente vestida de verde y amarillo. Como se veía mucha gente, los hombres pensaron que se trataba de un ejército muy grande al que no podrían hacer frente. Terminaron dando marcha atrás. Al enterarse, la señora supo que se trató de un milagro de san José porque éstos son los colores representativos del santo patrono del pueblo.

#### VERSIÓN 2. EL EJÉRCITO DEL SEÑOR DE LA PAZ

*Cristóbal Martínez, 57 años, cronista,  
Villa de Reyes, 22 de agosto de 2013*

La devoción hacia el Señor de la Paz tiene un relato que habla sobre la aparición de un ejército gigantesco comandado por un personaje vestido de morado y montado en un hermoso caballo

blanco. Según las leyendas, se cuenta que por ser este un pueblo de tránsito de tropas en el pasado, la gente se sentía continuamente insegura. Por aquí pasaron las tropas de la independencia, de la revolución, la guerra de Reforma y hasta de la guerra cristera. Era un territorio que estaba en constante movimiento y, por tanto, era natural que se presentaran algunos conflictos entre los pobladores y los insurgentes.

Hasta que un día, según se cuenta, mientras una de esas tropas venía acercándose a Villa de Reyes, vieron cómo a la afueras del pueblo se fue reuniendo ese gran ejército del que le hablo, y a un hombre que cabalgaba en un caballo blanco comandando a este grupo de hombres. Por supuesto, al ver la magnitud de esa tropa, los contrarios decidieron dar marcha atrás. Se piensa que este comandante era el Señor de la Paz, por lo que se le tiene un gran respeto pues es el protector de Villa de Reyes.

### **Conchita Cabrera y la Santa Cruz**

*José Reyes Martínez Ortiz, 78 años, ganadero.*

*Jesús María, 9 de agosto de 2013*

Los papás de Conchita Cabrera eran los dueños de la hacienda. A ella se le reveló la Santa Cruz, y le dijo que debía erigirse una en la punta del cerro. Se dice que la misma Conchita se grabó esa cruz en el pecho, memorizando la forma y los detalles con que vio la insignia de Nuestro Señor.

Como estaba en el campo cosechando fresas y no llevaba más que una navaja, decidió plasmarla en su viva piel para luego traer la imagen a Jesús María. A veces la mujer se aparece y hace milagros, por este motivo mucha gente se encomienda a Conchita Cabrera. Las madres suelen encomendarles a sus hijos para que se los cuiden cuando se van a los Estados Unidos. Gracias a ella se hizo muy famosa la Santa Cruz, gente de muchas partes de San Luis y de los Estados Unidos vienen a verla y a encomendarse a su imagen.

Hace años, mi hijo, al salir de la fábrica, llevaba mucho dinero consigo, era día de paga y a él le debían dos quincenas, por lo que al salir corría peligro de que alguien lo quisiera asaltar. Él cuenta que en la calle vio a una pandilla muy peligrosa, por lo que se encomendó a Conchita Cabrera, pidiéndole que lo protegiera de cualquier inconveniente o desgracia. Se subió a su camioneta y arrancó, mientras seguía encomendándose a esta mujer. Cuando se giró la vio a ella y notó que aquella pandilla desaparecía, sin hacerle daño. Éste es el primer milagro que se le conoce, uno de muchos. Aunque nunca se han mandado cartas a los párrocos para que se le convierta en beata, eso no ha sido motivo para que la gente deje de creer en ella.

Otra de las historias que se cuenta sobre Conchita Cabrera es que un día en una peregrinación que hizo a San Luis, a su regreso, un muchacho le salió en el camino y quiso robarle su bolso, pero la señora era de corazón muy noble y no quería que el ladrón se condenara por su falta, así que prefirió regalárselo, absolviéndolo del pecado. Todavía Conchita Cabrera aparece siempre para ayudar cuando uno se encomienda con ella.

### [El milagro de la Santa Cruz contra las fuerzas malignas]

#### VERSIÓN 1. [LA CARRETA Y LA SANTA CRUZ]

*Martha Briones, 79 años, ama de casa.*

*Carranco, 10 de junio de 2012*

A mí me contaron que la Santa Cruz se edificó porque todas las noches se escuchaba una carreta que bajaba encarrerada. Se aparecía, porque antes había un patrón muy malo que castigaba a los peones que le caían mal, atándolos a la carreta para que cuando los caballos corrieran se los llevaran arrastrando. Era un ruido muy feo el que se escuchaba. Tiempo después hubo otra patrona muy buena gente que mandó a edificar la Santa Cruz para acabar con la aparición de esa carreta.

**VERSIÓN 2. [EL CABALLO Y LA SANTA CRUZ]**

*Gustavo Rocha Hernández, 11 años, estudiante.  
Carranco, 10 de junio de 2012*

En el pueblo se aparecía un caballo de ojos rojos por las noches. Dicen que un señor una vez se atrevió a montarlo y darle órdenes, para cabalgarlo. Estuvo insistiéndole durante mucho tiempo pero no le hizo caso, se quedaba allí sin hacer nada, hasta que de repente el caballo se enojó y se giró a verlo y le dijo: “Te voy a matar”, así que se agarró a correr y lo aventó a un río. El señor muy asustado huyó encarrerado al pueblo para contar lo que le había sucedido. Un padre fue a buscarlo y cuando lo encontró le echó agua bendita, y así fue como el caballo se fue. Después pusieron la Santa Cruz del cerro para que el caballo ya no regresara.

**VERSIÓN 3. [LA CARRETA CON PERROS DEL DIABLO Y LA SANTA CRUZ]**

*María Guadalupe Rocha Zavala, 9 años, estudiante.  
Carranco, 10 de junio de 2012*

Dicen que antes el diablo bajaba del cerro en una carreta con cadenas y dos perros. El diablo venía hasta el pueblo, por eso la gente hizo una junta para reunirse por la noche y saber si se trataba del demonio. Cuando se juntaron escucharon cadenas que se arrastraban por las calles pero no se encontró a nadie alrededor. Por eso pusieron la Santa Cruz en el cerro, para que dejaran de aparecerse.

**VERSIÓN 4. [LA SANTA CRUZ Y LAS APARICIONES EN EL PUEBLO]**

*José Carmen Hernández Ramírez, 57 años, ganadero.  
Carranco, 14 de agosto de 2013*

Desde que pusieron la Santa Cruz en el pueblo fue que dejaron de ocurrir cosas extrañas. Lo más conocido por aquí es la aparición de una carreta que bajaba jalada por una mula negra. Pero también sabemos de un perro negro con cadenas o una marrana

que se aparecen bajo el puente del río, la gente cree que son cosas malas y las relacionan con el diablo, aunque nunca hubo nadie a quien le hicieran daño. Son cosas que cuentan en los tiempos en que la gente creía en ese tipo de supersticiones.

A mí, por ejemplo, cuando era más joven, se me apareció un animal muy extraño. Iba yo en la moto cuesta abajo cuando lo vi, e instantáneamente sentí un escalofrío. Yo pensaba que si hubiera sido un animal normal, éste se hubiera quitado del camino sólo con verme o escuchar el sonido de la moto, pero no fue así, iba yo cada vez más cerca y seguía viéndolo parado. Pensé que lo iba a arrollar, por lo que en último momento me hice a un lado. Después me giré para ver en dónde estaba ese animal y sorprendivamente ya no estaba. Sin explicación alguna éste había desaparecido.

### **El diablo del baile**

*Natalia Consuelo Hernández, 12 años, estudiante.  
Carranco, 10 de junio de 2012*

Cuenta la leyenda de un muchacho que había ido a una fiesta con su novia. Mientas montaba al toro mecánico vio cómo un joven llegaba para hacerle plática a su novia, lo que hizo enojar al muchacho. Se bajó y fue con ellos a preguntarle al otro que qué estaba haciendo allí con su novia, a lo que le responde que no se metiera con él, porque era el diablo. De pronto se apagaron las luces y cuando regresaron ya no estaba el diablo, y el muchacho apareció en el suelo degollado.

### **[El diablo con patas de animal]**

**VERSIÓN 1. [EL DIABLO DEL JARIPEO CON PATA DE PUERCO Y DE TORO]**

*Jesús Elías Méndez Ibarra, 12 años, estudiante.  
Bledos, 20 de abril de 2012*

Una vez un muchacho fue a un jaripeo a montar a un toro. Dicen que el muchacho estaba poseído por el diablo, porque mientras



lo montaba se le cayeron las botas y la gente descubrió que tenía una pata de puerco y la otra de toro. Por eso a la gente del pueblo no le gustan las charreadas o las peleas de gallos, pues dicen que es una forma de atraer al diablo.

## **VERSIÓN 2. [EL DIABLO DE RODEO CON PATAS DE GALLO Y DE CABALLO]**

*Francisco Guadalupe Celestino Pérez, 12 años, estudiante.  
Calderón, 17 de diciembre de 2012*

Dicen que en el rodeo un muchacho estaba montando un toro y todos lo veían. Cuando el toro hizo un movimiento muy brusco, al muchacho se le cayeron las botas y se vio que tenía una pata de gallo y otra de caballo, y cuando se le cayó el sombrero vieron que era el diablo.

## **[El diablo como perro negro]**

*Francisco Castillo Cebrián, 65 años, campesino.  
Calderón, 28 de marzo de 2013*

Mi papá me contaba que el diablo solía aparecerse en varias formas: como chiva, marrano o perro. Y que siempre se aparece en lugares donde hay dinero enterrado, pues al quedar bajo tierra él se convierte en su propietario. A mi papá se le apareció de esta última forma, como un perro negro. Contaba que era más grande de lo normal, por lo que sintió miedo a que le hiciera daño y sacó su machete, pero al lanzarle los primeros golpes notó que el metal no le hacía nada y que rebotaba contra su carne como si fuera una llanta. Entonces al pensar que podía tratarse del diablo, decidió lanzarle un machetazo haciendo la forma de la cruz. Y fue entonces que el perro desapareció.

### [El diablo viste de charro]

*Citronio Ramírez, 75 años, agricultor.*

*Bledos, 12 de agosto de 2013*

La gente de aquí piensa que el diablo suele aparecerse por las noches, en las calles del pueblo se le ha visto como a un charro negro que monta un caballo muy grande. Una vez un muchacho organizó una cita con su novia a eso de las diez de la noche. Ella nunca llegó, pero lo que sí vio el novio fue a ese jinete. Dice que al acercarse se le heló la sangre, porque aquella cosa tenía una presencia tenebrosa e insoportable. El muchacho salió corriendo y desde entonces se corrió con la historia de que el diablo rondaba por la calles cuando caía la noche.

### [El compadre que se encomendó al diablo]

*José Guadalupe Delgado Carreón, 81 años, ganadero.*

*Pardo, 7 de agosto de 2013*

Tuve un compadre que conoció al demonio. En ese entonces él estaba muy enfermo, ya se andaba muriendo y como era muy pobre pues no tenía dinero para un médico ni menos para las medicinas. Cierta día se enteró que en Pardo podrían ayudarlo, así que salió de su pueblo y cruzó todos los caminos y montes que lo separaban.

Iba sintiéndose ya muy mal, cuando le atravesó por el pensamiento que si se encomendaba con el diablo, sí salía con vida. Siguió caminando, desfalleciendo, cuando ya caía la noche llegó a La Salitrera y vio en el camino a un hombre montado a caballo.

Éste le preguntó qué hacía y a dónde iba y mi compadre le contestó que hacia Pardo. En seguida el hombre se ofreció a llevarlo y mi compadre aceptó, pero el jinete le puso la condición de que no debía verlo ni tocarlo. Le pidió que se agarrara de la

montura y que cerrara los ojos y en un santiamén ya estaban a las afueras de Pardo.

Mi compadre, muy desconcertado, le preguntó quién era y el hombre le contestó:

— Soy aquel por el que habías rezado.

— ¿Eres el diablo? — le preguntó mi compadre.

El hombre no contestó. Sacó una moneda de un peso y le dijo que le fuera a comprar una botella de mezcal. Dicho y hecho, mi compadre fue y compró la bebida y a su regreso se la entregó al hombre. Le habían sobrado siete centavos, que el jinete regaló a mi compadre. Además, el hombre le preguntó a mi compadre si necesitaba algo más, pero ya presintiendo lo que el diablo le pediría a cambio, le contestó que no estaba dispuesto a cambiarlo por su alma.

El diablo le dijo que no pensaba pedirle nada a cambio, que lo hacía desinteresadamente. Como mi compadre era muy borracho le pidió entonces que le diera para sus vicios de vez en cuando. El hombre aceptó. A partir de entonces a mi compadre se le vio mejor de ánimos y la gente no dejó de preguntarse de dónde sacaba tanto dinero.

Sin embargo, el gusto no le duró por mucho tiempo, pocos meses después mi compadre notó que el dinero que le daba el diablo al otro día se transformaba en trozos de platos de barro, e incluso comenzaron a sucederle cosas que sabía eran una travesura del diablo. Por ejemplo, en una ocasión mi compadre vio cómo el diablo hizo que un burro muerto se levantara. Del animal ya quedaban los puros huesos, pero el diablo lo volvió a formar para que unos niños lo jinetearan. Mi compadre nunca dejó de ser la diversión del diablo.

## “El compadre culo quemado” y otras narraciones orales de Oaxaca

Las narraciones orales que a continuación se transcriben fueron grabadas en diciembre de 2012 en Buenavista de la Santa Cruz, poblado que pertenece al Distrito de Ocotlán de Morelos, ubicado a 50 kilómetros al sur de la capital oaxaqueña. Los informantes fueron el señor René Osorio Arrazola, de 65 años, e Isabel Canseco Márquez, de 63 años, un matrimonio que se dedica a la agricultura de temporal y la ganadería, actividades ambas de autoconsumo. El matrimonio sabe leer y escribir; su lengua materna es el español. Fue fácil entablar comunicación con los informantes en virtud de que se trata de los tíos de quien escribe estas líneas; más que una entrevista con carácter etnográfico o antropológico, se trató de dos reuniones familiares, que se prolongaron alrededor de cuatro horas cada una, de las seis de la tarde hasta las diez de la noche. Las charlas giraron en torno a varios temas, el clima, la tierra, la familia; la transmisión de las narraciones ocupó una hora y media aproximadamente. Ambos encuentros tuvieron lugar en la casa de mis tíos. En la primera reunión, dos horas antes de mi llegada, mis tíos asistieron a una vaca que había tenido problemas para parir; ese día lo ocupé para explicarles mi intención y sólo obtuve la narración titulada “El árbol torcido”. A petición de mis tíos, tuve que regresar a su casa al siguiente día, pues me prometieron contar más narraciones. En los encuentros me acompañaron mi madre, de 67 años, que vive también en Buenavista, y mi hermana, Antonieta Gopar, de 46 años, quien radica en el Estado de México; ambas son amas de casa.

Los informantes dieron su autorización para la grabación y para la publicación de los textos. Cabe señalar que nunca se sintieron incómodos con la presencia de la grabadora. En ocasiones, sabían versiones distintas sobre las narraciones; aquí optamos

por eliminar discusiones cuando éstas dificultan la comprensión del argumento en virtud de que mi interés es ofrecer los textos por su valor literario. Vale la pena mencionar, sin embargo, que para la comprensión de algunas situaciones, fue necesario hacer aclaraciones a pie de página sobre recursos que rebasan el ámbito verbal, tales como uso de onomatopeyas, cambios de voz para caracterizar y señalar cambio de personajes, gestos y expresiones corporales, etc. (*vid.* Ramos, 1988: 58-63). A pesar de que mi interés es de carácter filológico, se consideró pertinente no omitir las marcas de oralidad. En cambio, se omitieron ciertas participaciones del entrevistador o de los oyentes cuando no tenían relación directa con la narración, sino que más bien cumplían con una función fática, en el primer caso, o servían para desviar el hilo del argumento, en el segundo; estas omisiones se marcan con puntos suspensivos entre corchetes. También con corchetes se señalan los vacíos de información cuando la grabación es ininteligible o para señalar las aclaraciones del transcriptor. Para facilitar la comprensión del argumento, se eliminaron algunas palabras o repeticiones de los informantes por tratarse de errores evidentes, como cuando la señora Isabel dice "el conejo" y ella misma enmienda: "el coyote"; tales omisiones se marcan con puntos suspensivos entre paréntesis. El orden en que se presentan las narraciones no se corresponde con el orden en el que fueron relatadas. La transcripción trata de ser fiel a las palabras emitidas; claro que fue imposible ser objetivo en este aspecto, pues como no se trata de una transcripción fonológica, en múltiples ocasiones se enmendaron palabras que presentaban síncopa (como en "quemao", que se sustituye por "quemado" o "cuidao", por "cuidado"), apócope (como en "enton", que se sustituye por "entonces") o aféresis (como en "onde", que se sustituye por "donde" o "dónde" o en "ora", por "ahora"). También se respetan las discordancias gramaticales, como en "aquel parte", pues no impiden la comprensión del argumento. Se transcribe el título de las narraciones tal como los informantes lo proporcionaban; cuando no sucede así, el título se coloca entre corchetes.

Se ofrecen ocho narraciones, en este orden: “El cuento del zopilote [y del muchacho flojo]”, “El compadre culo quemado”, “La chula fea”, “El árbol torcido”, “La señora y el joven”, “Los niños”, “El hombre y el león” y “El de los topos”. Al intentar clasificar el cuento de “El árbol torcido”, el señor René duda en llamarlo ejemplo o cuento, incluso, llega a señalar que ignora si la narración fue un hecho real o es ficción; algo parecido sucedió con “El hombre y el león”, pues se pregunta si se trata de un cuento o de un chiste. A diferencia del informante, no intentaré ofrecer una clasificación genérica sobre las narraciones en virtud de que “[...] es imposible establecer clasificaciones y jerarquías precisas, absolutas y unívocas dentro del campo dinámico y variable de la tradición oral” (Pedrosa, Rubio y Palacios, 2001: 20). Lo que sí conviene señalar es que las narraciones presentan motivos de los cuentos transmitidos de manera oral, tales como la transformación de un objeto — un peine o un espejo — en una montaña o en una laguna; la transformación de un personaje en un animal; el número tres (tres hermanos y tres gotas de sangre); la presencia de la bruja, etcétera.

El estilo de las narraciones que se transcriben a continuación presentan algunas de las características que Thompson (quien a su vez se basa en Axel Olrik) ha observado en los cuentos folklóricos<sup>1</sup> europeos: 1. los comienzos no parten de lo más importante; sólo que, a diferencia de lo señalado por el estudioso en este mismo punto, “El compadre culo quemado” y “La chula fea” sí presentan finales abruptos. 2. Hay múltiples repeticiones, pero no necesariamente son triples, como lo señala Thompson. 3. Generalmente sólo dos personajes llevan a cabo las acciones. 4. Aparecen caracteres contrastantes; en nuestras narraciones: astuto e ingenuo (en “El compadre culo quemado”, “El hombre y el león” y en “El de los topos”); bueno y malo (en “Los niños”); listo y flojo (en “El cuento del zopilote”), etc. 5. El más débil o el peor

---

<sup>1</sup> Entendido el término en su sentido amplio: “[...] todas las formas de narración en prosa, oral o escrita, las cuales han sido manejadas a través de los años”, Thompson, 1972: 26.

del grupo resulta ser el mejor; en nuestras narraciones: el zopilote frente al hombre flojo; el hombre ante el León; los niños ante la bruja. 6. La caracterización es simple; sólo se mencionan las cualidades que afectan directamente al relato, y 7. La trama es simple (Thompson, 1972: 577-578). Independientemente de su estilística o de su clasificación genérica, todas las narraciones que se ofrecen comparten un rasgo: su finalidad no es otra sino la de entretener; espero que el lector disfrute de ellas tanto como lo hicimos quienes las oímos.

EMILIANO GOPAR OSORIO  
Investigador independiente

### Bibliografía citada

- GRANADOS, Berenice, 2012. "Notas y reflexiones sobre la recopilación y el tratamiento de materiales de literatura oral". *Revista de Literaturas Populares* XII-1: 289-318.
- PEDROSA, José Manuel, Elías RUBIO MARCOS, y César Javier PALACIOS, 2001. *Héroes, santos, moros y brujas. Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos. Poética, comparatismo y etnotextos*. Burgos: Tentenublo.
- RAMOS, Rosa Alicia, 1988. *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.
- THOMPSON, Stith, 1972. *El cuento folklórico*. Trad. Angelina Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

### El cuento del zopilote [y del muchacho flojo]

Sr. René: Fueron a pedir a la muchacha y le dijo el muchacho, le dijo [al padre]:

- Va usted a pedir a mi novia.
- Bueno.

Entonces sí; pero ese muchacho no, este, no estaba acostumbrado a estar ni parado ni sentado. Entonces, así estaba. Pero no se descartaba,<sup>2</sup> pues, qué cosa: porque no estaba ni parado ni sentado. Entonces fue el papá a pedir a su muchacha, de su hijo, ¿no?; cuando, este, le dijo a sus consuegros:

— Fíjense, le dijo, que yo vengo a pedir a su muchacha, a su hija, le dijo, para mi hijo; pero mi hijo, le dijo, ese no está acostumbrado, le dijo, a estar [...] parado ni sentado.

Pero como los [...] papá[s] de la novia no le preguntaron por qué. Entonces fue que, este... así nomás dijeron, pues: no estaba acostumbrado a estar ni parado ni sentado. Bueno, ya después se casaron y todo, ¿no? Y el hombre: puro acostado; eso era: puro acostado. Y la mujer, pues con [...] tanta emoción y todo, ¿no? Este, después llegó el tiempo que llovió y la mujer quería que unciera la yunta y todo: no [lo hacía]. La mujer uncía la yunta para que se fuera a trabajar, y apenas llegaba el muchacho al terreno a querer arar: hacía dos rayas<sup>3</sup> y se acostaba. ¡Hijo de...!, y así nomás. Llegaba a la casa y así: puro acostado. La mujer ma-drugaba a hacer las tortillas y eso, para que a ver de qué modo se pusiera listo. Puro acostado. Se levantaba la mujer a uncir la yunta nuevamente y... para que se fuera a trabajar: hacía dos rayas, otra vuelta, dos, tres rayas y se acostaba en el terreno.

En uno de esos, se paraba [...] un zopilote, este, este, cerca de él, ¿no?, entonces lo espantaba (el que estaba, el que no estaba acostumbrado a estar ni parado ni sentado, el que se acostaba, pues). Le pegaba al zopilote. Y así nomás [...]. Luego le dijo el muchacho [...] al zopilote:

— Tú, carajo, le dijo, tú, zopilote, le dijo, tú comes sin trabajar, le dijo; tu nomás volando te la pasas, le dijo.

Y entonces, este, y le dio Dios permiso al zopilote de hablarle, ¿no?, y le dijo el zopilote al que estaba acostado, le dijo:

— ¿Cambiamos vidas?, le dijo.

---

<sup>2</sup> No revelaba su secreto.

<sup>3</sup> Dos surcos.



¡Uuh!, y aquél, como era flojo, le gustó; dice:

— ¡Cambiamos!, dice.

Porque el zopilote miraba que la mujer del que puro se acostaba era muy lista; estaba bonita y todo, ¿no?; el zopilote dijo:

— ¡Ahhh... ahora sí... yo sí voy a trabajar!, dijo.

Por eso le dijo que si cambiaban vidas. Y dice el flojo, le dijo al zopilote:

— ¡Sí!, le dijo.

Y cambiaron vidas allí, pues. Entonces, le dijo el zopilote al flojo (entonces, el flojo se volvió zopilote), le dijo:

— Mira: vas a aquel parte, le dijo, ahí está un fandango, le dijo (fandango le dicen a una mortandad que...)

Sra. Isabel: Donde hay un animal muerto [...]. Y vienen todos los zopilotes a comer, pues [a] eso le llamaba él...

Sr. René: Un fandango. El zopilote le dijo al que era flojo (porque el que era flojo se volvió en zopilote luego). Y ahí va... Bueno, ahí va el zopilote (el que era flojo y se volvió zopilote) al fandango a donde le dijo que estaba esa mortandad. Todos los zopilotes lo desconocían, porque no era zopilote antes; todos le pegaban, lo pellizcaban y lo echaban a correr. Y entonces, este, llegaba triste a donde estaba arando aquél (el que era zopilote). Después [...]:

— ¡Ahh, dijo, yo sí me voy a poner muy listo!, dice.

Cuando llega la mujer, a dejarle el almuerzo, tenía un surquerío<sup>4</sup> ya (el que era zopilote). Pero sí, la mujer: ¡qué contenta!, y, bueno. Así, al otro día volvía al terreno (el que era zopilote): ya era cristiano,<sup>5</sup> entonces, era gente; y la mujer: ¡muy contenta! Y llegaba el zopilote de vuelta (cuando, el que era zopilote, estaba almorzando con su mujer del zopilote), y el zopilote sin almorzar, pues, el que era flojo ([y] se volvió zopilote): sin almorzar; con hambre: quería que le dieran un taco y ¿cómo? Entonces las pagaba: agarraba, el que era zopilote, le pegaba al zopilote:

---

<sup>4</sup> Muchos surcos.

<sup>5</sup> Ser humano.

— ¡Anda vete, carajo, le decía, tú nomás [ríe] [...] comes sin trabajar!, le decía.

Se las pagaba, pues. Entonces, después le dijo [...] que si cambiaban vida de vuelta,<sup>6</sup> le dijo. “¡Ah!”, el otro ¡pura fregada!, qué había de querer cambiar vidas si la vida del hombre es muy chulo, pues; la vida del cristiano, ¿eh? El zopilote [...] come cuando encuentra algo [...] y cuando no, no. Al cristiano, Dios le da de comer, por eso digo. Entonces, ya [...] el que era flojo (que era zopilote) se fue a otra vuelta allá a la mortandad a querer comer; todos lo desconocían: le pegaban y le pellizcaban y todo. Al final, se murió de hambre [ríe].

Este es “El cuento del zopilote”; mi jefe<sup>7</sup> nos lo platicaba ese [...]. Este es “El cuento del zopilote”.

### El compadre culo quemado

Sra. Isabel: Y dice que era el coyote... El coyote siempre andaba buscando qué comer, y una vez se encontró a un conejo y el conejo estaba, este, comiéndose una tuna. Y, este, entonces le dijo el coyote al conejo:

— ¡Ahora sí, le dijo, te voy a comer!

Le dijo:

— No me comas, le dijo, ¿que no ves qué tan ricas que están las tunas?, le dijo. ¿Por qué no, le dijo, este, aquí te sientas, le dijo, y yo me subo al tunal, dice, a cortar las tunas y tú las cachas?, le dice.

Entonces le dice el coyote:

— ¿Me das una?

— Sí, le dice, te voy a bajar la más madura, le dijo, la más rica, para que te la comas.

Que se sube el conejo y que... ya que estaba arriba, le dijo:

<sup>6</sup> De nueva cuenta.

<sup>7</sup> Padre.

— Ahora cáchalas.

Y el coyote abajo: esperando las tunas; y que agarra<sup>8</sup> [el conejo] y que le baja una tuna bien madura y que la bota, pero se la botó con todo y espinas. Entonces el coyote al agarrarla, pues la agarró, pero se espinó. Y entonces se empezó a quitar las espinas y a quitarse las espinas. En eso le dio chance al conejo de correr y se fue el conejo. Ya no se lo comió.

Dijo entonces, dice, el coyote:

— ¡Ah, dice, me las va a pagar!

Y siguió, y ahí andaba buscando al conejo y buscando al conejo. Hasta que lo ganó<sup>9</sup> encontrar, pero lo encontró debajo de una piedra, una piedra bien grandota. Y entonces le dijo:

— ¡Ahora sí ya te encontré!, le dijo, y ahora sí no te vas a escapar: te voy a comer.

Y entonces le dijo el conejo:

— No, le dijo, no... no me vayas a comer, porque, fíjate, le dijo, que se va acabar el mundo, le dijo, y Dios me puso a detener esta piedra, le dijo, porque si la suelto, le dijo, si no la detengo, le dijo, se va a caer y [...]

Entonces, le dijo:

— Mejor, le dijo, para que no nos muramos de hambre, le dice, detén tú la piedra, le dijo, y voy a buscar de comer.

Le dijo:

— ¿Pero no me vas hacer tonto otra vez?

— No, le dijo, aquí métete, le dijo, y detienes la piedra mientras que voy a buscar de comer.

— Sí, le dijo el coyote.

Y que se mete y ahí está deteniendo la piedra y se escapó el conejo y se fue [Risas]. Ya luego se fue, ¿no? Y este... cuando ya, este, después, le dijo... Se fue el coyote buscándolo, y lo buscaba y los buscaba y no lo encontraba. Hasta que lo encontró bajo de un árbol. Y entonces le dijo:

---

<sup>8</sup> *agarrar*: "para invitar al interlocutor a prepararse, como quien busca apoyo por precaución, para recibir una gran sorpresa", *DRAE*.

<sup>9</sup> Hasta que logró encontrarlo.

— ¡Ahora sí ya te encontré!, le dijo, ¡Ahora sí: no te me vas a escapar!

Entonces le dijo el conejo:

— ¡No!, le dijo, no seas ingrato; no me comas, porque, fíjate, le dijo, que ahora va a llover muy fuerte, le dijo. Mejor, le dijo, ayúdame, le dijo, y vamos a componer una casa para pasar el agua, le dijo, porque va a llover muy fuerte [risas]. [...] Entonces que agarra el coyote:

— ¡Bueno!, le dijo, ¡te voy a ayudar!

— Sí, le dijo, aquí nos vamos a escapar [del] agua, porque va a llover muy fuerte y va a caer granizo, dice.

Entonces empezaron los dos a hacer su casa, pues [...], y trajo los palos. Y que le dijo:

— Ahora, le dijo, aquí te metes, le dijo. Voy a seguir poniendo más... más ramas de palos, le dijo, para que no nos muramos, le dice, porque la granizada va estar muy fuerte.

Entonces el coyote se metió debajo [risas] [...] y el conejo y que se sube en el árbol. Y ya, dice, que ahí hacía orines, y caían los orines; y que agarró piedras. Entonces, este, le caían lo orines y le botaba piedras [ríe]. [...] ¡Esa era la granizada que iba a caer! Y entonces, este, que lo entretuvo y se pela y va: ya no se lo comió. Y se fue. Y el coyote ahí metido, hasta después:

— ¡Uuuuh... pues no está lloviendo!, dice, ya paró el agua: ahora voy a salir.

Y salió. Cuando salió, pues el conejo ya no estaba: ya se había ido. Y que siguió a buscar al conejo, y ahí le siguió a buscar. Ya después [...]. Lo encontró, dice, y estaba comiendo chirimoyas. Entonces le dijo:

— Ahora sí, le dijo, ahora sí no te me escapas, le dijo, porque ya me hiciste mucho tonto.

Entonces le dijo:

— Ya varias veces me has hecho tonto y que me dejas esperándote y ya no, este... y no regresas.

Le dijo:

— No, le dijo, cómete una chirimoya: verás qué rica está, le dice.

Y le llevó una madura. Ya después se comió la madura y se comió él, también, una madura. Ya después le dice:

– Te voy a botar una chirimoya, le dice, ¡pero cáchala bien!

Que se la bota. Pues estaba verde; agarra y se le atora al coyote en el pescuezo y ahí está el coyote sacándose la chirimoya y él [el conejo] se fue: otra vez se le volvió a escapar. Y ya después se fue. Y ya dice que ahí andaba el coyote buscándolo y buscándolo y no lo hallaba, hasta que una vez, dice, lo encontró en un carrizal: encontró al conejo en un carrizal. Le dijo:

– Ahora sí, le dijo: de aquí no te me vas a escapar, le dijo, porque ahora sí ya dije que te voy a comer, y te voy a comer.

Entonces le dijo:

– ¡No!, le dijo [...], ayúdame que estoy haciendo una comida, le dijo, porque se va a bautizar mi nieto, le dijo, y va a estar muy bueno el bautizo, le dijo; pero, este, ayúdame a hacer la comida, dice.

Entonces le dijo el coyote:

– ¿De veras?

– Sí, dice, va a haber mucha comida, le dijo, porque va a ser una fiesta muy grande.

Y que le dijo:

– Ahora sí te ayudo, ¿pero ya no me vas hacer tonto?

– Sí, le dijo.

Que empiezan a ahí y dicen que le dijo el conejo:

– Ahora, le dijo, aquí me esperas, le dijo, porque voy a traer ya a mis compadres, le dijo, porque ya vienen. Cuando oigas los cuetes, le dijo, remueves más a la comida, le dijo, porque ya venimos.

Y que se sale el conejo [ríe] del carrizal, y que le echa lumbre alrededor del carrizo; pero como el carrizo, cuando le echan lumbre, truena el carrizo, dicen que decía [...] el coyote:

– ¡No pues ya vienen!, decía.

Porque estaba tronando el carrizo que se estaba quemando. Y entonces, este... y él apurado ahí, dice, este [...], arreglando la [...] comida para que llegaran los compadres del conejo a comer. Cuando se dio cuenta, ya estaba rodeado de lumbre [Risas].

Entonces se salió del carrizal, pero ya la cola la llevaba quemándose. Ya después dicen que se fue y ya tarde, cuando ya encontró al conejo, el conejo se reía; le dice:

— ¡Ora, compadre culo quemado! [risas]

Por eso es acá el cuento de “El compadre culo quemado”.

### La chula fea

Sr. René: Aparte es otro que dice que, este... que este era un rey. Y le dijo, este, le dijo, este, a su papá: anda búscate tu novia, le dijo. Le dio dinero y fue a buscar a su novia y fue busque y busque, busque, busque, ¿no?, a su novia: hasta que halló otra príncipe, el rey. Se halló otra príncipe. Bueno, ahí la lleva, pues, y entonces, pues... pero su mamá y su papá ahí los iban alcanzando, pero como era príncipe también, entonces tenía, este, tenía... ¿cómo se llama?: poder, ¿no? Cuando ya apenas [los] iban alcanzado su mamá y su papá, este... botaba el peine, la muchacha, pues, para que [...] no los alcanzaran. Iban los dos novios corriendo, pues. Y entonces, este... botó el peine y [se] volvió una montaña. [...] Se volvió una montaña, pues, y ya su papá, su mamá ¡ni por dónde!, pues ya era montaña, ¿no? Ya no... agarraban la vereda, bueno iba corriendo. Y ya...ya no lo alcanzó su papá y su mamá. De repente, iban corre, corre y corre ahí, para alcanzarlos ya de vuelta el papá y la mamá a la príncipe. Entonces y que saca el espejo la muchacha, la príncipe, ¡y que lo bota!: se volvió una laguna de agua. Entonces, bueno, ahí van, ahí van. Ya no... ya no los pudieron alcanzar los papás, ya no los alcanzaron. Al llegar a la casa, le dijo:

— Mira, le dijo (el novio le dijo a su novia), aquí me esperas, le dijo, voy avisarle [a] mi papá, le dijo, para que con música te venimos a traer, le dijo.

— ¡Sale!, le dijo [...] la príncipe.

Llegó a la casa de su papá y todo, cuando, este, que buscara la música, ¡bueno, ya estaba la fiesta, pues! Y, este, y va, este [...],

la muchacha estaba en un árbol así,<sup>10</sup> y se sube; y entonces viene la... viene la chula fea, pues. Entonces [...]. Viene la chula fea, entonces la príncipe estaba en un árbol [...]. Y, entonces, y un pozo de agua estaba así.<sup>11</sup> Pero como se miraba de la cara de la reina hacia el pozo, y va la chula fea, y que se le fija así, ¿no?,<sup>12</sup> pues se le miraba la cara de la reina, ¿no?; no miraba la cara de ella, [sino] la cara de la reina. Entonces decía:

– ¿Cómo dicen que estoy tan fea y estoy tan chula?

Pero la cara de la reina [risas] se miraba en el agua. Pero ella decía:

– ¿Cómo dicen que estoy tan fea y estoy tan chula?

Y eso le dio risa a la esta... a la reina, ¿no?, y que le dice:

– ¿Y qué cosa estás haciendo ahí?

Le dijo la chula fea a la reina. Le dijo, este:

– Aquí estoy esperando a mi novio, le dijo.

– ¿A poco?,<sup>13</sup> le dijo.

– Sí, le dijo, aquí estoy esperando a mi novio.

– ¡Ah!, le dijo.

Pero la chula fea no encontraba novio; entonces le dijo:

– ¡Bájate!, le dijo, este, ¡te voy a buscar un piojo!, le dijo.

Se bajo la reina y le bus..., este, y le clava un alfiler, algo así, ¿no?, y se volvió palomita la reina. Entonces y que agarra la chula la fea y se sube al árbol, a donde estaba la reina, ¿no?; y la palomita se desapareció, ¿no? Entonces llega la música... la fiesta, pues, para venir a traer a la reina, ¿no? Entonces llegando ahí, este, a donde había dejado el muchacho a su novia, a la reina, pues (era el rey y la reina). Entonces dice, este, su papá:

– ¡Oyes!, le dijo a su hijo, ¿esta novia te [...] buscaste?

– ¡No, papá!, le dijo, era otra.

– ¡No!, dice, aquí está ésta, le dijo, su papá.

– ¡No, papá!, le dijo. Era otra, le dijo.

<sup>10</sup> Señala el tamaño del árbol.

<sup>11</sup> Dibuja un círculo hacia abajo para señalar la silueta del agua en el pozo.

<sup>12</sup> Hace un gesto que muestra cómo se asomó el personaje para ver el reflejo en el agua.

<sup>13</sup> ¿En serio?

Y la chula fea pues quería [...] casarse con el rey, ¿no? Entonces cuando, este, le dijo su papá, entonces:

– Para que... ahora sí, le dijo, para que aprendas, le dijo, pues te tienes que casar con ella, le dijo.

– ¡No, papá!, le dijo. Yo me fui a traer una reina, le dijo. ¿Cómo?, que ésta no es [...]. La reina.

– ¡No!, Para que aprendas, le dijo; pues aquí encontramos ésta, ésta nos llevamos, le dijo.

Ahí van, pues. Pero el muchacho no iba a gusto. Y estaba ya la mesa, estaban como... en la mesa, pues; tomándose su tequila y todo. Y llegaba la palomita, pero tenía el alfiler aquí en la cabeza. Entonces, la palomita era la reina. Y entonces le decía a su novio, apenas hablaba... [difícilmente se] le entendía, pues:

– ¿Te acuerdas, le decía, cuando, este, me iban a alcanzar, este, mi papá y boté el peine?<sup>14</sup>

Apenas se entendía, pues, que decía la palomita.

– ¿Y te acuerdas (decía la reina, pero era palomita ya) cuando boté el espejo y se volvió una laguna de agua?

Entonces dijo el novio:

– Oiga papá, póngale cuidado<sup>15</sup> a esa palomita [para saber] qué dice.

Entonces le ponía cuidado.

– Dilo de vuelta, le dice.

Empezó de vuelta a decir la palomita. Entonces dijo el muchacho, el novio:

– ¡Agarren esa palomita!, le dijo.

Y que agarraron la palomita. Pues, este, aquí tenía el alfiler en la cabeza.<sup>16</sup> Le sacaron el alfiler, se volvió una reina luego [ríe]. Ese es “El cuento de la chula fea”.

---

<sup>14</sup> Cambia el tono de su voz por uno muy tenue cuando emite el discurso de la princesa transformada en paloma.

<sup>15</sup> Atención.

<sup>16</sup> Señala su cabeza.



### [El árbol torcido]

Sr. René: Nos platicó papá cuando, este, sería [...] cuento o sería verdad, ¡quién sabe!, cuando, este, dice que, una mamá mucho quería a su hijo, dice; mucho lo quería, dice: no lo mandaba ni nada, dice, porque lo quería mucho, dice. Esta señora tuvo dos hijos, a una mujer y a un hombre, pero al hombre lo quería mucho, dice: no lo regañaba ni nada; iba creciendo, iba haciendo... y no lo regañaba. Hasta que una vez lo regañó, su mamá a su hijo; entonces ya estaba grande el muchacho. Cuando, este, dice el muchacho:

— ¡Oiga mamá!

Le dijo, porque lo regañó, la mamá a su hijo. Y dice luego el hijo:

— Oiga mamá: vamos al cerro a traer leña, le dijo.

— ¡Vamos! (dice luego la señora).

Se fueron a traer leña y estaba un árbol medio chueco, ¿no? Y ya estaba grande el árbol. Y le dijo el muchacho a su mamá, le dijo:

— ¡Oiga mamá, le dijo, enderece usted este árbol!, le dijo.

— ¡Ay, mi hijo!, le dijo, ¿cómo voy a enderezarlo, le dijo, si ya el árbol está grande?, le dijo.

— ¡Enderécelo, le digo, si no, se la va a llevar la fregada!, le dijo. Su mamá no lo creía. Y entonces...

Sra. Isabel: Él le decía, porque la señora quería, este, educarlo a él y él ya estaba grande. [...] No lo educó de chiquito; entonces ya educarlos, ya grandes los a niños, ya es muy difícil. [...] Porque un niño, cuando está chiquito, y si no lo va educando [...] bien —o que lo obedezca—, ya cuando está grande, menos te obedece. Entonces la señora quiso educarlo, pero ya el muchacho estaba grande. Por eso cuando [...] la llevó a donde estaba el árbol, le dijo:

— Así como me quiere usted enderezar a mí, le dijo, así enderece usted al árbol ahorita, pues ya el árbol, le dijo, ya está grande; entonces, yo también estoy grande ya no...

Sr. René: Entonces le pidió:

— ¡Enderécelo!, le dijo.

Y la señora, pues quería enderezar al árbol. Le dijo:

— Mire: aquí este árbol, le dijo, si le hubieran puesto un puntal, le dijo, desde que estaba tierno, se hubiera ido derecho, le dijo. Así yo, le dijo: me hubiera usted, desde chamaco, me hubiera usted enderezado, ahorita yo obedecería, le dijo; pero como no me enderezó usted, no me educó usted, ahora la voy a matar, le dijo. Y que la mata. Y que le saca la asadura,<sup>17</sup> a su mamá. ¡Bueno! Y llegó a donde estaba su hermana. Y le dice su hermana:

— ¿Dónde está mamá?

Le dijo a su hermano.

— ¡Por ahí viene!, le dijo.

Pero, pues la asadura... entonces llega el muchacho y le dice su hermana,

— ¡Hazme esta asadura!, le dijo, porque nos la vamos a comer, le dijo.

Y agarra la muchacha, y al tiempo de que le iba a corta a la asadura, le hablaba la asadura, le decía:

— ¡No me cortes, hija, le decía, porque soy tu madre!

Se asustaba la muchacha, ¿no? Entonces, de vuelta otra, quería rebanar la asadura; le dijo entonces, y la asadura le hablaba:

— ¡No me cortes, hija, le decía, porque soy tu madre!

Hablaba la asadura. Entonces, este, se asustó, ¿no? Entonces le dijo, este... al... fue a ver al padre:<sup>18</sup>

— ¡Oiga padre, le dijo, fíjese que mi hermano se llevó a mi mamá al cerro, le dijo, y no regresó, le dijo, mi mamá; nomás que regresó con una asadura, le dijo, pero la asadura habla, dice. Fíjese que yo la quiero cortar para cocerla y la asadura dice que yo no la corte, porque es mi mamá.

Allí fue el padre otra vuelta [...] con la muchacha, ¿no?, y le dijo:

— A ver, córtala, le dijo, otra vuelta: quiero ver.

<sup>17</sup> Las vísceras.

<sup>18</sup> El sacerdote.

Y que la empieza, otra vuelta, a quererla cortar: lo mismo decía la asadura:

– ¡No me cortes, hija, porque soy tu madre!, le dijo.

Entonces manda, este, mandaron a traer al muchacho; el padre le dijo:

– Oye, este, ¿y tu mamá?, le dijo.

– ¡En verdad, la maté!, le dijo.

– ¡Ay, hijo!, le dijo, ¿para qué hiciste eso?

– ¡Pues me quiso enderezar!, le dijo, que, este... ya estoy grande, le dijo: "cuando estaba yo chamaco, me hubiera enderezado; ahorita ya no", le dijo. La llevé... a un... allí a un árbol que lo enderezara, le dijo, "y ese árbol ya está grande", le dijo, "y así estoy yo: ya grande", le dijo. "Ya no me puedo enderezar", por eso la maté, le dijo.

Bueno, entonces lo quemaron al muchacho, pero sí fue en una plaza pública, para que hubiera este ejemplo que no [...] De no matar a la mamá. Y pues hasta ahí nada más me lo sé. Ese será cuento o será... ¿será qué?... como ejemplo [...] Como ejemplo puede ser, pero así nos lo contaron a nosotros.

### [La señora y el joven]

Sr. René: Dice, mi jefe nos platicó de ese cuento, que dice que [...] un muchacho, o sea, una señora grande le rogaba a un muchacho: que se casaran, pues. La señora ya estaba grande; el muchacho estaba más tierno, ¿no? Y le rogaba la señora al muchacho: que se casaran. Y no, [...] no quería el muchacho, pues. Qué había de querer: la señora era grande, ¿no? Cuando, después, el muchacho le dijo:

– ¡Sí, me caso con usted!, le dijo, pero se va usted a bañar, le dijo, pero se va usted a terminar un jabón: duro, duro le va usted a estar refregando, le dijo. Ya terminado, si se termina usted el jabón, entonces me caso con usted.

¡No... la mujer contesta!, ¿no?, dijo:

– ¡Ahora sí: cómo que no voy acabarme el jabón!, dice.

Pues eso era fácil, dijo, ¿no?

Y pues duro y duro estaba refriegue y refriegue y refriegue. Y pues tanto frío hacía: *titiki titiki* se hacia el cuero,<sup>19</sup> pues, su... ¿cómo se llama?, su [...] cuerpo; y le decía:

– ¡Ay cuero viejo!, le decía, ahora estás y *titiki y titiki*, le decía, y mañana estás *tatanga tatanga*,<sup>20</sup> le decía.

Pues sí: como ya iba a ser, este, al otro día, iba a ser la boda...

Sra. Antonieta. ¡Ah! Y con el frío...

Sr. René. Ajá. ¡Ah! y ¿qué?: si al otro día se murió [Risas]. [...] Se murió, por lo que... pues tanto [...] le dio el resfriado.

### [Los niños]

Sra. Isabel. Eran tres niñitos, que no los querían sus papás, y luego los iban a echar a perder al [...] cerro; pero cuando se iba, cuando se iban (dice que era una muchachita y dos hombrecitos, creo), pero cuando se iban, este, les decía su papá:

– Vámonos, porque vamos a juntar leña.

Y se los llevaba... Ese no me lo sé yo muy bien desde el principio. [...] Y luego se iban a... a juntar leña, pero la niñita, dice que una vez se agarró una...

Sr. René. ¿La que iba atrás?

Sra. Isabel. Ajá, que iba atrás. Dice que su papá iba adelante y los otros hermanitos iban atrás de su papá y ella era la última que se iba... Pero la primera<sup>21</sup> que agarró una redomita<sup>22</sup> de semillas, y ahí iba, dice, y todo donde iban caminando, ella iba tirando la semilla [...] Si los dejaba su papá por ahí... Y ya, este... dice, les decía su papá:

– Aquí espérenme y luego regreso.

<sup>19</sup> La señora titiritaba.

<sup>20</sup> Onomatopeya del sonido de la música de la boda.

<sup>21</sup> Se refiere a la primera salida.

<sup>22</sup> Cesto pequeño hecho de carrizo.

Y se iba, pero porque no los quería; los quería echar a perder en el cerro. Ya luego la niñita decía, dice:

— No, dice, ya nos dejó papá; pues ahora nos vamos.

Y se seguía el caminito de la semilla [...]; se las llevaba y volvía a llegar a la casa. Cuando llegaba a la casa, le decía el señor a su señora:

— Mira, ya llegaron los muchitos.<sup>23</sup>

Y ya..., no los querían, pues...

— Mañana sí me los voy a llevar, dice; me los llevo al cerro y ahí los voy a dejar.

Y ya se los llevaba para otro lugar; pero la niñita pensaba: la otra vez y que se lleve [*sic*] una... una redoma de ceniza. Y ahí iba tirando la ceniza: todo donde iba, iba tirando la ceniza. Ya cuando ya los dejaba su papá otra vez por ahí, decía:

— Vamos siguiendo la ceniza.

Y ya luego llegaban a la casa. A la otra vez, se llevó creo que una canasta de manzanitas. [...] y se las llevó. Y ya cuando llegó al cerro y [ríe]... ya cuando quisieron regresar, dice que las... ¿qué?... los animales se las había comido las...

Sr. René. ¡No! La que iba atrás se iba come y come...

Sra. Isabel. ¡Ah... sí!: entonces iba uno... uno de los hermanitos atrás [...]. Y ella iba tirando las manzanitas y el otro se las iba comiendo. Por eso ya no pudieron regresar. [...] Ya cuando re... cuando... ya entonces ya se quedaron en el cerro, ya no pudieron regresar. Y entonces, dice, que eran tres hermanitos. Pero yo me sabía lo nombres de los tres, pero ya se me olvidó. [...] Y este, y dice que se quedaron en el cerro, pues ya no pudieron regresar a su casa. Y entonces se quedaron en el cerro y se fueron caminando y llegaron a una casa de una bruja. Porque vieron una luz lejos y se fueron a esa casa de esa bruja; y ahí, este, en esa casa de esa bruja, ahí estaban y ahí los tenía. Y la bruja le decía, dice, este:

— Aquí me hacen de comer, dice, voy y regreso.

---

<sup>23</sup> Los niños.

Y ellos dicen que decían, dice:

– ¡Vamos a hacerle de comer a la bruja!

Y empezaban a hacer de comer. Pero ya cuando (...) Llegaba la bruja, dice, que agarraba el... quería matarlos para comérselos. Pero uno de los niñitos oía lo que decía la bruja y les dice a sus hermanitos:

– No vayan a atizar el fogón, dice, porque si van a atizar ahí, dice, ahí los va a meter entre la cazuela para que se, este, se los coma.

Y así no ganaba la bruja a matarlos. Hasta que por fin creo... después, dice, que dijeron ellos a la bruja:

– ¿Por qué no te pones a atizar allí?

Entonces va la bruja a atizar, dice: pues entre los tres agarraron y empujaron a la bruja para dentro y la echaron ahí en [...] la lumbre. Y de ahí dicen que brotó tres gotas ¿de qué? Tres gotas de sangre, algo así. Y ya de ahí... Ya de ahí no me acuerdo como va, pero... Ese cuento es muy largo.

Pero sí: los niños mataron a la bruja, porque la bruja se los quería comer a ellos, pero no se los ganó comer; ellos mejor la mataron a ella. [...] Dicen [...] que de la sangre de la bruja, del cuerpo de la bruja, pues, brotaron unas gotas de sangre y que de ahí se hicieron tres perritos, creo, y de esos tres perritos le pusieron sus nombres también, los mmm... los niños, pues. Y ya después dicen que así andaban cuando ya los mmm... la muchacha ya creció y tenía su novio. Y los mmm... y los muchachos no querían que... que la muchacha se casara. Entonces mandaban a los perros a cuidarle la casa de la muchacha. Y, este, y dicen que los perros abrían la casa para que se saliera la muchacha [ríe] y a verse con su novio. Y, este, pero al final ya no me acuerdo cómo sigue lo demás. Sí me lo sabía; es muy largo ese cuento.

### [El hombre y el león]

Sr. René. Nomás que este es un... será cuento, será chiste... mi papá nos platicaba que el hombre es muy astuto: le gana al... al

elefante o al león; al león, creo, le gana. Porque, este, dice que el hombre estaba, dice, rajando leña y llega el león y le dijo:

– ¿Qué estás haciendo?, le dijo, porque te voy a comer.

Le dijo el león al hombre.

– ¿Cómo me vas a comer?, le dijo el hombre, si estoy rajando leña, le dijo, este, porque ya va ser mi cumpleaños, le dijo, y para eso estoy rajando la leña.

– ¿A poco?, le dijo.

– ¡Y hasta te invito!

Le dijo el hombre al león.

– ¡Órale, pues!, le dijo.

– Te invito, le dijo, y ayúdame a rajar la leña, le dijo.

Y entonces:

– ¡Órale pues!, dice el león.

– Órale, pues, dice, mira...

Mete el hombre un hachazo al tronco, ¿no?, y le dijo el hombre al león:

– Mete tu mano aquí, le dijo, para que me ayudes a abrir el tronco, le dijo, mientras saco el hacha, le dijo, y le meto más adentro.

Va el león y que mete la mano y que saca el hacha ¡Ah!, y ¿cómo hacia el león y la mano [...] se había quedado en el horc[ón]?... ahí, pues, como el... así pues.<sup>24</sup> Agarra el hombre y que se pela [risas]: ya no se lo comió el león. Es un cuento muy cortito, pero es, el hombre le ganó al león; le gana, pues, tiene mucha inteligencia: ¿cómo le metió la mano... dijo que metiera la mano para que ahí nomás se quedara atorado?

## El de los topos

Sra. Isabel. Le dicen "El de los topos", porque los topos hicieron una apuesta. Se ponían uno así y otro así: el topo y la ardilla.<sup>25</sup> Entonces le dijo a la ardilla el topo:

<sup>24</sup> Con movimiento de sus manos, señala que la pata del león había quedado prensada en el tronco.

<sup>25</sup> Los animales se veían de frente.

– ¡Vamos una carrera!

– ¡Vamos!, le dijo la ardilla.

Pero le dijo:

– Tú, bajo [...] la tierra.

Como el topo camina entre la tierra y la ardilla, arriba. Entonces le dijo:

– Vamos una carrera de aquí a allá adonde está ese árbol, le dijo.

Entonces le dijo:

– Tú, vas por la tierra, le dijo la ardilla al topo, y yo arriba; a ver quién llega primero hasta donde está ese árbol.

– Sí, le dijo.

Se metió el topo y que se va la ardilla, cuando [...] ya iba a llegar la ardilla a donde estaba el árbol que dijeron, ya salía el topo allá. Decía:

– ¡Te gané!, le dijo, yo llegué primero.

Decía:

– ¡No puede ser!, dice, ¿cómo vas a ganar tú y vienes entre la tierra y yo vengo arriba? Entonces le dijo:

– ¿Vamos otra?

– ¡Vamos!, le dijo.

Se metía el topo y la ardilla corría, ¿no? Apenas iba... le falta para llegar adonde estaba el árbol y ya salía el topo arriba. Decía:

– Pues no puede ser, ¿por qué será que me gana?

Y un este... ¿Cómo se llama?, este, de esos tecolotes o ¿cómo le dicen?, este: búho [...]. Búhos, ajá: estaba en el árbol; entonces estaba viendo la carrera que hacían, pues. Entonces y que le dijo, le dijo la ardilla otra vuelta al topo:

– ¿Vamos otra? Pero ahora si te voy a ganar.

– ¡Sale!, dice.

[...] Y que se mete el topo entre la tierra y que se va la ardilla. Igual: salió el topo allá y la ardilla no llegaba. Entonces le dice el Búho ahí:

– ¡Ay, qué tonta eres!, le dice a la ardilla. ¡Son dos topos!, le dice: uno está allá y otra está aquí [risas].



¿Pues cuándo le iba a ganar?: si un topo se metía aquí y el otro ya salía allá. Pero el... este búho nomás estaba mirando, le dijo:

— ¡Ay, que tonta eres!, le dice a la ardilla: si son dos topos, le dice, uno se mete allá y entonces el otro se mete aquí: nunca le ganabas.

## Reportajes de nota roja firmados por José Revueltas para *El Popular*<sup>1</sup>

Las notas que se reproducen a continuación son las únicas, hasta donde sabemos, que cuentan con la firma de José Revueltas en *El Popular*. En el artículo “‘Pienso muy lejos’: nota roja y sentido trágico en manos de José Revueltas”, publicado en este mismo volumen, se ofrece una reseña de las circunstancias de publicación y una propuesta de lectura del conjunto (por supuesto, gran parte de lo dicho en las siguientes líneas se reitera y amplía en dicho trabajo). No sólo vale la pena leer las notas como ejemplo de uno de los géneros más persistentes en los medios impresos que alcanzan amplios públicos desde hace siglos; también importa reproducirlos porque en varias ocasiones los especialistas en la obra de este escritor absoluto se han referido a la “experiencia [de Revueltas] como reportero de nota roja” (Torres, 1996: 118) o dan a entender que las notas que ahora reproducimos son semejantes a “otras del mismo género” (Ruiz Abreu, 1996: 305). Elba Sánchez Rolón, en la introducción del libro con el cual obtuvo el premio de ensayo que lleva el nombre del escritor, comenta: “A José Revueltas, como personaje histórico o como sujeto real, es posible encontrarlo en sus textos *no ficcionales*, en sus ensayos políticos, sus crónicas de viajes, sus crónicas de nota roja — poco conocidas y estudiadas — o en sus entrevistas...” (2005: 11). Lo sorprendente, para nosotros, es el hecho poco conocido de que Revueltas aparentemente sólo firmó *tres*

---

<sup>1</sup> Para el presente trabajo se contó con la colaboración de Thania Aguilar, quien acudió a la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada para consultar los ejemplares de *El Popular* y realizó la transcripción de las notas. El presente trabajo se realizó en parte gracias al Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT, Proyecto IA400215.

*notas* de nota roja, dos sobre el mismo caso. En cambio, los ensayos políticos, históricos, literarios, las crónicas, los reportajes, reseñas y los ensayos sobre literatura y arte — muchos de ellos publicados en periódicos y revistas — ocupan al menos diez de los veinticuatro volúmenes de las obras completas. Si sólo fuera por las notas efectivamente firmadas podríamos decir que se ha sobredimensionado el papel de “reportero de nota roja” (Fuentes Morúa, 2001: 254) que se atribuye a Revueltas; en cambio, si atendemos a la incorporación de ese género del periodismo *en la obra narrativa*, es claro que trabajos como los escritos por Sonia Peña comienzan a “articular cabalmente esa faceta del polígrafo con el conjunto de la obra”, como lo solicitaba Jorge Fuentes Morúa (2001: 254). Pero todavía cabe añadir, me parece, algo más: aun cuando Revueltas sólo firmara tres notas de este género, el breve conjunto vale como ejemplo de ejercicio periodístico y literario a la vez. Esta nota (la nuestra), ligeramente amarillista si se quiere por llamar la atención sobre los dichos de quienes se han dedicado a estudiar la obra de Revueltas, en realidad tiene como propósito sugerir un ejercicio de relectura que además puede llevarnos a conocer otros escritos de nota roja publicados pero no firmados por él. Nuestra hipótesis en ese caso, y de la cual damos cuenta con más extensión en el artículo ya referido, es que José Revueltas actuó más frecuentemente como redactor o editor de nota roja para *El Popular* que como autor del género. Pero antes de seguir tales caminos — y aun cuando en nuestro artículo ya anotamos algunas líneas que pueden llevarnos a ampliar el repertorio revueltiano de la nota roja — se impone conocer las tres notas efectivamente firmadas y que han sido reproducidas de manera incompleta y con títulos que nada se relacionan con los originales. Por ejemplo, bajo el título “La mente de Goyo Cárdenas” fue reproducido en *La Jornada Semanal* (suplemento del periódico *La Jornada*, del 31 de marzo de 1996), lo que originalmente se publicó en *El Popular* con el título “Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas”. Como se ha insistido, José Revueltas sólo firmó

dos notas extensas sobre el caso, y más que ofrecer un fragmento, en *La Jornada Semanal* se reprodujo casi en su totalidad la nota mencionada, pero con omisiones. Recientemente, y como parte de la serie de artículos que *Nexos* reunió para “evocar” en su centenario “al escritor ‘que es muchos hombres a la vez’”, la revista incluyó “Sin esperanzas para nadie”, cuyo título original es “Mi hijo será el último en juzgarme”, o bien “Nadie ha sentido lo que he sentido yo’, afirma Ricarda”. Por tratarse de la nota principal, el primer encabezamiento que tomamos como título ocupa las ocho columnas de la plana en *El Popular*, mientras que el segundo abarca las columnas cinco y seis, donde se localiza la nota. Como en el caso de *La Jornada Semanal*, la revista *Nexos* tampoco indica que el título ha sido modificado y que se omiten los subtítulos con los cuales se organizaba el reportaje en 1942. La misma nota había sido publicada por esta revista el 1 de julio de 1983; en esa ocasión en efecto se publicó como “Nadie ha sentido lo que he sentido yo’, afirma Ricarda”; pero lo que originalmente era el sumario (“Un fondo oscuro, aún indescifrable, hay en los móviles que llevaron a la infeliz madre a cometer sus horrendos crímenes”) se transcribió como primer párrafo del reportaje. En esa oportunidad también se omitieron los subtítulos que dividían la nota. Aunque no es posible asegurarlo, la reproducción de las notas con modificaciones como las descritas abonaría el terreno para quedarse con la idea de que nuestro autor cuenta con un repertorio de nota roja superior al que él mismo se asignó. De ahí que se nos plantee la necesidad de restituir, en la medida de lo posible, los originales *publicados* en 1942. Y subrayo el participio porque hasta donde se ha revisado el archivo de José Revueltas resguardado en la Benson Latin American Collection, de la Universidad de Texas, en Austin, no se han encontrado los manuscritos, los apuntes o bien los originales mecanográficos; pero también hago dicho énfasis porque interesa volver a poner en letra de imprenta (así sea electrónica) lo que el público o los lectores de *El Popular* tuvieron a mano.

Digamos que se trata de leer eso que en otro tiempo alguien más pudo haber leído. Así, más que emprender un ejercicio para *fixar el texto*, lo que interesa es generar un nuevo orden de lectura, sin duda artificial, porque tendremos la reproducción de las palabras pero no la materialidad de la impresión de negro sobre blanco ni el formato que obliga (o invita) a extender los brazos..., pero justamente se trata de confiar en lo que una nueva disposición de la materia verbal puede proporcionar como experiencia literaria. Es con esta intención que para cada nota se incluye primero la cornisa que se encontraba en la parte superior del periódico; enseguida se consigna el título, seguido del sumario que comenta o sintetiza la nota; si hay más de un título o más de un sumario, se reproducen en el orden con que aparecen en el periódico y, para tratar de reproducir la impresión que causan los encabezados, se mantienen los usos tipográficos: versales en todo el título o versales en cada palabra, según sea el caso, así como el empleo de negritas, cursivas y blancas. También se incluye a pie de página un comentario sobre la posición que ocupaba la nota en la retícula del diario y, cuando se juzgó oportuno, se han añadido algunas notas que aclaran conceptos o aportan información contextual. Finalmente, se han corregido las numerosas erratas, se ha uniformado y actualizado el uso de acentos, la puntuación y el empleo de algunos términos. Se ha mantenido, en cambio, el uso de mayúsculas, comillas y guiones de diálogo. Sólo se sustituyeron las comillas cuando era claro que su intención no consistía en citar sino en destacar un término; el empleo de cursivas se mantiene como en el diario.

JOSÉ MANUEL MATEO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

[Domingo 4 de octubre de 1942 | *El Popular* | Página siete |  
Primera sección]

DÍA A DÍA APARECE MÁS CLARA LA NATURALEZA  
PSICO-PATOLÓGICA DE G. CÁRDENAS HERNÁNDEZ<sup>2</sup>

**El estrangulador ha empezado a escribir la confesión de todos sus crímenes**

*No pueden ser tenidas en cuenta las declaraciones que hizo en la Jefatura  
puesto que confesó bajo la coacción de los agentes policíacos.*

NOTA DE JOSÉ REVUELTAS

Gregorio Cárdenas Hernández manifestó ayer, durante la entrevista que tuvo con el doctor Francisco Elizarrarás, y con el licenciado Jorge Casasús,<sup>3</sup> que nadie más que él, Gregorio Cárdenas, tiene interés en que se haga una justicia plena en su caso, para lo cual está dispuesto a presentar toda su colaboración al Juez, médicos y demás personas que intervienen en el proceso. Cárdenas Hernández se encuentra en condiciones mentales normales desde el día de ayer, en que pasaba las crisis nerviosas y las obnubilaciones que padece de manera intermitente. En torno a esta intermitencia de las crisis se ha pensado que por ello Cárdenas Hernández es un simulador, cuando precisamente el carácter diferido de los accesos, tal vez cíclicos, nos dijo el licenciado Casasús, demuestra con evidencia que Gregorio padece de epilepsia crepuscular.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Nota secundaria; la principal es: "Espantoso drama de miseria", y aparece sin firma. Aborda el caso de Ricarda López Rosales.

<sup>3</sup> Abogado defensor de Gregorio Cárdenas Hernández.

<sup>4</sup> El estado crepuscular consiste en un "estrechamiento del campo de la consciencia", la cual tiende a enfocarse en "determinadas vivencias interiores" al mismo tiempo que ocurre el "cese (o aminoramiento) de la atención prestada al entorno"; se producen alucinaciones por "interpretación errónea" del entorno, o bien ocurren estados de ánimo angustiosos o bien de "índole beatífico-extático". La psicomotricidad puede alterarse "en

Durante cerca de dos horas de la mañana de ayer, el doctor Elizarrarás estuvo practicando algunos *tests*<sup>5</sup> psicológicos con Gregorio Cárdenas para fijar su cuadro clínico. Aunque se guarda reserva, por razones obvias, en torno al carácter de los tests, consistieron éstos, en términos generales, en los que se clasifican como analíticos y se limitan a verificar las reacciones motoras.

Otro hecho de gran interés con respecto al apasionante caso de Gregorio Cárdenas es el que, a partir de ayer, el procesado se dedicó por entero a escribir un pormenorizado relato de sus crímenes. Se nos mostraron algunas hojas de papel *revolución* escritas por Gregorio Cárdenas Hernández con letra de imprenta perfectamente bien organizada y en rectos renglones. Encabeza las cuartillas un título simple y terrible: "El primer caso", o algo por el estilo. Las confesiones de puño y letra de Gregorio Cárdenas serán entregadas en dos o tres días más al Juzgado 14 de la Quinta Corte Penal para agregarlas al proceso, en atención a que las declaraciones rendidas por el estudiante de química en la Jefatura de Policía, según la defensa, no pueden tomarse en cuenta desde el punto de vista jurídico, ya que, según el licenciado Casasús, fueron hechas bajo coacción.

Como se recordará, cuando Gregorio Cárdenas Hernández fue consignado al Juez Decimocuarto, licenciado López Portillo, en la reja del propio juzgado fue interrogado por su defensor en relación con las declaraciones rendidas en la Jefatura. El licenciado Casasús le hizo la primera pregunta: "¿Las declaraciones que aparecen aquí, firmadas por usted, le fueron leídas?", a lo que Gregorio Cárdenas contestó en sentido negativo. "¿Recibió golpes en la Jefatura de Policía?", preguntó también Casasús, a lo que Cárdenas Hernández respondió que sí, agregando que le habían golpeado en la nariz hasta

---

el sentido de exaltación o disminución". Los estados crepusculares duran poco tiempo y derivan en el sueño, a lo que sigue la "amnesia total". Las causas pueden ser orgánicas, como en el caso de la epilepsia, los traumatismos cerebrales, los trastornos circulatorios, la hipoxia y la exposición a tóxicos (Scharfetter, 1988: 86-88).

<sup>5</sup> En la nota sólo se destaca el término en esta ocasión, cuando aparece por primera vez.

sangrarlo. Por ello el documento que elabora Cárdenas Hernández confesando sus crímenes resultará de excepcional interés, no sólo desde el punto de vista jurídico sino desde el punto de vista clínico, ya que las omisiones, frases fallidas, etc., que contenga, serán datos para los médicos psiquiatras.

#### EL POR QUÉ DE LOS CIENTO CINCO TESTIGOS

El hecho de que el Juzgado Decimocuarto esté dispuesto a citar no menos de ciento cinco testigos, por haberlo solicitado así la defensa, no tiene otro propósito que recabar una información lo más completa posible acerca de los datos que pudieran arrojar luz sobre la psicología del asesino de Mar del Norte.<sup>6</sup> Para los fines estrictamente jurídicos del proceso bastarían no más de cuatro testigos pero tratándose de un criminal que en muchos de sus aspectos tiene caracteres patológicos acusados, las ciento cinco personas que narren detalles de su carácter pueden ser de extraordinaria utilidad para el juicio definitivo que se forme sobre Gregorio Cárdenas, independientemente de lo que la Justicia decida.

A propósito de la psicología de Cárdenas Hernández pudimos enterarnos de una circunstancia física del delincuente que explica en un gran porcentaje sus reacciones patológicas. Cárdenas Hernández, según las personas que están enteradas al respecto, tiene una conformación física defectuosa, pues sus órganos sexuales se han estacionado en su etapa infantil. Todo esto, desde luego, no cobrará entera validez sino hasta que los médicos rindan su dictamen, dictamen que, a todas luces, será un documento vivo sobre el caso real más extraordinario que ha confrontado la psicopatología en los últimos años.

---

<sup>6</sup> Con el sobrenombre se alude a la calle donde se localizaba el domicilio de Gregorio Cárdenas, en el barrio citadino de Tacuba.



DISGUSTO HACIA LAFORA<sup>7</sup>

Por razones misteriosas parece existir un gran resentimiento contra el doctor Gonzalo Lafora, a causa de los artículos que viene publicando el eminente médico en torno del “caso Cárdenas Hernández”.<sup>8</sup> Ha causado disgusto que, contrastando con toda la abrumadora información amarillista y pernicioso de los periódicos, alguien se atreva a tratar el caso con la frialdad, el rigor y la objetividad de la Ciencia, cuando menos para que el público no se forme una opinión falsa y apasionada, que acabaría por reflejarse en el propio criterio de la justicia, con grave perjuicio para la auténtica moral.

---

<sup>7</sup> El doctor Gonzalo Lafora, promotor de la psicología clínica en España, apoyó la causa republicana pero mantuvo un criterio independiente y crítico ante los dirigentes comunistas españoles; protestó, por ejemplo, por el cierre de la Casa de la Cultura de Valencia en 1937. Gracias a que la Academia de Medicina de México lo invitó a dictar un ciclo de conferencias, se embarcó el 12 de octubre de 1938, desde el puerto de Le Havre. Fue uno de los pocos “invitados de lujo” del gobierno cardenista, gozó de una fama casi inmediata por sus conferencias y unos meses después de su llegada la Academia de Medicina y la Sociedad Mexicana de Neurología y Psiquiatría lo nombraron socio honorario y miembro de honor, respectivamente. Como otros médicos españoles exiliados, queda autorizado para ejercer y su título es reconocido plenamente en septiembre de 1939. Publicó poco en México, al parecer sólo seis trabajos entre los cuales se encuentra el “Análisis psicopatológico del estrangulador de mujeres Gregorio Cárdenas”, publicado primero en tres partes en *Excelsior* [3, 5 y 6 de octubre de 1942] y después en la revista de ciencias penales *Criminalia* [año 9, núm. 3, 1942, p. 107-117]. Su exilio duró nueve años (véase E. Lafuente, H. Carpintero y A. Ferrandiz, 1991: 247-257).

<sup>8</sup> Muy probablemente Revueltas se refiere a la primera parte del “Análisis...”, publicada en *Excelsior*, y a las opiniones recogidas por reporteros durante septiembre de 1942.

[Martes 6 de octubre de 1942 | *El Popular* | Página ocho | Primera sección]

## Mi hijo será el último en Juzgarme<sup>9</sup>

### Patético Relato de sus Crímenes hace la Filicida

“NADIE HA SENTIDO LO QUE HE SENTIDO YO”, AFIRMA RICARDA

*Un fondo oscuro, aún indescifrable, hay en los móviles que llevaron a la infeliz madre a cometer sus horrendos crímenes.*

#### NOTA DE JOSÉ REVUELTAS

“Ni a usted ni a nadie les puedo hacer comprender, porque ni usted ni nadie han sentido lo que yo”, dijo Ricarda López Rosales, ayer, durante el interrogatorio a que fue sometida por el Juez Primero de lo Penal, licenciado Emilio César, cuando éste le preguntara sobre las causas que la orillaron a su tremendo crimen.

Ricarda López Rosales es una mujer de pequeña estatura, ojos oblicuos, apagados, manos delgadas. Mira con profunda tristeza pero a la vez se mantiene entera, lógica, usando de la inteligencia natural que posee para producir respuestas claras, firmes y bien construidas. Mató a sus dos pequeñas hijas por desesperación, por miseria, por abatimiento, pero también por algo más, que aún no puede desentrañarse y que continúa permaneciendo en las sombras del alma oscura de Ricarda López.

En el interrogatorio a que ayer fue sometida Ricarda López se trató de establecer la causa íntima de los crímenes cometidos por

---

<sup>9</sup> Nota principal; en las columnas adyacentes hay dos notas más sobre mujeres victimarias y víctimas: “Sangrienta reyerta entre dos mujeres públicas por el «amor» de un cinturita” y “Víctima de los torpes apetitos de unos sátiros”. En el primer caso, Carolina Gómez Rizo es apuñalada por su rival en amores, Margarita García Sánchez, sin causarle la muerte. En el segundo, Agustina Hernández, de 21 años, es forzada por su novio, Ramón Estrada, y el amigo de éste, Jesús Mendoza, a abordar un vehículo; es llevada a un paraje donde ambos la violan.

la extraña mujer. La preguntas dirigidas por el licenciado Emilio César tendían a poner en claro si otras causas que no la miseria fueron las determinantes del terrible filicidio. Sin embargo, y después del interesante interrogatorio, lo único que puede decirse es que la Justicia se encuentra frente a otro caso psicológico de aspectos sombríos difíciles de dilucidar.

Ricarda López no miente, no inventa coartadas, no trata de exculparse, no desea que su pena amengüe. Manifiesta, ante todo, un gran desconuelo por la vida, una tremenda depresión y un pesimismo inconcebible. “Pienso muy lejos — dice textualmente Ricarda —, no en lo que me va a pasar mañana, sino [en] el porvenir dentro de cincuenta años, de diez, de cinco, y siempre será igual, por eso maté.”

#### TRES MESES ANTES HABÍA PENSADO EN REALIZAR SU CRIMEN

Tres meses antes de haber cometido el crimen que ahora confiesa, Ricarda había adquirido cinco tubos de Veronal<sup>10</sup> para dar muerte a sus hijas. Tenía Ricarda el propósito de darse muerte también,

---

<sup>10</sup> Nombre comercial de un derivado del ácido barbitúrico sintetizado en 1903, usado como somnífero, tranquilizante e “hipnótico”, que puede llegar a crear farmacodependencia. Llamado *barbital* se comercializó bajo una designación que alude la ciudad de Verona, Italia, considerara por Fisher y Von Mering — quienes sintetizaron este derivado— como una “ciudad tranquila y pacífica”, cualidades asociadas a los efectos de la sustancia; en realidad, son varias las versiones que explican el nombre, pero en todo caso la alusión a Verona parece auténtica (Vallejo *et al.*, 2009: 373). En una carta de 1966, el famoso psicólogo Carl Jaspers le confía a Hannah Arendt que todavía él y su esposa se hallan preparados para el suicidio, aunque por razones distintas a las de veinte años atrás, cuando el régimen nazi estuvo a punto de enviarlos a un campo de concentración (hacia 1966 Jaspers padecía una enfermedad pulmonar y su esposa, Gertrude, atravesaba por periodos depresivos). El también filósofo recuerda que en los días del nazismo contaba con morfina, pero no en las concentraciones suficientes. Encontró, en cambio, que el Veronal disuelto en té llevaba a la inconsciencia profunda y que era posible morir de neumonía en unos cuantos días sin un lavado de estómago oportuno. Con dosis concentradas el proceso de muerte se aceleraba: “With very large doses (several tubes) the process can be speeded up” (citado por Ghaemi, 2013, s.p.). Mi hermano, añade Jaspers, se suicidó con heroína, asequible ilegalmente. “El mundo libre —concluye—, no es libre

pero a condición de encontrarse completamente segura de la muerte de sus hijas.

“Después de darles de comer —dijo Ricarda durante el interrogatorio—, bebieron los veronales disueltos en agua. Yo había comprado dos velas para vigilar el sueño del que no despertarían. Elvira permanecía profundamente dormida, y así se la llevaron para la Cruz Verde,<sup>11</sup> pero Concepción sufrió unos vómitos que me hicieron pensar que a Elvira no le había hecho efecto el veneno. Temiendo que Elvira me sobreviviese, no fui capaz de envenenarme yo también.”

— Cuando compró usted los veronales —dijo el licenciado Emilio César—, es decir, cuando usted ya tenía el propósito de dar muerte a sus hijas, ¿tenía trabajo? ¿Cuánto ganaba?

— Sí, señor. Ganaba de doce a dieciséis pesos semanarios.

— ¿Y entonces por qué quiso matar a sus hijas, si tenía más o menos de qué vivir?

— Hubo muchas cosas de por medio —respondió la filicida—. Temía al porvenir de mis hijas. Yo estaba ya encinta...

---

porque prohíbe el suicidio”: “The ‘free world’ is not free because it prohibits suicide” (citado por Ghaemi, 2013, s.p.)

<sup>11</sup> En 1909 se inauguró el puesto Central de Socorros de la Dirección de Policía del D.F., localizado “frente a la cruz de cobre que daba nombre a las calles de Las Cruces y Las Verdes”, posteriormente conocidas como Victoria y Revillagigedo. Pronto se convirtió en una referencia para el traslado de lesionados y comenzó a llamarse “puesto de socorro de Las Cruces y Verdes o de la Cruz Verde” (Fortuna Custodio *et al.*, 2008: 5). De 1913 a 1920 el puesto suspendió sus servicios (González Pérez, 2012: 11). En 1922 se abrieron dos nuevos puestos, uno en Obrero Mundial y Cuauhtémoc y otro en Mixcoac, y más tarde un par más en Santa Julia (barrio del poniente de la Ciudad de México) y en San Lázaro, donde aún se encontraba la estación de trenes. El puesto de socorro de Santa Julia desaparecerá en 1943 (Fortuna Custodio *et al.*, 2008: 6), pero se abrirá uno nuevo en el barrio de Santo Tomás, en Tacuba, “conocido por la población como Hospital de la Cruz Verde” (González Pérez, 2012: 12). La construcción comenzó en 1935 a instancias del doctor Rubén Leñero, designado en ese año Jefe de Servicios Médicos; su intención era que la ciudad contara con un hospital municipal de emergencias y es en su honor que el hospital de Santo Tomás fue abierto en 1943 con su nombre (González Pérez, 2012: 12); un año antes falleció contagiado de tifoidea por uno de sus pacientes.

— Pero nadie le dijo en su trabajo que la despedirían u otra cosa por el hecho de encontrarse encinta...

— Pero usted sabe — replicó Ricarda — cómo son esas cosas, la gente las condena...

— ¿Qué considera usted peor — preguntó el Juez —, la reprobación de las gentes por un hecho así, o por el hecho que ahora reprobaban todos de haber asesinado usted a sus dos hijas? ¿Qué motivo verdadero la llevó a matarlas?

— Ya lo he dicho, señor, no tengo otro que la miseria. Ustedes no saben... Tal vez no me hubieran quitado el trabajo, pero me acobardé mucho ante las consecuencias de mi estado...

— Y su último amante, ese señor Téllez, no le propuso ir a vivir con él, ayudarla.<sup>12</sup> ¿Cuánto vivió con él?

— Dos o tres meses. Él dijo que me iba a ayudar, pero desapareció sin decir nada... Después estaba el hijo que va a venir. Yo no podría alimentarlo de mí misma, tendría que comprar alimentos para él...

— ¿Y matando a sus dos hijas usted creía que la situación del hijo por venir iba a resultar mejor?

— Es que un nuevo hijo agravaría más el problema.

— ¿Usted siempre prefería en su cariño al hijo que va a venir?

— No, señor, a todos los quiero por igual.

— ¿Por qué no mandó a sus hijas a una casa de Beneficencia?

— Lo intenté, pero fue inútil. La primera estuvo en un hogar infantil, pero después tuve que sacarla porque hubo tosferina.

— Y su amante, Téllez, ¿cómo trataba a sus hijas? ¿No las despreciaba?

— No, casi no las veía. Él me dijo que iba a ayudarme para lo del sanatorio cuando naciera el otro niño.

— ¿Él nunca prometió ayudar a sus hijas?

---

<sup>12</sup> La frase aparece sin signos de interrogación en la nota publicada; puede ser un error, pero me parece que más bien el juez completa lo que en su intervención previa señala Ricarda, de ahí que mantenga la frase tal como apareció en el diario.

— No, y lo comprendo culpable solamente en la medida en que no tuvo la responsabilidad de ayudarlos por sí mismo, sin que yo se lo dijera...

— ¿Cómo fue despedida del trabajo?

— Una vez la patrona me preguntó si yo estaba encinta, a lo que respondí que sí. Después de unos días, en que había terminado de trabajar un lote de batas para el Palacio de Hierro,<sup>13</sup> la señora me llamó a su despacho donde me dio la raya diciéndome que ya me mandaría a mi casa una tarjeta por si me necesitaba. Yo entendí que esto quería decir que ya no tenía trabajo...

— ¿Y por qué, entonces, no recurrió a Téllez?

— Esas son cosas que el hombre debe hacer por sí mismo, sin que una tenga la obligación de recordárselo...

— ¿Y sus vecinas? ¿Por qué no recurrió a ellas para que la ayudaran?

— Nadie supo nunca mi verdadera situación... Únicamente recurrí a las beneficencias, porque en cierto modo ellas sí tienen obligación... No sé tener esperanzas de nadie, siempre trato de valerme a mí misma.

— Tiene usted un concepto negrísimo de la existencia — comenta el Juez.

— Sí, señor — responde imperturbable Ricarda.

— ¿De dónde le viene a usted ese pesimismo?

---

<sup>13</sup> Primer tienda departamental abierta en México que tuvo su sede en la esquina de Callejuela y San Bernardo. El edificio de cinco pisos fue el primero en emplear estructuras de acero y combinarlas con cristales; Eusebio e Ignacio Hidalgo “ingenieros topógrafos e hidromensores” (Rivas Mata y Gutiérrez, 2014: 28) proyectaron y dirigieron la construcción que concluyó en 1891. El edificio que hoy existe en el mismo sitio de la Ciudad de México, en las calles de Venustiano Carranza y 20 de Noviembre, es una reconstrucción realizada sobre la estructura original. El Palacio de Hierro se considera un paradigma de la modernidad arquitectónica y comercial de la capital mexicana. Su fundador fue el barcelonés José Tron, quien siguió el modelo de la parisina Au Bon Marché, empresa “producto de la audacia” del pequeño comerciante Aristide Boucicaut, “que en 1852 constituyó un gran edificio e instauró un nuevo sistema de comercio, la tienda departamental” (Martínez Gutiérrez, 2005: 41).

— El culpable de mi odio por la vida es mi propio carácter. Siempre me ha repugnado la vida. Mi padre murió cuando yo tenía dos años y desde entonces siempre he estado sola... Después todavía tuve una esperanza, cuando conocí a Joaquín Romero. Pero Joaquín era un hombre disipado, que gusta mucho de las mujeres. Después de que nos separamos todavía volvió conmigo en 1932. Yo tuve otra niña, Alicia Medina, que murió al año y medio. Su padre nunca la desatendió. Siempre quise a Joaquín Romero, lo quise y tal vez lo quiero...

— Y los padres de usted — preguntó el Juez, en torno de otro problema —, ¿padecieron alguna enfermedad? ¿Su padre bebía?

— Mi padre nada más tomaba pulque.

— ¿En gran cantidad?

— Sí, en gran cantidad.

— Y usted, ¿ha padecido alguna enfermedad grave, sería?

— Una vez me hicieron un análisis de sangre, que resultó marcado con una cruz. Fue en enero.

— ¿Quién y por qué razones tal análisis?

— Porque quería meter a una de mis hijas al hogar infantil, pero para eso se me necesitaba considerar como internada en el Hospital Morelos.<sup>14</sup> Entré entonces al Hospital Morelos, de don-

---

<sup>14</sup> El Hospital Morelos, hoy conocido como Hospital de la Mujer, se localiza en el rumbo de Tacuba y cuenta con una larga historia además de una importante carga simbólica. Amén de sus antecedentes novohispanos, interesa señalar que se dedicó durante un largo periodo a la atención de las prostitutas. Desde 1865, durante la intervención francesa, se implantó en la Ciudad de México un reglamento para controlar el ejercicio de la prostitución. Las mujeres eran visitadas en sus casas y si estaban enfermas se les enviaba al hospital de San Andrés, que operaba como hospital general de la ciudad. La Comisaría de Sanidad Pública solicitó que se abriera un local exclusivo para estos casos y en 1868 el Hospital de San Juan de Dios, a cargo de las Hermanas de la Caridad recibía a las prostitutas aquejadas de males venéreos. En 1874 el hospital quedó en manos del Ayuntamiento de México. La instancia encargada del control sanitario de las prostitutas en ese entonces, la Inspección de Sanidad, quedó instalada en el mismo edificio que se denominó Hospital Morelos. En 1938 la reglamentación de la prostitución fue derogada por iniciativa de Lázaro Cárdenas, quien consideró que se cometía la injusticia de perseguir y aislar a la mujer y no al hombre responsable de un contagio (no se penaba la

de me extendieron un certificado que servía para que mi hija estuviera en el Hogar Infantil. Cuando, para ingresar al hospital Morelos tuvieron que hacerme un análisis, el resultado se señaló con una cruz.

— ¿Es decir, era POSITIVO?

— Sí, señor. Después me mandaron a un dispensario donde se me inyectaba bismuto.<sup>15</sup> Dejé de ir al dispensario cuando me puse a trabajar, porque no me alcanzaba el tiempo.

#### QUÉ OPINA DE GREGORIO CÁRDENAS

— A simple título de curiosidad personal — dijo el Juez aproximadamente —, quiero preguntarle qué opina de Gregorio Cárdenas Hernández, el que mató a cuatro mujeres.

Ante esta pregunta parece vacilar un tanto Ricarda López.

— Pensé, cuando supe de Gregorio Cárdenas — dice —, que él no quería a las mujeres que mató. O solamente que las haya matado porque las quería. Sentí coraje, francamente.

Una pregunta final preparaba el juez; la más terrible.

— ¿Qué hará usted con el niño que lleva dentro?

Ricarda no vacila:

— Mi hijo me juzgará cuando crezca. No podré defenderme de él. Será el último en juzgar.

---

prostitución, pero sí la inducción a la misma, y su ejercicio quedaba prohibido para las mujeres que padecían enfermedades sexuales o deficiencia mental, así como para las menores de 18 y las mayores de 50). Desde ese año el Hospital Morelos recibió a hombres y mujeres, pero la carga simbólica se mantuvo pues no en balde fue transformado, como decíamos al principio, en el Hospital de la Mujer (véase Carrillo, 2014: 377-404).

<sup>15</sup> Durante al menos dos siglos las sales y compuestos de bismuto se han utilizado en medicina y farmacología para tratar afecciones diversas, pero sobresale su empleo para el tratamiento de desórdenes gástricos. No obstante, diversos compuestos de este elemento metálico alcanzaron importancia para el tratamiento de la sífilis, aunque fueron sustituidos por las sulfamidas y en 1943 por la penicilina (véase Baran y Tobon Zapata, 1995; y también Leitner *et al.*, 2007).



[Miércoles 21 de octubre de 1942 | *El Popular* | Página ocho |  
Primera sección]

### Gregorio Cárdenas Hernández, Motivo de una Acalorada Disputa de Médicos Especialistas<sup>16</sup>

*Animada reunión en la Sociedad Neurológica,<sup>17</sup> llena de alusiones irónicas  
y polémicas*

NOTA DE JOSÉ REVUELTAS

Ahora ya no se discute si Gregorio Cárdenas Hernández es un enfermo. Discútese, tan sólo, si el criminal de Tacuba<sup>18</sup> es un esquizofrénico o si, como lo sostiene el doctor Gonzalo Lafora, un epiléptico psíquico. Y lo discuten nada menos que personalidades especialistas en neurología tan eminentes como el doctor Salazar Viniegra — víctima también, en su ocasión, del amarillismo periodístico —,<sup>19</sup> el doctor Manuel Guevara Oropeza y el doctor

---

<sup>16</sup> Nota secundaria; la principal es: "Vio caer muerto a puñaladas a su hermano y se fue a su casa a dormir tranquilamente". Juan y Agustín Terrones, de 32 y 30 años salieron de "parranda", fueron asaltados y Agustín huyó mientras los asaltantes asesinaban a Juan por oponer resistencia. Se le detiene como sospechoso.

<sup>17</sup> El nombre efectivo es Sociedad Mexicana de Neurología y Psiquiatría. Su antecedente inmediato fue una sociedad de los médicos del manicomio de La Castañeda, organizada por el doctor Nicolás Martínez, director del manicomio desde 1922; la sociedad sólo se reunía excepcionalmente. En 1937 los doctores Salazar Viniegra y Alfonso Millán realizaron un segundo intento de agrupación colegiada, que no prosperó sino hasta que intervino el doctor Manuel Guevara Oropeza, quien ya había sido director del manicomio entre 1932 y 1934. En mayo de 1937 quedó instalada la primera mesa directiva de la Sociedad, con Guevara Oropeza como presidente y Millán como vocal. (Nota realizada con base en los "Antecedentes" que ofrece la página de la Sociedad Mexicana de Neurología y Psiquiatría: <<http://smnp.jimdo.com/quienes-somos/antecedentes/>>, 2 de mayo de 2016).

<sup>18</sup> Véase nota 6.

<sup>19</sup> Sobre Alfonso Millán y Salazar Viniegra véase las notas 13 y 14 de "Pienso muy lejos": nota roja y sentido trágico en manos de José Revueltas", en la sección de artículos de este mismo volumen.

Alfonso Millán.<sup>20</sup> Extraordinariamente animada, viva, salpicada de agudezas polémicas, apasionada, fue la reunión de la Sociedad de Neurología y Psiquiatría en la cual el doctor Lafora presentó su estudio del “caso Gregorio Cárdenas Hernández”. El local de la Academia Nacional de Medicina resultó insuficiente para el numeroso público que concurrió al interesante evento científico y hubo que trasladarse, dentro del mismo recinto de la Facultad al Auditorium de la misma que se vio materialmente lleno de estudiantes, médicos, maestros y neurólogos. Entre estos últimos pudimos reconocer al doctor José Quevedo, al doctor Manuel Falcón, al doctor Edmundo Buentello, entre otros, quienes acudieron puntualmente, libros bajo el brazo, dispuestos a participar en la que estaba destinada a ser una de las sesiones más impresionantes de la Sociedad de Neurología. Invitados por la Sociedad de Neurología asistieron también el licenciado Urtusástegui, representante del Ministerio Público ante el juzgado Decimocuarto de la Quinta Corte Penal, que es donde se ventila el caso de Gregorio Cárdenas; el licenciado Martínez Lavalle, secretario del mismo juzgado, y el licenciado Jorge L. Casasús, defensor del reo. Como a las 21.20 horas y en medio de un respetuoso silencio, el doctor Guevara Oropeza, Presidente de la Sociedad de Neurología y Psiquiatría, dio por abierta la sesión, concediendo el uso de la palabra al doctor Gonzalo Lafora.

---

<sup>20</sup> “Salazar Viniegra diagnóstica esquizofrenia; Oneto Barenque propone realizar una lobotomía... Millán habla de la necrofilia de Cárdenas y del desdoblamiento de su personalidad, Núñez Chávez, de su sífilis hereditaria y de su psicosis obsesiva; Pavón Andréu, de su vampirismo... Casi ninguno de ellos ha visto siquiera a Cárdenas y, desde luego, ninguno lo ha estudiado. Se trata de opiniones subjetivas basadas en informaciones periodísticas”. Este resumen es el que ofrecen E. Lafuente, H. Carpintero y A. Ferrandiz a partir de un reportaje no exento de humor en su título firmado por J. Piño Sandoval: “Gregorio mata mujeres y enloquece facultativos”, *Excelsior*, 19 de septiembre de 1942 (véase E. Lafuente, H. Carpintero y A. Ferrandiz, 1991: 250).

## CIERTO AMBIENTE DE ANIMOSIDAD

Gonzalo Lafora es un hombre reposado, de voz queda, frente alta y ojos vivos y tiernos. No se altera ni aun cuando sufre ironías que hieran más de la cuenta; cuando mucho sus cejas se enarcan como haciendo un esfuerzo por ver mejor o sus manos delgadas acarician nerviosamente el cráneo desprovisto de cabello. De pie, con las cuartillas en la mano, cuartillas escritas en máquina y en las que pueden apreciarse las innumerables notas manuscritas con tinta, lee con monótona voz, procurando ceñirse a hechos objetivos, sin que —exceptuando el final de su trabajo— caiga en alusiones polémicas.

El ambiente de la asamblea es extraño. Hay una especie de tensión curiosa y al mismo tiempo llena de animosidad. Algunas personas no tienen empacho en rubricar las palabras de Lafora con risas intencionadamente mal contenidas y otras no ocultan su ansiedad por “lo que va a suceder” cuando Lafora termine. Cuando Lafora termine y se levanten, para refutarlo, Salazar Viniestra, con su habilidad oratoria, su desenvoltura, su gracioso veneno; Guevara Oropeza, con su dialéctica conciliatoria, y su pequeña voz expositiva; Alfonso Millán, rotundo y agresivo. Tal vez Lafora lo sepa y esté preparado debidamente. Tal vez ignore que [por] lo que él piensa una asamblea científica está llamada a convertirse en una lucha donde algunos insobornables resentimientos encuentren su “liberación” a la manera freudiana.

## EL CUADRO CLÍNICO DE G. CARDENAS H.

“En el curso del presente trabajo —dijo el doctor Lafora— tengo que entrar en detalles que pueden ser considerados dentro del secreto profesional. Pero, como nos encontramos ante una sociedad científica, creo que estos mismos detalles no pueden ser ignorados”. A continuación comenzó la lectura de su nutrido estudio, a cuya cabeza figura el examen psicopatológico del “sujeto” de la experimentación, Gregorio Cárdenas Hernández.

Se advierte en los antecedentes hereditarios de Gregorio Cárdenas evidentes signos patógenos, según el doctor Lafora. Tanto en la línea materna como en la paterna existen detalles susceptibles de acusar una herencia enfermiza. El padre de Gregorio sufrió de jaquecas hasta los treinta y un años, hecho que debe ser tomado en consideración por la circunstancia de haber persistido hasta tal edad. En la línea materna de Gregorio Cárdenas, el doctor Lafora logró obtener datos que fijan el tipo temperamental de la abuela del sujeto como tipo explosivo. Debe agregarse a lo anterior la circunstancia de padecimientos epilépticos en dos de las hermanas de Gregorio, así como el detalle de la enuresis (orinarse en la cama)<sup>21</sup> del propio criminal, que sufrió dicho fenómeno hasta los diez y ocho años de edad, unido a los clásicos “pavores nocturnos”. Cárdenas Hernández padeció siempre de pesadillas angustiosas, cefalalgias y vértigos, y a lo largo de su vida consultó con frecuencia a numerosos médicos. En los últimos meses sufría reacciones depresivas, mientras por otra parte llevaba una vida de trabajo activo y aparentemente normal.

Según narra un condiscípulo de Gregorio Cárdenas, en cierta ocasión hubo de parte de los demás compañeros del criminal una especie de protesta en su contra, protesta hiriente y con vías de hecho, a causa de determinados apuntes de clase. La reacción de Gregorio Cárdenas ante la protesta fue de timidez y apocamiento, lo que hizo a sus compañeros juzgarlo más bien como un cobarde. Otro caso de Gregorio, que según el doctor Lafora puede clasificarlo entre los tipos llamados *económicos*, es su poco desprendimiento con respecto al dinero. Hacia las mujeres públicas con quienes tenía relaciones adoptaba un trato que distaba mucho de la generosidad, y el coche que tenía lo usaba en ocasiones como vehículo de *ruleteo*<sup>22</sup> para allegarse algunos fondos.

---

<sup>21</sup> En *El Popular* aparecía el término siempre como ‘eneuresis’, quizá por ultracorrección o eufonía. He preferido usar la palabra tal como se consigna en el *Diccionario de la lengua española*, *DRAE*, pues no veo necesidad de conservar el error de transcripción.

<sup>22</sup> Cuando se trata de un taxi o auto de alquiler, *ruletear* implica recorrer las calles con la intención de conseguir clientes; por lo que se deja ver, Gregorio Cárdenas realizaba

#### LA VIDA AMOROSA DE CÁRDENAS HERNÁNDEZ

La vida sexual de Gregorio Cárdenas se inicia a los once años, con las manifestaciones narcisistas habituales, sin ninguna tendencia pederástica<sup>23</sup> o incestuosa. A la edad de 18 años comienza a frecuentar prostitutas llegando a padecer algunas enfermedades venéreas, en una de las cuales se descubrió la existencia del “treponema pálido,”<sup>24</sup> sin que el tratamiento de la enfermedad se condujera en forma enérgica. En 1940 entra en relaciones con una joven de nombre Virginia Leal, a quien conoce en un baile y después hace su amante. Virginia Leal, después de un corto espacio de tiempo, lo abandona, hecho que Gregorio consigna en su diario. Parece ser que esta decepción amorosa crea en Gregorio ciertas inclinaciones hacia el resentimiento y el rencor en contra de las mujeres. Más tarde conoce a Gabina González, a la cual posee sin haberse casado, por lo cual la familia de ella recurre a los tribunales para obligarlo a contraer matrimonio. Después de una corta temporada matrimonial, Gregorio se divorcia, acusando de infidelidad a su esposa. En el intervalo que sigue, hasta sus relaciones con Graciela, frecuenta a meseras de restaurantes y cabarets.

#### EL AMOR DE GRACIELA

Los amores de Gregorio Cárdenas con Graciela Arias arrojan datos de sumo interés para la fijación de la personalidad del criminal. Graciela, en efecto, representa un hecho nuevo en la vida de Gregorio. Continuamente se siente acosado por los celos en relación con Graciela; el temperamento de ella lo desquicia, ya que

---

esta acción ilegalmente. En un artículo de Francisco M. Carriscondo Esquivel *ruletero -ra* aparece consignado como un andalucismo (2004: 122).

<sup>23</sup> *pederástica*: ‘pederasta’.

<sup>24</sup> Agente etiológico de la sífilis que penetra en el cuerpo a través de “heridas, escoriaciones, fisuras o diminutas abrasiones ocurridas durante las relaciones sexuales; una vez ubicado en los tejidos subepiteliales, el microorganismo se reproduce en forma local”, antes de diseminarse por “la vía linfático-hematógena” (Garza-Velasco, *et al.*, 2003: 5).

frecuentemente tienen choques. En cierta ocasión en que Graciela habla por teléfono, Gregorio la increpa acerca de con quién se encuentra hablando, a lo que Graciela replica vivamente que si le interesa saberlo, “investigue”, lo cual produce extraordinaria desazón en Cárdenas Hernández. Justamente, antes de estrangular a Graciela, el homicida tiene una escena de celos con ella, después de la cual sufre el acceso de epilepsia durante el cual mata a la muchacha.

La actitud de Gregorio con respecto a los animales es particularmente sintomática. Hacia ellos tiene una especial ternura y delicadeza. Durante algún tiempo mantuvo relaciones con una muchacha de apellido Romero, la cual, según Gregorio, le profesaba extraordinario cariño. La joven lo visitaba en la casa de Mar del Norte, donde Gregorio tenía un conejillo que usaba como animal de experimentación. Muerto accidentalmente el conejillo, entre la muchacha y Gregorio le dan sepultura —encontrándose ya tres de las víctimas enterradas en el jardín—, buscando precisamente el lugar más opuesto a donde yacían las mujeres estranguladas por el criminal. “Por un momento, confiesa Gregorio Cárdenas Hernández al doctor Lafora, tuve el deseo de poseer por la fuerza a la muchacha para estrangularla después”. No obstante, por quién sabe qué razones aún no suficientemente investigadas, el criminal se domina y no hace nada en contra de la joven.

“El impulso homicida de Gregorio Cárdenas —afirma el doctor Lafora—, no surge en todo momento. Su vida amorosa obedece siempre a impulsos sentimentales”. El doctor Lafora narra a continuación el hecho, ya suficientemente conocido, de cómo ante un alacrán que apareció en la casa de su familia, Gregorio tuvo escrúpulos cuando se trataba de darle muerte.

#### LOS ACTOS DELICTIVOS DE GREGORIO JUZGADOS CLÍNICAMENTE POR LAFORA

Hay una “laguna central” en los actos delictivos de Cárdenas Hernández, afirma Lafora. Nunca recuerda cómo realiza materialmente el acto de estrangular. Antes del crimen se apodera de él una intensa sensación giratoria de derecha a izquierda —sen-

sación típica —, como la del disco de un gramófono, acompañada de una visión turbia de todas las cosas. Una extrañeza del ambiente se adueña del criminal, que, por otra parte, no padece en el momento las llamadas “auras olfativas<sup>25</sup>”. Los cuatro casos de homicidio perpetrados por Cárdenas Hernández no arrojan ningún dato, dice Lafora, que pudiera catalogar al criminal entre los sádicos eróticos. Jamás el acto de estrangular a las mujeres representa para Cárdenas Hernández — como para los clásicos delincuentes eróticos —, un sustitutivo del acto sexual y las características epilépticas, invariablemente son las mismas en cada uno de los crímenes, si bien con alteraciones de grado, ya que en el tercer caso, según confiesa Cárdenas Hernández, no le pareció “haber sentido bien” el vértigo. “He preguntado a Cárdenas Hernández — manifiesta Lafora — cuál es su actitud frente al delito. ¿No tenía usted miedo, le he dicho, de volver a llevar mujeres a su casa y que, por ende, se repitieran los crímenes?, a lo cual respondió Gregorio que no, pues no estaba completamente seguro de ser él el autor de los mismos.” Por momentos, Cárdenas Hernández se siente culpable y es entonces cuando lo asaltan remordimientos intensos y estados depresivos angustiosos. Cree Lafora, por todo ello, en la franqueza de la actitud de Cárdenas Hernández, quien en todo momento, durante las experimentaciones a que fue sometido por el psiquiatra español, se demostró cortés, con respuestas prontas, sin exaltaciones y sin suspicacias.

---

<sup>25</sup> Se llama *auras* a las sensaciones que preceden a un ataque de epilepsia. Las olfativas corresponden a la percepción de olores desagradables y se les considera expresiones de la “actividad epiléptica” de la amígdala. Tienden a asociarse con las aura psíquicas, que corresponden a alucinaciones multisensoriales como la impresión de que alguien se encuentra a las espaldas o que algo ya se ha vivido (Medina Malo, 2004: 165-167). En un caso clínico de un niño de once años documentado en España las crisis epilépticas comenzaron con un aura olfativa descrita como un olor a gas, y solían acompañarse de auras visuales y auditivas, esto es de imágenes y sonidos que pasan rápidamente (una señora cantando). El origen de las auras olfativas, se apunta, “se han atribuido al lóbulo temporal, la amígdala y el bulbo olfatorio” (Ballesteros García *et al.*, 2001: 81-82).

## ES INCOMPLETO EL ESTUDIO DEL DOCTOR LAFORA

El doctor Lafora manifestó sin ambages, en su conferencia de la Sociedad de Neurología, que el estudio realizado sobre Gregorio Cárdenas Hernández fue naturalmente incompleto. Lafora llevó a cabo exploraciones durante un periodo de doce horas repartidas en cuatro sesiones, lo cual no puede ser suficiente tomando en cuenta lo “extraño y excepcional” del caso. Utilizó para las exploraciones en cuestión, en primer término, el psicodiagnóstico de Roschard, después las asociaciones palabras-estímulos, y finalmente el análisis de los sueños.

El psicodiagnóstico de Roschard consiste en la presentación al sujeto de diferentes láminas a colores, las cuales deben ser “analizadas” por la persona sometida a prueba. Sirve el psicodiagnóstico para fijar la personalidad del sujeto sobre la base de las descripciones que él mismo haga, ya se trate de descripciones generales que toman la lámina en su conjunto o de descripciones que captan tan sólo, o se detienen preferentemente, en detalles de la misma. Así, al color rojo, el sujeto respondió invariablemente con la palabra “sangre”,<sup>26</sup> lo que indica una tendencia hacia la generalización de las observaciones. Las palabra-estímulo indicaron en Gregorio Cárdenas respuestas coherentes y a menudo sintomáticas.

El mecanismo de las palabras-estímulo tiende, en psicología, a fijar la existencia de “traumas anímicos” así como a poner en evidencia las tendencias del subconsciente. El Instituto de Psicología Experimental de Moscú<sup>27</sup> — aun cuando esta experiencia no

---

<sup>26</sup> Sin comillas en el original, pero se destaca el término porque la descripción reproduce un dicho.

<sup>27</sup> Institución fundada en 1912 por Georgui Chelpanov, psicólogo seguidor de la escuela alemana de Wundt y Stumpf (Sáiz y Sáiz, 2009: 357) quienes dominaban el debate sobre la naturaleza de la psique a finales del siglo XIX (Poggi, 2004: 76). El Instituto fue el centro indiscutible de la psicología experimental rusa y gozó de gran fama. Chelpanov fue sustituido por K. Kornilov luego de la revolución rusa, por no avenirse con una orientación marxista (Sáiz y Sáiz, 2009: 130).



fue citada por Lafora — realizó un test con determinado número de alumnos de la Universidad que se encontraban en vísperas de examen profesional. Los investigadores dividieron las palabras-estímulo en tres categorías principales, o sea, las palabras “intensamente afectivas”, las “afectivas” y las “indiferentes”. Entre los estímulos afectivos — capaces de producir una reacción viva, ligada a una preocupación que se supone importante en el momento de la experiencia —, colocaron palabras tales como “aplicación”, “bandera”, “país”, etc.; entre los “intensamente afectivos”, palabras tales como “examen”, “reprobación”; y entre los “indiferentes”, otras como “calle”, “paseo”, etc. Las respuestas fueron clasificadas meticulosamente tomando en cuenta diversos factores, entre los que se contaban el tiempo que medió entre la pregunta y la respuesta; el carácter — o contenido — de la misma; la simulación represiva y la estereotipia o respuestas fotográficamente repetidas a diferentes palabras-estímulo. Pudo comprobarse entonces, que los estímulos intensamente afectivos provocaron respuestas tardías, así como simulaciones o respuestas estereotipadas. Más tarde, el mismo experimento se llevó a cabo mediante la ayuda del polígrafo detector, que registra determinadas reacciones motoras del organismo cuyos datos pueden considerarse casi como inobjtables.

El doctor Lafora sometió a Gregorio Cárdenas al mismo examen de asociaciones con palabras-estímulo, habiendo logrado obtener respuestas claramente sintomáticas inclusive por lo que hace al tiempo ocupado en la asociación. Cuando a Cárdenas Hernández, por ejemplo, le fue presentada la palabra “sospecha”, repuso, después de 14 segundos — mientras con otras palabras había tardado cinco segundos o menos —, con la palabra “Graciela”. “Muchas palabras — dijo Lafora — que rozan el tema del desengaño provocan en Cárdenas Hernández respuestas tardías”.

#### UTILIDAD CLÍNICA DE LOS SUEÑOS

El doctor Lafora defendió con calor los métodos usados por él en el “caso Cárdenas Hernández”. En esta parte de su conferencia,

Lafora hizo una clara alusión al doctor Salazar Viniegra, defendiéndose de la imputación que este psiquiatra le hiciera sobre el carácter “astrológico” y “quiromántico” de sus experimentos. Calificó las opiniones de Salazar Viniegra de “indoctas” y “ligeras”, ya que los métodos que ha usado Lafora están reconocidos universalmente por la ciencia.

En seguida, Lafora se refirió a las diversas categorías de acciones criminales, dividiéndolas en cuatro principales. Primero, las acciones criminales desligadas del yo (caso en el cual parece encontrarse Cárdenas Hernández, según el mismo Lafora); segundo, acciones neuróticamente condicionadas; tercero, acciones provocadas por un “súper-yo” criminal, y cuarto, acciones criminales genuinas por herencia.<sup>28</sup>

Los sueños de Cárdenas Hernández — aquellos que se repiten de una manera constante — indican, conforme a lo dicho por el doctor Lafora, cierta tendencia “contra el pecado” (sueños de caídas al fondo de un barranco), y otras hacia la consolación por lo ineluctable de la muerte (sueños de viajes en que el tren lo deja). En torno a la utilidad del psicoanálisis de los sueños, citó Lafora a Jiménez de Asúa y a Carrancá Trujillo, apoyándose en dichos autores.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> En 1938, ya en México, Lafora dictó un curso sobre “el problema del carácter y la personalidad” y dejó un material inédito fechado en 1940 donde recogía lo dicho en aquel año, así como en un par de conferencias dictadas previamente en Valencia (1937). Entre las concepciones teóricas que Lafora incorporó a su propio trabajo se encuentran la concepción freudiana de la personalidad “con sus tres sistemas —ello, yo y superyó—” y la tipología de la conducta humana de Eduard Spranger, que tuvo gran eco en España debido a la difusión que dio la *Revista de Occidente* a las ideas del psicólogo y filósofo alemán (Lafuente y Carpintero, 1997: 168). Con respecto a las patologías de la personalidad, retoma los tipos planteados por Kurt Schneider: “hipertímicos, depresivos, inseguros, fanáticos, ambiciosos de poder, lábiles de ánimo, explosivos, desaprensivos, abúlicos y asténicos” (Lafuente y Carpintero, 1994: 171). El libro de Schneider *Las personalidades psicopáticas* fue uno de los más influyentes de la psiquiatría alemana y alcanzó 23 ediciones entre 1923 y 1950. Lafora también introduce la neurosis como una reacción de la personalidad y encuentra sus orígenes en “una disposición hereditaria, un factor psicógeno crónico y otro desencadenante” (Lafuente y Carpintero, 1994: 171).

<sup>29</sup> Luis Jiménez de Asúa (1889-1970) fue un famoso penalista y catedrático español de filiación socialista que pasó un tiempo en México y se exilió en Argentina definitivamente;

## GREGORIO CÁRDENAS NO ES ESQUIZOFRÉNICO

Si tratamos de encontrar un estado parecido al de los estados de epilepsia crepuscular — dijo aproximadamente el doctor Lafora —, podremos citar el que se encuentra entre el estado de vigilia y sueño. Se pueden dar casos de actos motores sumamente complejos — viajar, comprar objetos, caminar por la calle — durante los “estados crepusculares”. Para demostrar que Cárdenas Hernández es un esquizofrénico necesitará demostrarse, a la vez, que hay un pariente del propio Cárdenas que lo sea. Por otra parte — continúa Lafora —, hay algunas personas que pretenden ver manifestaciones de esquizofrenia en la preocupación enfermiza por los orígenes de la vida. De esta suerte, dijo, quienes se preocupan por descubrir los orígenes de la vida tendrían que elegir entre convertirse en filósofos o en estranguladores.

Pretenden también otras personas que la peligrosidad de Cárdenas Hernández ha desaparecido después de realizados sus cuatro crímenes, como si el homicida ya se encontrara “satisfecho”. Lafora combate con energía esta concepción, afirmando que, por el contrario, Cárdenas Hernández continúa siendo un ente extremadamente peligroso, capaz de repetir sus homicidios aún en las mismas circunstancias. Aboga entonces, ya desde un punto de vista de la psiquiatría forense, por su internación *ad aeternum* en un establecimiento para alienados. Sin descartar en absoluto las posibilidades de esquizofrenia en Cárdenas Hernández,

---

se apartó del positivismo que para él lastraba el desarrollo del derecho penal, pero se mantuvo cercano a la criminología de Lombroso (Urías Horcasitas, 1996: 113). Raúl Carrancá y Trujillo (1897-1968) fue alumno destacado de Jiménez de Asúa, quien no se detuvo en señalar que “entre los jóvenes de Hispanoamérica que estudiaron en España” tuvo muchos alumnos, en efecto, pero sólo “Raúl Carrancá y Trujillo fue mi alumno primero y mi discípulo después. Estudió en Madrid por los años de 1920 a 1925... Se doctoró el joven abogado y recobró su patria mexicana... y él se hizo el mejor penalista mexicano” (citado por González Mendivil, consulta en línea: <[http://www.icjsina.loa.gob.mx/medios/publicaciones/aequitased2/num25/jurista\\_historia.pdf](http://www.icjsina.loa.gob.mx/medios/publicaciones/aequitased2/num25/jurista_historia.pdf)>, 2 de mayo de 2016).

Lafora termina por advertir que puede haber casos en que se dé un injerto de esquizofrenia con epilepsia crepuscular.

#### AGUDA INTERVENCIÓN DE SALAZAR VINIEGRA

Después de que hubo terminado el doctor Lafora su exposición y que el doctor Guevara Oropeza hiciera una recomendación a los miembros de la Sociedad de Neurología en el sentido de comportarse a la altura del carácter científico de la discusión sin que las diferencias que pudiesen haber con Lafora provocaran incidentes, subió al estrado el muy conocido doctor Salazar Viniegra.

La camisa roja de Salazar Viniegra, sus ademanes pausados, la vivacidad extraña y penetrante de su mirada, la amenazadora tranquilidad de que se reviste, todo hace que reine singular expectación cuando aparece el afamado psiquiatra cargado de libros con los cuáles disparar en contra de Lafora. Algunos de los presentes, tal vez discípulos del doctor Salazar, aplauden llenos de intención. Un leve siseo les ordena silencio, no obstante, para dar lugar a la filípica del neurólogo mexicano.

Manifiesta Salazar Viniegra que ninguna diferencia que pueda tener con el Dr. Lafora — “con Don Gonzalo”, dice— podría quebrantar la cordialidad que entre ambos existe “desde las jornadas madrileñas”. Pero en el caso de Cárdenas Hernández había que proceder con cautela, es decir, “con cautela científica”.<sup>30</sup> El trabajo de Lafora es “desordenado y lamentable”. Hay momento — dice Salazar — en que dan ganas, no de refutarlo, sino de defenderlo. Afirma enfáticamente que el caso de Cárdenas Hernández no es de “epilepsia psíquica”, sino un caso en el que evidentemente puede observarse el delito esquizofrénico. Conoce el

---

<sup>30</sup> Precisamente fueron los doctores Lafora y Abaunza (también español) quienes primero se mostraron precavidos y evitaron dar un diagnóstico sin un estudio previo; Lafora comentó: “todas las opiniones que *a priori* sean formuladas, no obstante el prestigio de quienes las emitan, resultarán falsas a la postre, dando lugar únicamente a caer en contradicciones (*Ultimas Noticias*, 10 de septiembre de 1942, en E. Lafuente, H. Carpintero y A. Ferrandiz, 1991: 250).

doctor Salazar Viniegra los problemas de la epilepsia de tal manera que justamente su tesis profesional fue hecha en torno de la materia, así que se siente autorizado para discrepar de “don Gonzalo”.

Lafora pretende –dijo Salazar Viniegra– que el “sujeto” es un caso de “epiléptico psíquico larvado”. Como pruebas de ello aporta los datos que arrojan los antecedentes del propio sujeto, los nexos familiares del mismo (herencia) y los fenómenos de automatismo.<sup>31</sup> Estos argumentos son aleatorios, dice Salazar. Las crisis que sufrió Gregorio Cárdenas durante su infancia no tienen validez clínica, ya que fueron crisis emotivas comunes y corrientes tales como el pavor nocturno y la enuresis. (Aclara Lafora, entonces, que la enuresis se prolongó hasta los 18 años, lo cual ya le da valor clínico). Aún se discute, prosigue Salazar Viniegra, si la enuresis puede ser considerada como manifestación de epilepsia. Con respecto a las jaquecas como síntoma epiléptico, también existen aún numerosas dudas.<sup>32</sup> Evidentemente existen jaquecas epilépticas, pero de ahí a decir que todas las jaquecas lo son, hay una distancia enorme. Resultaría que todos los que padecemos jaquecas, somos epilépticos. Cita Salazar Viniegra al psiquiatra Rosanof,<sup>33</sup> quien afirma que el mecanismo de las

---

<sup>31</sup> El concepto de automatismo mental fue descrito por el psiquiatra ruso Víctor Kandinsky en su monografía *Sobre las pseudoalucinaciones*. Consiste en “la alienación de los procesos mentales del enfermo, que empieza a vivirlos como pertenecientes a alguien más e impuestos artificialmente. Los síntomas de automatismo mental cursan con el delirio de persecución y de influencia, sentimientos de posesión (delirio de control) y transmisión de pensamiento” (Kokoulina y Angosto, 2012, s.p.).

<sup>32</sup> Muy probablemente se refiere al médico en cuyo honor se llamó síndrome de Lennox-Gastaut a una encefalopatía epiléptica crónica. Henri Gastaut dedicó varios coloquios a los casos de alteraciones electroencefalográficas asociadas a esta enfermedad del encéfalo que aqueja a los niños y en uno de esos coloquios, el de 1966, se decidió incluir en el nombre del síndrome el apellido del médico que desde 1945 había contribuido a la caracterización del mal (véase Rodríguez-Rodríguez, *et al.*, 2011: 257-258).

<sup>33</sup> El nombre de Aaron J. Rosanoff (1878-1943) quedó unido en el terreno de la psicología y la psiquiatría al de Grace H. Kent (1875-1973) desde 1910 cuando ambos publicaron en el *American Journal of Insanity* (Colman, 2015, s.p.) una lista de cien palabras, empleadas

jaquecas aún no ha sido dilucidado perfectamente. En conclusión, los datos de Lafora a este respecto son “inciertos y faltos de todo valor demostrativo”. Don Gonzalo Lafora — dice el doctor Salazar — da por hecho que la epilepsia es hereditaria. Esta es una afirmación sin valor científico. El mismo Rosanof cita casos de gemelos, uno de los cuales es epiléptico, mientras que el otro no lo es y Luxemburguer<sup>34</sup> dice (citamos aproximadamente), que “se puede hablar de herencia sólo mientras no existan factores externos y contingentes”. No existe ni un solo argumento en abono de que Cárdenas Hernández sea un epiléptico.

En relación con los actos de automatismo, los automatismos epilépticos, explica Salazar Viniegra, tienen características especiales. Generalmente son repetición de actos de la vida consciente (actos ambulatorios) y ocurren en individuos perfectamente caracterizados como epilépticos. Durante el automatismo epiléptico el individuo no hace ninguna otra cosa que no haga durante la vida consciente. Sin que existan crisis epilépticas típicas no puede

---

en un test bajo la llamada “técnica de asociación libre discreta”; la técnica y la lista de estímulos perfilada por ambos autores se ha aplicado al estudio de la esquizofrenia, incluso en tiempos recientes (véase Fernández Trespalacios *et al.*, 2002: 15-29). Las palabras que forman el test Kent-Rosanoff se eligieron porque tendían a provocar las mismas asociaciones; dada la frecuencia de las respuestas coincidentes se estableció un “índice de comunalidad”; cuando se comparaban sujetos normales con sujetos psicóticos empleando el test, ocurría que los segundos presentaban un índice de comunalidad menor (Anastasi y Urbina, 1998: 426). El test ha conservado su lugar como herramienta de laboratorio aunque siempre en combinación con otros instrumentos, pues la experiencia hizo ver que las asociaciones dependían de muchos más factores, entre ellos la edad, el nivel socioeconómico, los antecedentes culturales, el grado de educación e incluso la creatividad.

<sup>34</sup> Iniciador de la genética psiquiátrica en el “Instituto de Psiquiatría de Berlín”, se dedicó al estudio de la conducta con base en la interacción herencia-ambiente. Realizó estudios con gemelos en torno a las causas de la esquizofrenia. No obstante ser referido con frecuencia en obras relacionadas con la psiquiatría y la genética, la información sobre este científico es prácticamente nula, de ahí que hayamos recurrido a un material escrito por Enrique Baca Baldomero, catedrático en Psiquiatría de la Universidad Autónoma de Madrid disponible entre los recursos de la Unidad de Inmunogenética de la Universidad de Jaén (consulta en línea: <[http://www.ujaen.es/investiga/inmunoge/gmo/articulos\\_espanol/genetica\\_psiquiatria.pdf](http://www.ujaen.es/investiga/inmunoge/gmo/articulos_espanol/genetica_psiquiatria.pdf)>, 4 de mayo de 2016).

haber automatismo. Las perturbaciones orgánicas epilépticas sólo podrían demostrarse a través del examen electroencefalográfico, examen que Lafora no realizó con “su víctima”, es decir — según Salazar Viniegra — con Gregorio Cárdenas Hernández.

En Connecticut, conforme a Lenox, existía una ley que prohibía el casamiento con mujeres epilépticas penándolas hasta con tres o cinco años de prisión. Esta ley es tachada por Lenox, dice Salazar Viniegra, como una ley bárbara, que obedecía a una especie de superstición acerca del carácter hereditario de la epilepsia. Más tarde fue derogada, cuando el legislador, con el auxilio de la ciencia, se convenció de que tal carácter hereditario no existía realmente. Cárdenas Hernández no ha obrado como un autómeta. En tanto que trató de ocultar sus crímenes sepultando los cadáveres, y no una sino cuatro veces, obró conscientemente.

“En cuanto al psicodiagnóstico de Roschard — agregó Salazar Viniegra —, tengo una pasión especial en su contra, no me merece el menor crédito. Dicha prueba no tiene más que un sentido fantástico”. Cita Salazar Viniegra entonces, en tono jocosos, un anuncio de cierto tabloide matutino en el cual “Sulema Muley o quién sabe qué” hace un diagnóstico de Gregorio Cárdenas Hernández basándose en la quiromancia. “Como puede verse, ‘Sulema Muley’ coincide en todo con el doctor Lafora”. Con respecto al “análisis” de los sueños — terminó Salazar —, me excuso de tratar el problema porque ya no entra en el ramo de mi competencia como neurólogo.

#### LA CONTESTACIÓN DE LAFORA

Pausado, sereno, sin alterarse, Lafora contesta a Salazar Viniegra. Al contrario de lo que afirma Salazar Viniegra, Luxemburguer no niega el carácter hereditario de la epilepsia. Sin embargo — concede Lafora —, pueden darse casos de una combinación, un “injerto” de la epilepsia crepuscular y la esquizofrenia. Con respecto a la cita de Rosanof hecha por el doctor Viniegra, el 84 por ciento de los casos de gemelos epilépticos provenientes de un solo huevo muestran estigmas, y en los casos de gemelos provenientes

de distintos huevos, la proporción varía en un treinta por ciento. La suma de los síntomas en el caso de Gregorio Cárdenas: jaquecas, enuresis hasta los 18 años, vértigos (de diferente clase) es la que arroja un dato valedero sobre su epilepsia crepuscular. Salazar Viniegra sólo cree que la disritmia<sup>35</sup> es el único síntoma cierto de la epilepsia crepuscular. La psicosis epiléptica está ya suficientemente reconocida por la ciencia. “Salazar Viniegra cree que yo he inventado los ‘estados crepusculares’, o que al revés, después de haber leído mis artículos, Gregorio Cárdenas me ha copiado a mí. No. Yo he sido el que ha copiado al enfermo. Sólo falta que también Salazar Viniegra me atribuya sus crímenes. He afirmado que no he visto síntomas esquizofrénicos en el sujeto. Pero no excluyo tales síntomas si es que los puede haber”.

#### EL DOCTOR GUEVARA OROPEZA

El doctor Guevara Oropeza adopta un punto de vista intermedio en el debate. Para él, el psicodiagnóstico de Roschard es positivo y útil. Sin embargo, debe aplicarse en condiciones especiales, pues su técnica es difícil. Cree que Lafora no logró aplicarlo en buenas condiciones. Los sueños de Cárdenas Hernández han sido interpretados muy a la ligera por el doctor Lafora, ya que él se ha ceñido a las prácticas del psicoanálisis ortodoxo condenadas científicamente ya desde hace mucho tiempo. “La psicología de Cárdenas es de tal manera excepcional que no puede reducirse a unas cuantas líneas”.

#### ENJUICIAMIENTO REALIZADO POR EL DOCTOR A. MILLÁN

El doctor Alfonso Millán, de plano y sin parábola alguna, negó cualquier valor científico al trabajo de Lafora. “Implícitamente se

---

<sup>35</sup> En este caso se refiere seguramente a la alteración de los “ritmos naturales de descarga neuronal” que puede manifestarse o no como epilepsia (Medina Malo 2004: 164). Bajo el término disritmia cerebral se han englobado estados psíquicos caracterizados por cambios electroencefalográficos constantes que puede presentar o no episodios convulsivos (Gómez Jaramillo, 1953: 286).



me ha conferido —dijo— la misión de estudiar la conducta del doctor Lafora. El trabajo del doctor Lafora no es un trabajo científico. Se trata de un trabajo incompleto, indocumentado, hecho a la ligera, que no demuestra en forma técnica que el asesino sea un epiléptico; el determinismo del acto delictivo no está explicado en el trabajo de Lafora. No es pues un dictamen pericial y tampoco un trabajo científico. ¿Qué es entonces? ¿Es publicidad? ¿Exhibicionismo? Me propongo no concurrir más a las sesiones de la Sociedad de Neurología cuando se presenten trabajos folletinescos de esta índole”.

Terminó el doctor Millán por pedir que la sociedad de Neurología emitiera una censura contra el doctor Lafora no por su trabajo, sino por su conducta.

La intervención del doctor Millán tuvo la virtud de transformar la asamblea, de asamblea científica que era, en una reunión donde trató de discutirse un problema totalmente ajeno al estudio de Gregorio Cárdenas Hernández. Ya no era la cuestión de si Cárdenas Hernández resultaba un epiléptico o un esquizofrénico, sino tan sólo si el doctor Lafora debía haberlo estudiado o no, “quitando oportunidades a médicos mexicanos”. Una corriente de xenofobia se dejaba sentir entre muchos de los asistentes. Parecía que el objeto principal de la reunión era, ante todo, enjuiciar al propio doctor Lafora.

En atención a ello, el Presidente, Guevara Oropeza, puso a votación la suspensión de la reunión acordándose citarla para otro día y en forma privada.

### **Bibliografía citada**

- ANASTASI, Anne y Susana URBINA, 1998. *Test psicológicos*, México: Prentice Hall.
- BARAN, Enrique J. y Gloria E. TOBÓN ZAPATA, 1995. “La nueva farmacoterapia inorgánica XVI. Compuestos de bismuto”. En *Acta Farmacéutica Bonaerense* [hoy *Latin American Journal of Pharmacy*], 14, 2: 133-138. Consulta en línea: <<http://www.lata>

- mjpharm.org/trabajos/14/2/LAJOP\_14\_2\_2\_2\_1F00G8H8G8.pdf>, 2 de mayo de 2016.
- CARRILLO, Ana María, 2014. "Entre dentro y fuera: el hospital morelos para prostitutas enfermas". En *Espacios en la historia: Invención y transformación de los espacios sociales*, ed. Pilar González Aizpuru. México: El Colegio de México, 377-404.
- CARRISCONDO ESQUIVEL FRANCISCO M., 2004. "Vocabulario andaluz (1951) fuente de los andalucismos del DRAE (1970)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52, 1: 107-142.
- COLMAN, Andrew M. 2015. *Dictionary of Psychology*, Cambridge: Oxford University Press, consulta en línea: <<http://www.oxfordreference.com/search?q=rosanoff&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>>, 3 de mayo de 2016.
- E. LAFUENTE, H. CARPINTERO Y A. FERRANDIZ, 1991. "La presencia del Dr. Lafora en México. Un estudio de la psicología española en la emigración (1938-1947)", *Revista de Historia de la Psicología* 12, 3-4: 247-257.
- FERNÁNDEZ TRESPALACIOS, José Luis *et al.*, 2002. "Asociaciones verbales en esquizofrénicos tratados con Olanzapina frente a los tratados con neurolépticos convencionales". *Acción Psicológica* 1: 15-29.
- FORTUNA CUSTODIO Jorge Alberto *et al.*, 2008. *Protocolo de atención del paciente grave: normas procedimientos y guías de diagnóstico y tratamiento*. México, Editorial Médica Panamericana.
- FUENTES MORÚA, Jorge, 2001. *José Revueltas: una biografía intelectual*. México: UAM Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa.
- GARZA-VELASCO, R., GÓMEZ-PÉREZ, I., & MANERO-BRITO, S. M., 2003. "La sífilis y los principales factores de virulencia de *Treponema pallidum*". *Laborat-acta* 15: 59-67.
- GHAEMI, Nassir S. 2013. "Understanding mood disorders: Karl Jaspers' biological existentialism". En Giovanni Stanghellini, y Thomas Fuchs, eds. *One Century of Karl Jaspers' General Psychopathology*. Reino Unido: Oxford University Press [Consulta en línea: <https://books.google.com.mx>, 2 de mayo de 2016].
- GÓMEZ JARAMILLO, Jorge, 1953. "Disritmia cerebral". *Revista de Neuropsiquiatría* 16, 3: 286-307, consulta en línea: Biblioteca Vir-

- tual de Desarrollo Sostenible y Salud Ambiental, Organización Panamericana de la Salud, <<http://www.bvsde.paho.org/documentosdigitales/bvsde/texcom/revneuropsiquiatria/1953/JGomez.pdf>>, 4 de mayo de 2016.
- GONZÁLEZ MENDIVIL, Óscar. Sin año. "Un jurista para la historia. Biografía de Raúl Carrancá y Trujillo. *Aequitas*, 25: 155-184; consulta en línea: <[http://www.icjsinaloa.gob.mx/medios/publicaciones/aequitased2/num25/jurista\\_historia.pdf](http://www.icjsinaloa.gob.mx/medios/publicaciones/aequitased2/num25/jurista_historia.pdf)>, 2 de mayo de 2016.
- GONZÁLEZ PÉREZ, José Ignacio, 2012. *La información en salud como instrumento para elevar la calidad de la gestión documental en la Unidad de Planeación y Evaluación del Hospital General Dr. Rubén Leñero de la Secretaría de Salud del Distrito Federal*. Informe académico para obtener el título de licenciado en Bibliotecología. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- KOKOULINA, Ekaterina y Tiburcio ANGOSTO, 2012. "La psicosis del psiquiatra: la vida y la obra del Dr. Kandinsky". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 32, 113: 39-53, consulta en línea: <[http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0211-57352012000100004&lng=es&nrm=iso](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352012000100004&lng=es&nrm=iso)>, 6 de mayo de 2016.
- LAFUENTE, E., H. CARPINTERO Y A. FERRANDIZ, 1991. "La presencia del Dr. Lafora en México. Un estudio de la psicología española en la emigración (1938-1947)", *Revista de Historia de la Psicología* 12, 3-4: 247-257.
- LAFUENTE, Enrique y Helio CARPINTERO, 1994. "Un trabajo inédito del Dr. Lafora sobre la personalidad". *Revista de Historia de la Psicología* 14, 3-4: 165-172.
- LEITNER, R.M.C., C. KÖRTE, D. EDO Y M.E. BRAGA, 2007. "Historia del tratamiento de la sífilis". En *Revista Argentina de Dermatología*, 88, 1: s.p. Consulta en línea: <[http://www.rad-online.org.ar/da\\_a\\_historia\\_del\\_tratamiento\\_de\\_la\\_sifilis.html](http://www.rad-online.org.ar/da_a_historia_del_tratamiento_de_la_sifilis.html)>, 2 de mayo de 2016.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Patricia, 2005. *El Palacio de Hierro, arranque de la modernidad arquitectónica de la Ciudad de México*. México:

- Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- MEDINA MALO, Carlos, 2004. *Epilepsia: Aspectos clínico y psicosociales*. Bogotá: Editorial Médica Panamericana.
- POGGI, Stefano, 2004. "William James and German Naturalism". En *Nature in American Philosophy. Studies in Philosophy and the History of Philosophy*, vol. 42, 2004. Jean De Groot, ed. Washington: The Catholic University of America Press.
- RIVAS MATA, Emma y Édgar O. GUTIÉRREZ, 2014. "Presencia de prácticos y profesionistas en las haciendas azucareras morelenses de los hermanos García Icazbalceta, 1877-1894". en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 47, enero-junio 2014, 3-39.
- RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, Sara *et al.*, 2011. "Evolución del síndrome de Lennox-Gastaut en la edad adulta". *Revista de Neurología*, 52, 5: 257-263. Consulta en línea: < <http://www.neurologia.com/sec/ind.php?Vol=52&Num=05&i=e> >, 4 de mayo de 2016.
- RUIZ ABREU, Álvaro, 1992. *José Revueltas: los muros de la utopía*. México: Cal y Arena / UAM Xochimilco.
- S. BALLESTEROS GARCÍA, B. OTERO MARTÍNEZ, C. PÉREZ MÉNDEZ, C. FERNÁNDEZ ZURITA Y L. LAGUNILLA HERRERO, 2001. "Niño de 11 años con alucinaciones olfativas y auditivas", en *Anales Españoles de Pediatría* [actualmente *Anales de Pediatría*]. 54: 81-82.
- SÁIZ Milagros y Dolores SÁIZ, 2009. "La psicología científica rusa". En *Historia de la psicología*, Milagros Sáiz (coord.). Barcelona: UOC, 129-150.
- SALAZAR VALLEJO, M., C. PERALTA RODRIGO Y F.J. PASTOR RUIZ (dir., 2009. *Tratado de psicofarmacología. Bases y aplicación clínica*, 2ª ed. Buenos Aires, Madrid: Editorial Medica Panamericana.
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba, 2005. *Cautiverio y religiosidad en "El luto humano" de José Revueltas*. México: Conaculta / Instituto de Cultura del Estado de Durango.
- SCHARFETTER, Ch., 1988. *Introducción a la psicopatología general*, 2ª ed., Madrid, Morata.

TORRES, Vicente Francisco, 1996. *José Revueltas, el de ayer*. México: Conaculta / Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas.

REVUELTAS, José, 1942. "Días a día aparece más clara la naturaleza psico-patológica de G. Cárdenas Hernández". *El Popular* (domingo 4 de octubre): 7.

\_\_\_\_\_, 1942. "Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas". *El Popular* (miércoles 21 de octubre): 8.

\_\_\_\_\_, 1942. "Mi hijo será el último en juzgarme" [o "'Nadie ha sentido lo que he sentido yo', afirma Ricarda"]. *El Popular* (martes 6 de octubre): 8.

\_\_\_\_\_, 1983. "'Nadie ha sentido lo que he sentido yo', afirma Ricarda" [se trata de "Mi hijo será el último en juzgarme"]. *Nexos* 6-67 (junio): 5-6.

\_\_\_\_\_, 2014. "Sin esperanzas para nadie" [se trata de "Mi hijo será el último en juzgarme"]. *Nexos* 36-442 (octubre): 53-54.

\_\_\_\_\_, 1996. "La mente de Goyo Cárdenas" [se trata de "Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas"]. *La Jornada Semanal* 56 (31 de marzo): 10.

URÍAS HORCASITAS, Beatriz, 1996. "El determinismo biológico en México: del darwinismo social a la sociología criminal". *Revista Mexicana de Sociología* 58, 4: 99-126.



# Estudios y ensayos

---





# La poesía amorosa en boca de mujer: de Mesopotamia a la antigua lírica popular hispánica

EDUARDO PÉREZ DÍAZ

Centro de Estudios Chesterton

El fenómeno de la voz femenina en la poesía medieval europea ha sido objeto de numerosos estudios durante los últimos decenios. Capital importancia tuvieron los de Theodor Frings (1949, 1951 y 1960), para quien el origen de los poemas amatorios medievales radicaba en una lírica popular preexistente puesta en boca de mujer. El descubrimiento de las jarchas supuso, a juicio de Leo Spitzer (1952), la confirmación de las teorías de Frings, que han sido muy debatidas, sin embargo, con posterioridad. De entre los trabajos más recientes en torno a la voz femenina cabe destacar una antología de Vicente Beltrán (1987) que se ocupa fundamentalmente de las cantigas de amigo, otra de M.<sup>a</sup> Paz Muñoz-Saavedra y Juan Carlos Búa Carballo (2007) centrada en la lírica alemana de los siglos XII y XIII, el libro de Margit Frenk *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica* (1975) y su artículo “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” (2006), “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, de Mariana Masera (2001) y una serie de estudios comparados que se ocupan de varias literaturas medievales europeas: los de John F. Plummer (1981), Ria Lemaire (1987), Doris Earnshaw (1988) y Pilar Lorenzo Gradín (1990). Por último, José Manuel Pedrosa ha escrito un interesante artículo — pendiente de publicación — en torno a la mujer en la novela picaresca, al que he tenido acceso por cortesía del autor: “La pastora Marcela, la pícara Justina, la necia Mergelina: voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco”.

Si bien la mayoría de estas obras se circunscribe al ámbito europeo, la poesía amorosa en boca de mujer aparece en muchos otros espacios literarios (ya Frings [1949] tuvo en cuenta las antiguas literaturas griega, china y egipcia, entre otras). El propósito del presente artículo es exponer someramente las manifestaciones de este fenómeno en tradiciones literarias que no suelen tenerse en cuenta (las últimas ediciones de cuyos textos permiten un análisis mucho más riguroso que en época de Frings) y ponerlas en relación con la antigua lírica popular hispánica. Se tendrán en cuenta, concretamente, las composiciones amoratorias sumerias (aquellas en torno al matrimonio sagrado de Inanna y Dumuzi, ca. 2100-1800 a. C.) y acadias (me centraré en las del periodo clásico, ca. 1850-1500 a. C.), los poemas del Egipto faraónico (ca. 1300-1550 a. C.), la primera sección del *Shih ching*, que concentra la inmensa mayoría de poemas amorosos de la obra (ca. siglos VIII-VII a. C.); la lírica griega arcaica (ca. siglos VII-V a. C.), el *Cantar de los cantares* (ca. siglos IV-III a. C.) y algunas colecciones indias: el *Sattasaī*, que reúne breves poemas escritos en prácrito, la mayoría amoratorios (ca. siglos III-VII d. C.); el *Kuruntokai* y el *Ainkurunūru*, en tamil<sup>1</sup> y el *Amarushataka* (ca. siglo VIII d. C.), en sánscrito.

A pesar de que no siempre es posible determinar el género del yo poético en estas composiciones, muchas de ellas — o de partes de ellas — están puestas en boca de mujer. Más de la mitad de los versos sumerios,<sup>2</sup> acadios y egipcios (Fox, 1985: xxvi) corresponde a la voz femenina; los poemas eróticos del *Shih ching* en boca de mujer quintuplican, aproximadamente, los puestos en boca de varón; en cuanto a la poesía griega, Elvira Gangutia ofrece una nutrida antología de piezas en boca de mujer (y un interesantísimo

---

<sup>1</sup> Su datación es muy problemática. Lo único que puede saberse con certeza es que fueron compuestos antes del siglo IX d. C. Acúdase, para esta cuestión, a la bibliografía citada.

<sup>2</sup> Sefati (1998: 108) observa que “Dumuzi’s character is depicted as relatively one-dimensional and passive. He is generally described as a simple shepherd, motivated by the events, not usually taking the initiative to court Inanna. [...] She has a veriegated character, possessing many distinctive traits. [...] Dumuzi leans on her and is totally dependent on her”.

estudio de las mismas) en su *Cantos de mujeres en Grecia*; los versos del *Cantar de los cantares* enunciados por la amada superan el 50 por ciento, aunque hay quien habla del 80 o incluso del 100 por ciento (Pérez Díaz, 2012: 217); por lo que respecta al *Sattasāi* indio, los poemas puestos en boca de mujer son unas cinco veces más que los enunciados por un varón; esta proporción aumenta, incluso, en las colecciones de la antigua poesía tamil; por último, en aproximadamente el 30 por ciento de las piezas recogidas en el *Amarushataka* el yo poético es una mujer.

Uno de los temas más frecuentes en la poesía amorosa con voz femenina es el lamento por la ausencia del amado, que ya encontramos en la literatura acadia:

¿Adónde ha ido mi amor, lo máspreciado para mí,  
y adónde se ha llevado sus encantos?  
Es delicioso para mí como un árbol cargado de frutos,  
en él está todo mi placer, él es mi [hombre].<sup>3</sup>  
(Foster, 2005: 165)

También entre los poemas egipcios:

Me he alejado [de mi hermano].  
[Ahora cuando pienso en] tu amor,  
mi corazón se para dentro de mí.  
Cuando veo dul[ces] pasteles,  
[parecen] sal.  
El vino de granada, dulce,  
es como bilis de pájaros.  
El solo olor de tu nariz<sup>4</sup>  
es lo que reaviva mi corazón.  
(Fox, 1985: 21)

<sup>3</sup> Traduzco al español todos los textos tomados de obras en otras lenguas.

<sup>4</sup> Parece aludir a la antigua costumbre egipcia por la cual dos personas frotaban sus narices como signo de afecto (Fox, 1985: 21 s.).

A continuación tres ejemplos del *Shih ching* en que sendas mujeres lamentan la ausencia de sus amados:

Rápido es el halcón, denso es aquel bosque del norte; cuando aún no he visto a mi señor, mi apenado corazón está lleno de intensos sentimientos; ¿cómo (puede) ser, cómo (puede) ser? Ciertamente me olvidas demasiado.

(Karlgrén, 1944: 212)

En la explanada de la puerta este, la rubia<sup>5</sup> está en la orilla; en cuanto a su casa, está cerca, pero el hombre está muy lejos. Junto a los castaños de la puerta este, hay casas bajas; ¿(acaso) no pienso en tí? Pero no te me acercas.

(Karlgrén, 1944: 199 s.)

Allí recojo la trepadora *ko*; un día en que no le vea es como tres meses. Allí recojo la artemisia; un día en que no le vea es como tres otoños. Allí recojo la artemisia; un día en que no le vea es como tres años.

(Karlgrén, 1944: 195)

Este último poema recuerda a otro castellano:

Amores, amores, amores,  
días ha que yo n'os vi:  
el día que yo n'os veo  
son mil años para mí.  
(NC 429)<sup>6</sup>

El *Sattasāi* también ofrece algunos ejemplos:

El fuego de la separación puede soportarse mediante el vínculo de la esperanza. Pero, ¡oh madre!, la ausencia (del amado) del

<sup>5</sup> Se refiere a la planta.

<sup>6</sup> Cito por el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk (2003), abreviado NC, remitiendo al número de cada composición en dicha obra.

hogar, mientras vive en la misma aldea, es más que la propia muerte.

(Basak, 2010: núm. 43)

Cuando el amado estaba lejos, de algún modo volví los ojos; pero mi corazón, libre, aún hoy va con él.

(Basak, 2010: núm. 658)

Por último, dos composiciones pertenecientes al *Kuruntokai*:

Me duele el corazón:  
soportando lágrimas que abrasan mis párpados  
como el fuego,  
mi corazón está enfermo de pena.  
Porque nuestro amado,  
que nació para enjugar mis lágrimas  
y confortarme,  
se ha ido,  
mi corazón está lleno de dolor.  
(Shanmugam y Ludden, 1997: 328)

Pues mi amado no está,  
¿se echarán a perder las radiantes flores nuevas del árbol *neem*?  
Mientras mi amado está ausente,  
las lenguas de estas gentes malvadas  
me machacan,  
con palabras,  
como siete cangrejos  
pisoteando el fruto  
de la higuera de ramas blancas  
que crece junto al río.  
(Shanmugam y Ludden, 1997: 222)

La ausencia del amado es especialmente difícil de soportar durante la noche. En la siguiente composición del *Shih ching*, la mujer alude a los animales que vuelven de los pastos y se recogen en contraste con el amado ausente:

Mi señor se ha ido en campaña de guerra, no sé por cuánto tiempo; ¿cuándo volverá? Las gallinas se posan en sus agujeros de la pared, es el atardecer del día; las ovejas y los bueyes están bajando; el señor se ha ido en campaña de guerra, ¿cómo no pensar en él? (Karlgrén, 1944: 193)

(La guerra como motivo de separación aparece también en la antigua lírica popular hispánica: “Si a la guerra mi lindo amor / por darme enojos se va, / ¡ay, Dios, cuál me dexará!” [NC 531]). Algo similar en un poema del *Kuruntokai*:

En la tarde sin amor,  
que llega con un zumbido,  
cuando bestias y pájaros quedan en soledad,  
aunque se lanzó una llamada  
antes de cerrar la puerta por la que  
muchos habían pasado, preguntando:  
“¿Queda alguien por entrar?”,  
nuestro amado no ha venido,  
amiga mía.  
(Shanmugam y Ludden 1997: 302)

Estas alusiones al reposo animal durante la noche recuerdan los siguientes versos de Safo: “Lucero de la tarde, te traes todas las cosas que la Aurora brillante hizo salir de casa: traes la oveja, traes la cabra, traes la hija lejos de su madre” (Rodríguez Adrados, 1980: 375). En ellos, sin embargo, no hay lamento, porque “la hija” puede, al llegar la oscuridad, burlar la vigilancia materna y acudir al encuentro amoroso.

El insomnio provocado por la separación es también un tema recurrente. En un diálogo amoroso acadio, la mujer dice:

Mis ojos están muy cansados,  
desvelada estoy por buscarle.  
Pensando que pasaría por mi barrio  
el día se ha ido, ¿y dónde está [mi amado]?  
(Foster, 2005: 158)

La alusión a los ojos en este contexto aparece también en nuestra antigua lírica popular:

No pueden dormir mis ojos,  
no pueden dormir.  
(NC 302 C)

Que no duermen los mis ojos  
ni descança el corazón  
hasta que vengáis, amor.  
(NC 430)

Cierta mujer vuelve a mencionar la falta de sueño en el *Shih ching*:

Ciertamente hay vendaval y cielos oscuros azotados por el viento; a todas horas del día hay cielos oscuros azotados por el viento; me mantengo despierta y no duermo; mientras (te) anhelo estoy disgustada.  
(Karlgrén, 1944: 180)

A continuación dos piezas semejantes:

Se ha puesto la luna y las Pléyades:  
es la media noche:  
pasa el momento, y yo duermo sola.

Pues el tiempo se me pasa,  
madre mía en buena fe,  
sola yo no dormiré.

En ambas se alude al paso del tiempo y a la soledad nocturna; la primera es de Safo (Rodríguez Adrados, 1980: 381) y la segunda un poema castellano (NC 170). Pero el tono es bien distinto: si aquella trasluce una cierta resignación, esta afirma con rotundidad su desafío. Se trata de la "rebeldía femenina" apuntada por los estudiosos de la antigua lírica popular hispánica. Pero no es algo exclusivo de ella: la muchacha del *Cantar de los cantares*,

insomne por la ausencia del amado, se lanza sola a buscarlo por la ciudad en medio de la noche:

Sobre mi lecho en la noche  
 buscaba al amor de mi alma;  
 lo busqué, y no lo encontré.  
 Me levanté y recorrí la ciudad;  
 por calles y plazas busqué a mi amor.  
 (Luzarraga, 2005: 17)

El *Sattasāi* contiene otros ejemplos de desvelo:

Dichosas las damas que ven a su amado al menos en sueños. Yo no hallo sueño sin él. ¿Cómo soñar?  
 (Basak, 2010: núm. 397)

¡Oh amigas! ¿Por qué me decís: “Ve a dormir, hasta la tercera guardia de la noche ha pasado”? La fragancia de las flores *śephālikā* perturba mi sueño, así que id vosotras a dormir.  
 (Basak, 2010: núm. 412)

También el *Kuruntokai*:

A medianoche  
 desaparece toda palabra,  
 la gente está envuelta en un dulce sueño  
 carente de ira  
 y todo el ancho espacio de la tierra  
 duerme:  
 no pueden oír el zumbido de la noche.  
 Solo yo  
 estoy despierta.  
 (Shanmugam y Ludden, 1997: 324)

Este no es mi hogar;  
 está lleno de largas noches enteras  
 y de gentes groseras de ojos somnolientos,  
 que no preguntan por qué personas como yo



se encuentran insomnes a medianoche,  
 cuando me entristece una pena sin fin,  
 pensando en la maldad de mi hombre  
 del bosque junto a la costa,  
 con sus diminutos hogares.  
 (Shanmugam y Ludden, 1997: 333)

Por último, un fragmento del *Amarushataka*:

Los suspiros resecan mis labios.  
 Mi corazón arrancado,  
 desgarrado.  
 El sueño no viene, el rostro de mi amado  
 no aparece.  
 (Schelling, 2004: 98)

Otro tema tratado con insistencia es la espera femenina del amado, por ejemplo en los siguientes versos egipcios:

A la puerta exterior  
 dirijo mi rostro:  
 ¡Mi hermano<sup>7</sup> viene a mí!  
 Mis ojos están vueltos al camino,  
 y mis oídos escuchan [...].  
 (Fox, 1985: 24)

En una composición china, cierta mujer espera junto al vado del río al hombre que ha de desposarla y expresa impaciencia por lo avanzado de la estación. El poema termina: "Haciendo señas está el barquero, la gente cruza, pero yo no; la gente cruza, pero yo no: estoy esperando a mi amigo" (Karlgrén, 1944: 181 s.). Otra composición, también del *Shih ching*, dice: "Azules son las gemas de tu cinturón; melancólico es mi pensar (en ti); aunque no haya ido (a ti), ¿por qué no vienes?" (Karlgrén, 1944: 200). En el *Sattasāi* destaca la siguiente pieza: "¿Cuánto tiempo debería estar, tan

---

<sup>7</sup> Se refiere al amado.

triste, con la esperanza de preservar mi vida al ver tu rostro aparecer en mi contemplación?" (Basak, 2010: núm. 339). La alusión a la muerte causada por una excesiva prolongación de la espera aparece también en la lírica popular hispánica: "No te tardes, que me muero, / carcelero, / no te tardes, que me muero" (NC 494). En cuanto a los poemas en tamil, muchos expresan la angustia de una mujer ante la llegada de la primavera, en que el amado prometió regresar. Por ejemplo las composiciones 341-350 del *Ainkurunūru*; todas comienzan diciendo: "Aún no ha llegado, / pero el tiempo ha llegado / en que..." y, a continuación, alusiones a distintos fenómenos naturales que indican el advenimiento de la estación primaveral (Selby, 2011: 136-138). En el *Kuruntokai* encontramos la siguiente noche de espera:

En la tarde dolorosa,  
cuando el sol pierde su fiereza  
y se oculta tras las colinas;  
cuando la pena desciende sobre mí  
y crece la tristeza;  
¿dónde está?  
(Shanmugam y Ludden, 1997: 336)

Y de noche esperan, también, las mujeres de nuestra lírica: "La media noche es pasada, / y no viene [...]" (NC 568 E); "Si la noche hace oscura, / y tan corto es el camino, / ¿cómo no venís, amigo?" (NC 573); "Anoche, amor, / os estuve aguardando [...]" (NC 661); etcétera.

Pero las mujeres no siempre se limitan a esperar; más arriba se mencionaba la rebeldía femenina de los textos hispánicos, y se decía que esta no era exclusiva de ellos. Abundan en otras literaturas las mujeres que toman la iniciativa, contra lo esperado de ellas, y se lanzan a la busca del amado, escapan con él o expresan sus intenciones al respecto. Una composición sumeria contiene nueve líneas en que Inanna manifiesta su deseo de conocer el lugar en que se encuentra Dumuzi para acudir a él; todas comienzan con las mismas palabras ("Oh si yo supiera el camino hacia..."), seguidas de diferentes epítetos de Dumuzi y elementos

de la naturaleza como referencias espaciales (Sefati, 1998: 238 s.). Hay una pieza acadia en la que Ishtar imagina que Dumuzi la visita y fantasea sobre su encuentro, pero vuelve a la realidad, al final del poema, y se da cuenta de que es ella quien debe tomar la iniciativa (Foster, 2005: 167 s.). Algo similar en algunas piezas egipcias: la reticencia o el desinterés de los muchachos hace que las mujeres acudan a ellos:

Mi corazón pensó en tu amor  
cuando (sólo) la mitad de mis mechones estaban peinados.  
He venido precipitadamente a buscarte,  
la parte trasera de mi peinado [suelta].  
Mis ropas y mi cabello  
han estado siempre listos.  
(Fox, 1985: 25)

Mientras discutías con tu corazón  
— “¡Tras ella! ¡Abrázala!” —  
por vida de Amón, fui yo quien vino a ti,  
mi túnica sobre el hombro.  
(Fox, 1985: 74)

Esta última línea expresa, según Fox (1985: 74), una precipitación similar a la de la muchacha del primer poema, quien aclara que el descuido de su peinado no es algo habitual. En otra composición, una mujer peregrina a Heliópolis con la intención de encontrarse con su amado (Fox, 1985: 14 ss.), lo que recuerda a las romerías de la tradición hispánica. En cuanto al *Shih ching*, cabe destacar una pieza en que la mujer persigue a su amado: “Subo el arroyo tras él, el camino es largo y difícil; bajo el arroyo tras él, pero me evita (yendo) por en medio del arroyo” (Karlgrén, 1944: 211 s.). Palabras similares en las demás estrofas. Más arriba se citaron unos versos en que la muchacha del cantar abandona su lecho para recorrer la ciudad en busca del amado; no es la única vez: lo mismo se repite, con ciertas variaciones, al comienzo del capítulo quinto. Por lo que respecta al *Sattasāi*, en una curiosa pieza la mujer practica sus pasos a oscuras con la intención

de acudir a quien ama más tarde, al cobijo de la noche: “Hoy habré de ir a mi favorito incluso en la profunda oscuridad”. Pensando así la noble señora, practicaba dando pasos con los ojos cerrados en su casa” (Basak, 2010: núm. 249). A continuación un ejemplo del *Kuruntokai*:

Oh, mi corazón:  
 escaparemos de aquí  
 del siguiente modo:  
 levántate y guíame  
 adonde él se encuentra.  
 (Shanmugan y Ludden, 1997: 416)

Por otro lado, abundan en la poesía tamil los poemas puestos en boca de mujeres que lamentan la huida por amor de sus hijas, por ejemplo los números 371-380 del *Ainkurunūru* (Selby, 2011: 145 ss.).

Una cuestión muy recurrente en los estudios de lírica popular hispánica es la del agua:<sup>8</sup> los ciervos que la enturbian, el encuentro amoroso junto a fuentes y ríos, el baño femenino, la mujer que lava sus cabellos... Estos y otros elementos temáticos en torno al agua son muy frecuentes en las literaturas aquí ejemplificadas (Cf. Pérez Díaz, 2012: 197-216 y 2013: 106 ss.). Expondré a continuación unos pocos ejemplos extraídos de piezas en boca de mujer.

La poesía sumeria recoge en varias composiciones el acicalamiento de Inanna previo al encuentro amoroso, con alusión explícita al baño:

Me bañé en agua, me froté con jabón,  
 me bañé con agua de la pura vasija,  
 me froté con jabón del brillante cuenco [...]  
 (Sefati, 1998: 135)

---

<sup>8</sup> Véanse, por ejemplo, el libro monográfico de Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (1981), o las partes dedicadas al asunto en los trabajos de Sánchez Romeralo (1969: 64 s.), Paula Olinger (1985: 37-77), Lorenzo Gradín (1990: 149 ss. y 198-220), Masera (2001: 100 ss.) y Victorio (2001: 75-95).

La acción se repite en otros pasajes (Sefati, 1998: 224, 291 y 314). En un poema egipcio, la mujer dice a su amado, junto al río: “Mi corazón desea bajar / para bañarme ante ti” (Fox, 1985: 32). El *Shih ching* contiene varias piezas en las que el cruce del río parece ser una suerte de iniciación a la vida sexual. En este sentido, cierta mujer dice: “Si amablemente piensas en mí, levantaré mi falda y vadearé el Chen” (Karlgren, 1944: 199). Recuérdese, también, el poema en que la muchacha perseguía al amado por el arroyo, citado más arriba. En relación con la lírica griega, Elvira Gangutia dedica un apartado de su estupendo *Cantos de mujeres en Grecia* a las composiciones “en relación con los baños y saltos de mujeres a ríos o mar” (1994: 12-22), y encuentra que estas canciones aluden a antiguas fiestas balnearias femeninas. En cuanto a la poesía erótica india, la presencia del agua es constante; a continuación un par de ejemplos pertenecientes al *Ainkurunūru*, cuajados de simbología:

Oh hombre del vado  
 donde, como abundante bandada de garzas,  
 las mujeres dispersan sus cabellos  
 pesados del agua;  
 mi madre dijo:  
 “Puesto que su carro  
 ha venido varias veces  
 por este vado,  
 haciendo a las lilas azules  
 del creciente pantano  
 derramar su néctar,  
 ¡no salgas!”  
 (Selby, 2011: 80)

Oh madre, larga vida tengas.  
 Escúchame:  
 Más dulce que leche  
 mezclada con miel  
 de nuestro propio jardín  
 es el agua turbia

que los animales lamen y dejan atrás  
 bajo las hojas muertas  
 al fondo de los pozos  
 en su tierra.<sup>9</sup>  
 (Selby 2011: 87)

Existen interesantes alusiones al cabello de la mujer en estas antiguas literaturas (alguna se ha visto en los ejemplos citados), autoalabanzas femeninas, elementos de la naturaleza, protestas por las habladurías del vecindario, quejas de malmaridada y otros elementos temáticos comunes a la lírica popular hispánica, cuyo estudio extendería este artículo mucho más allá de lo aceptable. Pero hay uno en torno al que sí quisiera decir algunas palabras: la madre de la enamorada.

Las muchachas de nuestra lírica popular se dirigen frecuentemente a sus madres para expresar cuitas amorosas, deseos y expectativas, etc., o se refieren a ellas como sancionadoras de sus relaciones eróticas, ya sea en sentido positivo (como colaboradoras) ya negativo (como oponentes). Lo mismo ocurre en los demás espacios literarios estudiados aquí (cf. Pérez Díaz, 2012: 249-255 y 2013: 128 ss.).

El deseo de aprobación materna en asuntos eróticos es habitual en los poemas del Próximo Oriente; por ejemplo, los siguientes versos sumerios:

Él está ciertamente a la puerta de nuestra madre,  
 yo, llena de alegría, correteo;  
 [...]  
 ¡Oh, si alguien hablara a mi madre!  
 [...]  
 ¡Oh, si alguien hablara a mi madre, Ningal!  
 (Sefati, 1998: 188)

---

<sup>9</sup> En la tierra del amado, naturalmente. Ramanujan (2011: 231 ss.) ofrece un interesante comentario de este poema.

Este amado a la puerta, en conjunción con la madre, no puede sino recordarnos la célebre jarcha: “¿Qué faré, mamma? / Míeo al-habib est’ ad yana” (Galmés de Fuentes: 191). También el poema: “Xil González Dávila llama: / no sé, mi madre, si me le abra” (NC 189). En una composición egipcia, la joven, al pasar frente a la puerta abierta de su amado y contemplarle dentro junto a su familia, dice:

Si madre conociera mi corazón,  
 entraría un momento.  
 ¡Oh, Dorada,<sup>10</sup> ponlo en su corazón!  
 Entonces podría apresurarme a (mi) hermano  
 y besarle frente a sus compañeros,  
 y no avergonzarme por nadie.  
 (Fox, 1985: 54 s.)

Y la muchacha del cantar expresa en dos ocasiones su deseo de conducir al amado a casa de su madre (3,4 y 8,2), probablemente para que ésta dé el visto bueno.

Las enamoradas de estas literaturas hablan también a sus madres. Una composición china repite al final de cada estrofa: “Oh madre, oh cielos, qué hombre de poca confianza” (Karlgrén, 1944: 186). Un fragmento de Safo dice: “Dulce madre, no puedo trabajar en el telar: me derrota el amor por un muchacho por obra de Afrodita floreciente” (Rodríguez Adrados, 1980: 373) y otro de Anacreonte, puesto en boca de mujer: “¡Qué bien me estaría, madre, si me llevaras y arrojaras al mar impiadoso, hirviente de olas espumantes...!” (Rodríguez Adrados, 1980: 404). Más arriba citamos una composición del *Sattasaī* en que la muchacha se dirige a su madre. No es el único ejemplo:

¡Oh madre! A pesar de que él se aparta del camino del decoro, no será posible para mis miembros impotentes, como objetos prestados, airarse, ni siquiera en broma.  
 (Basak: núm. 195)

---

<sup>10</sup> Hathor, diosa egipcia del amor.

¡Oh madre! El loro desveló nuestros juegos amorosos de tal modo  
ante nuestros mayores, que en ese momento no supe adónde ir.  
(Basak: núm. 589)

En cuanto a la poesía tamil, los poemas en que la muchacha se dirige a la “madre” son muy abundantes, si bien hay que tener en cuenta que el término puede referirse a la madre adoptiva o ser un apelativo cariñoso de la amiga o la propia enamorada (Seiby, 2011: 86). Varios ejemplos han sido expuestos más arriba. Por otro lado, en muchos poemas es la propia madre quien habla. Para terminar con los lamentos a la madre, un pasaje del *Amarushataka*:

Oh madre, ¿dónde puedo esconderme?  
Las llamas  
del deseo insatisfecho  
marchitan el corazón.  
(Schelling, 2004: 57)

Por último, está la preocupación por la madre como guardián: intentos de burlar su vigilancia, excusas y mentiras, peticiones de discreción al amado, etc. En una pieza sumeria, Inanna rechaza a Dumuzi diciendo:

¡[...] déjame marchar, que pueda irme a casa!  
¿Qué mentira podría contar a mi madre?  
¿Qué mentira podría contar a mi madre, Ningal?  
(Sefati, 1998: 187)

Algo parecido en un texto egipcio, donde una joven cazadora dice:

[...] ¿qué diré a mi madre,  
a quien voy cada día  
cargada de pájaros?  
No puse trampa alguna hoy:  
tu amor [me] capturó.  
(Fox, 1985: 19)



La lírica popular hispánica ofrece un buen número de estas “excusas” a la madre, estudiadas por Gornall en un breve artículo (1988). El siguiente ejemplo es paradigmático:

– Dezid, hija garrida,  
¿quién os manchó la camisa?  
– Madre, la moras del çarçal.  
– Mentir, hija, mas no tanto,  
que no pica la çarça tan alto.  
(NC 1651)

A lo largo de este breve recorrido, necesariamente esquemático y superficial, he procurado llamar la atención sobre la importancia de la voz femenina en la poesía amatoria de diversas literaturas antiguas y sobre la abundancia en dicha poesía de elementos temáticos comunes a la lírica popular hispánica, el estudio comparado de los cuales, a mi juicio, tiene mucho que aportar al conocimiento de esta última.

Cabe preguntarse, a modo de conclusión, por las motivaciones de esta recurrencia. ¿Por qué en tantas y tan diversas literaturas los versos amorosos se ponen tan frecuentemente en boca de mujer? ¿Estamos ante uno de esos arquetipos tan queridos por la crítica de inspiración junguiana, ante una constante antropológica que afluye una y otra vez cuando las circunstancias culturales le son propicias? ¿Derivan las piezas estudiadas de antiquísimos cantos femeninos, rituales o no, o debemos pensar en el fantaseo de varones que se regocijan plasmando en sus poemas a mujeres anhelantes y arrebatadas de pasión por ello? (¿Otra constante antropológica?) ¿Quieren significar los autores de estos poemas que el amor atañe fundamentalmente a la mujer, que ella es el sujeto amante por excelencia? ¿O se trata de un procedimiento literario cuya funcionalidad varía de una tradición a otra? Quizá haya un poco de todo ello. Estamos, inevitablemente, en el terreno de lo hipotético.

Sin embargo, como he expuesto en otros lugares (2012: 230 y 2013: 118), opino que entre todas las posibles motivaciones de

este protagonismo femenino en la poesía amatoria destaca la asociación, no necesariamente consciente, entre amor y fertilidad y entre fertilidad y mujer: la mujer fructifica, a través de la relación erótica, como fructifica la tierra; mujer y tierra se asocian explícitamente, de hecho, en no pocos textos de estas culturas (Pérez Díaz, 2012: 230-234). De ahí la estrecha relación entre la mujer y el agua en la poesía amatoria de estos y muchos otros ámbitos (recuérdense los ritos balnearios femeninos previos al matrimonio a los que apunta Gangutia, quizá un modo de auspiciar la fecundidad); de ahí la centralidad de la mujer y de lo erótico en los antiguos ritos de la fertilidad —de los que tan poco sabemos a ciencia cierta—; de ahí que las divinidades del amor y la fertilidad sean frecuentemente diosas; de ahí, quizá, las abundantes figurillas femeninas llamadas “de la fertilidad”. Todo ello apunta al vínculo entre amor, fertilidad y mujer como causa fundamental de la voz femenina en la poesía amatoria: quizá la mujer se vincula más estrechamente al amor, se concibe como su protagonista, porque en ella el amor culmina, alcanza un fin, fructifica.

### Bibliografía citada

- BASAK, Radhagovinda, 2010 (1971). *The Prākṛit Gāthā Saptaśatī*. Calcuta: The Asiatic Society.
- BELTRÁN, Vicente 1987. *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona: PPU.
- EARNSHAW, Doris, 1988. *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. Nueva York: Peter Lang.
- FOSTER, Benjamin R., 2005 (1993). *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda (Maryland): CDL Press.
- FOX, Michael V., 1985. *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- FRENK, Margit, 1975. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. Ciudad de México: COLMEX.

- , 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM/ COLMEX/ FCE.
- , 2006. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 353-372.
- FRINGS, Theodor, 1949. *Minnesinger und Troubadours*. Berlín: Akademie-Verlag.
1951. "Altspanische Mädchenlieder aus des Minnesangs Frühling". *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 73: 176-196.
1960. *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert*. Múnich: Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, 1994. *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*. Barcelona: Crítica.
- GANGUTIA, Elvira, 1994. *Cantos de mujeres en Grecia*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Gabriel, 2013. *Libro de los cantos*. Madrid: Alianza.
- GORNALL, John, 1988. "Transparent Excuses in Spanish Traditional Lyric: a Motif Overlooked?". *Modern Language Notes* CIII: 436-439.
- KARLGREN, Bernhard, 1944. "The Book of Odes: Kuo Feng and Siao Ya" *BMFEA* 16: 171-256.
- KHOROCHE, Peter & TIEKEN, Herman, 2009. *Poems on Life and Love in Ancient India: Hāla's Sattasaī*. Nueva York: State University of Nueva York Press.
- LEMAIRE, Ria, 1987. *Passions et positions. Contribution à un sémiotique du sujet dans la poésie médiévale en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.
- LUZARRAGA, Jesús, 2005. *Cantar de los cantares: Sendas del amor*. Estella: Verbo Divino.
- MASERA, Mariana, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

- MORLA, Víctor, 2004. *Poemas de amor y deseo: Cantar de los cantares*. Estella: Verbo Divino.
- MUÑOZ-SAAVEDRA, M.<sup>a</sup> Paz y Juan Carlos BÚA CARBALLO, 2007. *Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- OLINGER, Paula, 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta.
- PEDROSA, José Manuel, en prensa. "La pastora Marcela, la pícara Justina, la necia Mergelina: voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco". PÉREZ DÍAZ, Eduardo, 2012. *Tu encanto es dulce como la miel. Los orígenes de la lírica amorosa*. Madrid: Liceus.
- , 2013. "La poesía erótica acadia a la luz de la literatura comparada". *Liburna* 6: 101-134.
- PLUMMER, John F., 1981. *Vox Feminae. Studies in Medieval Woman's Songs*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- RAMANUJAN, Attipate Krishnaswami, 2011. *Poems of Love and War. From the Eight Anthologies and the Ten Long Poems of Classical Tamil*. Nueva York: Columbia University Press.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, 1980. *Lírica griega arcaica. (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- SHELLING, Andrew, 2004. *Erotic Love Poems from India*, Boston: Shambhala.
- SEFATI, Yitschak, 1998. *Love songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*. Ranat Gan: Bar-Ilan University Press.
- SELBY, Martha Ann, 2000. *Grow Long, Blessed Night: Love Poems from Classical India*. Nueva York: Oxford University Press.
- , 2011. *Tamil Love Poetry: The Five Hundred Short Poems of the Ainkurunūru*. Nueva York: Columbia University Press.
- SHANMUGAM PILLAI, M. y LUDDEN, David E., 1997. *Kuruntokai*. Chennai: International Institute of Tamil Studies.
- SPITZER, Leo, 1952. "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories". *Comparative Literature* IV: 1-22.

- VICTORIO, Juan, 2001. *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*. San Lorenzo del Escorial (Madrid): La Discreta.
- WALEY, Arthur, 1996. *The Book of Songs. The Ancient Chinese Classic of Poetry*. Edited with Additional Translations by Joseph R. Allen. Nueva York: Grove Press.

## Las versiones de *Conde Claros en hábito de fraile* en la provincia de Sevilla. Ejemplo de texto tradicional de estructura abierta

JOSÉ PEDRO LÓPEZ SÁNCHEZ  
Fundación Machado, Sevilla

Hace pocas fechas apareció publicado el *Romancero de la provincia de Sevilla*, obra enmarcada dentro de la laboriosa empresa de dar a conocer el romancero andaluz y cuyo empeño y dirección corre a cargo del profesor Pedro M. Piñero, y del que soy uno de sus coautores.<sup>1</sup>

Una vez completada la recolección romancística de la zona, y a la vista de los datos de estas encuestas, se hace necesario un segundo estadio que comprendería el estudio de todo este material recopilado para poder hacer ya una valoración general de los resultados. En esta ocasión dedicaremos este artículo al romanceseudocarolingio de *El Conde Claros en hábito de fraile*, proponiendo un análisis comparativo de las versiones halladas del mismo y en las que, como rasgo más relevante, repararemos en cómo este romance se alimenta en su intriga de otros textos conocidos en una clara muestra del funcionamiento de un texto tradicional de estructura abierta. Como bien dice Díaz Roig: “el recreador popular toma sus materiales de tres fuentes básicas: de su entorno, de su inspiración y de lo ya existente en la tradición.” Para esta investigadora será la tercera fuente la que produzca variantes muy importantes. Continúa afirmando muy certeramente que “existe pues en la memoria común todo un depósito temático que incluye recuerdos textuales o meramente anecdóticos; también, en ese

---

<sup>1</sup> La presente obra se corresponde con el volumen III del *Romancero General de Andalucía*, del que ya ha aparecido publicado el *Romancero de la provincia de Cádiz* y el *Romancero de la provincia de Huelva*.

mismo depósito hay fórmulas, tópicos y recursos formales” (Díaz, 1992: 55-57), que, indudablemente, favorece el trasvase de motivos, la reutilización de estructuras varias, como puedan ser las fórmulas de discurso, y de ciertos segmentos de narración presentes en un conjunto de romances tanto antiguos como modernos que, en definitiva, facilitan al creador-recreador de la poesía popular todo lo necesario para llegar a buen puerto.

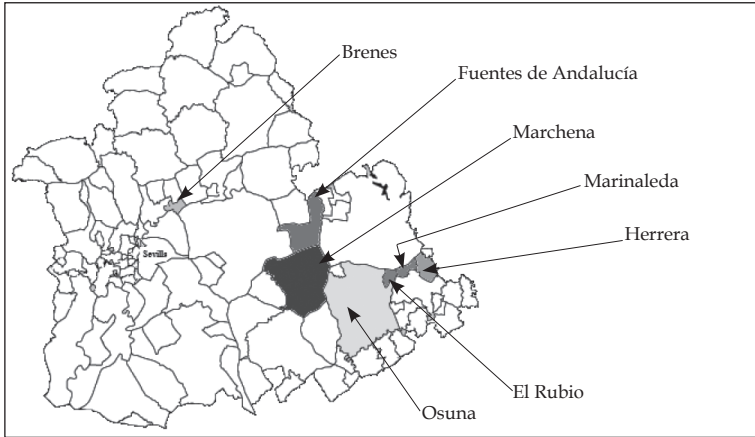
Nos hallamos ante un romance cuya popularidad y divulgación en la Península durante la época áurea debió de ser notable a tenor de las múltiples muestras que se pueden localizar en diferentes fuentes, desde romanceros y pliegos sueltos hasta libros de música. Una de las primeras versiones editadas de *Conde Claros*, eso sí, muy abreviada, la localizamos ya en el *Cancionero general* de 1511. Además fue ampliamente glosado, y su melodía fue utilizada por los cortesanos del XVI para la danza (Piñero, 1999: 272-273; también Díaz, 1978: 57-58 y Seeger, 1990: 251). Por otro lado, sobre nuestro protagonista masculino, el Conde Claros, se difundió un breve repertorio de composiciones que se desarrolla en cuatro fábulas diferentes en el romancero antiguo, aunque todas ellas de asunto y estilo parecidos, circunstancia que propicia que se transfieran secuencias y motivos de unos a otros. Los ciclos serían: *Conde Claros preso*, *Conde Claros degollado*, *Conde Claros y el emperador*, y *Conde Claros en hábito de fraile*. Todos ellos tienen en su esencia los amores novelescos de Eginardo, secretario del emperador Carlomagno, con la hija de este, Emma. En nuestra área en concreto podemos decir que dominan de modo preferente y casi exclusivo<sup>2</sup> las versiones del *Conde Claros en hábito de fraile*, que, en definitiva, son las más difundidas por todo el ámbito panhispánico (Piñero, 1999: 275).

Sin embargo es el romance del *Conde Claros en hábito de fraile* un tema raro, descolocado en la tradición andaluza y que en nuestra provincia, en la actualidad, prácticamente se encuentra en este

---

<sup>2</sup> Tan solo contamos con una versión de *Conde Claros preso*, y es de Sevilla capital, recogida por Manrique de Lara en 1916 a Juan José Niño.

enclave oriental,<sup>3</sup> como verificamos al advertir los distintos pueblos donde se han recopilado estas versiones en estado casi completo; estos son: El Rubio (2 versiones), Brenes, Fuentes de Andalucía (4 versiones), Herrera, Marchena, Marinaleda y Osuna. En el siguiente mapa se observará mejor:



*Provincia de Sevilla*

Es un hecho, cuanto menos curioso, que buena parte de las versiones obtenidas se concentren en la zona oriental de la provincia, diez de las once. Además, no es Andalucía occidental, ni Andalucía en general un área donde este tema romancístico se localice con asiduidad como queda dicho. Sirvan de referencia las encuestas llevadas a cabo por Manrique de Lara por tierras andaluzas (Córdoba, Sevilla y Cádiz) en 1916 para el Seminario Menéndez Pidal, en las que únicamente en la capital andaluza recoge cuatro versiones de nuestro romance (Cid, 1999: 23-61). Otro ejemplo más y casi definitivo aparece en los dos primeros volúmenes del *Romancero General de Andalucía*, que dirige el profesor Pedro M.

<sup>3</sup> Bien es cierto que hallamos dos versiones de dicho romance recopiladas en la capital sevillana, pero ambas son de los años treinta del siglo pasado (una versión manuscrita de hacia 1930 de colector desconocido y otra mecanografiada de 1933 recogida por Juan Tamayo y Francisco).



Piñero y corresponde a las provincias de Cádiz y Huelva. En él apenas se recogen tres versiones de la primera — dos de Puerto Serrano y una de San Martín de Tesorillo (Jimena de la Frontera) —, mientras que de la segunda no se incluye ni una sola versión, ya que sólo se obtuvo una en Hinojales, aunque su estado era residual, apenas unos pocos versos de manera testimonial. Por eso es significativo que en esta zona de la provincia de Sevilla se halle este número considerable de versiones.<sup>4</sup> Esta escasa presencia en nuestra tierra contrasta con otras áreas de España donde sí cuentan con un amplio repertorio. Si hacemos un recorrido por ellas advertimos cómo *Conde Claros en hábito de fraile* es un romance con cierto abolengo y presencia prácticamente en toda la franja norte del país. De esta manera descubrimos cómo en la región asturiana se recopilan treinta y una versiones de nuestro romance (Suárez, 1997); en la zona leonesa treinta versiones (Catalán y de la Campa, 1991); la Encuesta Norte-1977 del Seminario Menéndez Pidal recogía de la zona castellano leonesa diecisiete *Conde Claros en hábito de fraile* (Petersen, 1982). Además, casi todas ellas versiones mucho más completas, más pródigas en detalles que las andaluzas; son más fieles al romance primitivo de origen juglaresco y ambiente cortesano que recogiera el impresor flamenco Martín Nucio en su *Cancionero s.a.* a mediados del siglo XVI y de mayor extensión. Reproducimos ahora un ejemplo de Quilós, comarca de Cacabelos (León), recogido en 1982 en la Encuesta Noroeste del Seminario Menéndez Pidal, de los variados que podrían citarse y que pone de manifiesto esta afirmación:

Don Carlos va de paseo, don Carlos de Montealbar;  
 las criadas y doncellas todas salen a mirar,  
 también salió Galanzuca por un balcón a mirar.

— ¡Qué cuerpo llevas, don Carlos, qué cuerpo pa enamorar!

5 — También yo llevo cuerpo para con damas hablar. —

---

<sup>4</sup> E. Baltanás contabiliza para toda Andalucía poco más de la quincena de versiones. Bien es cierto que dicho investigador no tenía constancia de muchas de las versiones que indicamos en este estudio ya que fueron recogidas en fechas posteriores (1999: 73).

- Don Carlos tiende la capa, Galanzuca su breal.  
 Pasó por allí un buen hombre, que no debía pasar.  
 – No diga nada, buen hombre, que yo le voy regalar:  
 de tres coronillas de oro a mitad le voy a dar;
- 10 Galanzuca, que es más rica, algo más le podrá dar. –  
 Aquel buen hombre el camino, Galanzuca el pedregal;  
 llegó antes Galanzuca que aquel hombre dé verdad.  
 – Nuevas le traigo, buen rey, nuevas de grande pesar:  
 que a su hija Galanzuca n'alto monte la vi quedar
- 15 y quedaba ella sola con Carlos de Montealbar,  
 y, si no me lo quiere creer,  
 dentro de cuatro meses Galanzuca encinta está.  
 – Manden prender ese hombre, no me cuente la verdad,  
 que mi hija Galanzuca en alto palacio está. –
- 20 – Manden soltar ese hombre, que me dice la verdad,  
 que mi hija Galanzuca yo la tengo de quemar.  
 – Yo no siento que me quemén ni me dejen de quemar,  
 lo que siento es lo que llevo dentro; que muere sin bautizar.  
 Suban, suban, mis criados, suban, sin ningún tardar,
- 25 voy a escribir una carta a Carlos de Montealbar.  
 – Escribela usted, mi prima, que yo se la iré a llevar. –  
 – Nuevas le traigo, don Carlos, nuevas de grande pesar,  
 que su novia Galanzuca se la llevan a quemar.  
 – Yo no siento que la quemén ni la dejen de quemar,
- 30 que para mí en Castilla mujeres no han de faltar.  
 Si me lo dices de bromas, ven conmigo a almorzar;  
 si me lo dices de veras, mi caballo subreal. –  
 – Usted, como madre vieja, un consejo me ha de dar  
 ¿qué vestido me pongo para ir a presentar?
- 35 – Quita el traje de paisano, ponte el de cardenal. –  
 Cuando llegó allí ya la iban a quemar.  
 – ¿Dónde llevan a esa niña, que muere sin confesar?  
 – Siete frailes la confiesan y no dice la verdad.  
 – Que conmigo serán ocho y a mí me la ha de dar. –
- 40 Y la cogió de la mano y la llevó hacia el altar.  
 – En el sexto mandamiento ¿qué tienes que confesar?

- Cinco noches he dormido con Carlos de Montealbar;  
tres han sido por mi gusto, dos contra mi voluntad.  
— Alza los ojos al cielo y verás con quién estás.
- 45 — En el vestir me pareces, me pareces cardenal;  
en las manos me pareces a Carlos de Montealbar. —  
La montó en su caballo y con ella marchó ya.  
— Si la llevas por esposa, joyas la iré a buscar;  
si la llevas por querida, nunca la puedas gozar.
- 50 — ¡Padres que quemáis los hijos, qué joyas les vais a dar!  
siete vestidos tengo hechos, otros siete sin cortar,  
otros siete estoy cortando, otros siete en el telar,  
¡padres que quemáis los hijos, qué joyas les vais a dar!

Observamos que va decreciendo su manifestación a medida que nos acercamos más hacia la España meridional. De esta forma, en la provincia segoviana apenas hallamos dos versiones (Calvo, 1993); en la albaceteña (Mendoza, 1990) otras dos, aunque el autor advierte que el número de muestras recogidas es mayor; en las primeras colecciones de Extremadura (Casado de Otaola, 1995) tan sólo ocho versiones y, fuera de la Península, en las islas Canarias, concretamente en Tenerife (Catalán, 1969), trece versiones.

Todas nuestras versiones tienen prácticamente un mismo patrón argumental, coincidiendo en la disposición de las secuencias que a continuación señalamos; el entramado de la fábula sería:

1. El conde pretende en amores a la infanta manifestándole sus deseos de mantener relaciones íntimas con ella.
2. La infanta accede a la petición del conde aunque con recelos ante el temor de que este se vanaglorie en público de su conquista.
3. A los oídos del padre llega el rumor del encuentro clandestino de su hija con el conde y la llama para confirmar o desmentir la información.
4. Condena severa e insensible del rey a su hija: la aprisiona y la condena a ser quemada.

5. La infanta envía una misiva al conde informándole de su desgracia cuando ya está próxima su ejecución.
6. El emisario cumple con su embajada y el conde, tras mostrarse en un principio reacio a intervenir, se pone en camino. Se disfraza de fraile para no ser reconocido.
7. Se produce la novelesca intervención del conde quien, ayudado por su nueva identidad, se presenta ante la infanta para darle confesión y poner a prueba su fidelidad.
8. El conde libera a la infanta de la muerte ignominiosa y se casa con ella.

Nos ayudará bastante establecer un texto base para confrontar su contenido y advertir así, según dijimos, cómo toma prestado material narrativo y poético de otros textos romancísticos. Y es que, como refiere Valenciano, el origen de nuestro Conde Claros “apunta a la reelaboración tradicional de ciertos segmentos de narración presentes en un conjunto de romances antiguos, reacomodados en la moderna tradición mediante combinaciones diversas” (2003: 1509). Para ello tomaremos como modelo comparativo la versión de *El Rubio*, cantada por Isidora Guerra, de 70 años, y recogida por Dolores Flores en noviembre de 2005; posee una extensión de treinta y seis versos y su rima es poliasonántica (ó.e + í.a + á.e + á). Este es el texto transcrito:

- Lisarda se paseaba por sus altos corredores  
 con vestido de diario, que le arrastran los galones.  
 El conde que la miraba la ha pretendido en amores:  
 — ¡Quién te pillara, Lisarda, quién te pillara esta noche,  
 5 quién te pillara dormida, entre las diez o las once!  
 — Tú me pillas cuando quieras entre las diez o las once;  
 lo que te encargo, Juan Luna, que no se sepa en las cortes. —  
 Al otro día siguiente en la corte se sabía  
 que hacía una noche o dos que dormía con una niña:  
 10 — Si sería la Lisarda, si la Lisarda sería,  
 si sería la otra hermana que la Lisarda tenía. —  
 El padre, que to lo sabe, al otro día sabía

- que hacía una noche o dos que dormía con una niña:  
 – Si eso fuera mentira reina de España sería,  
 15 y si eso fuera verdad de su sangre bebería. –  
 El padre le ha dado un castigo como no lo manda nadie,  
 que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes.  
 – Si bajara un angelito de esos que suelen bajar  
 le mandaría una carta al conde de Montalbán. –  
 20 Ha bajado el angelito, que Dios lo mandó a bajar:  
 – ¿Qué te se ocurre, Lisarda, que me mandas a llamar?  
 – Toma y llevas esta carta al conde de Montalbán;  
 si tú lo pillas durmiendo tú lo haces despertar. –  
 Ha llegado el angelito y lo ha mandado a llamar.  
 25 – Conde, toma usted esta carta, que Lisarda me la da,  
 que mañana a mediodía la sacan para quemar.-  
 Al otro día siguiente en busca Lisarda va.  
 – ¿Qué te se ocurre, Lisarda, que me mandas a llamar? –  
 Ha llegado el otro día, ya la llevan a quemar.  
 30 – Que se pare la justicia y también la autoridad,  
 que la Lisarda es muy niña, la tengo que confesar:  
 ¿Cuántos besos les has dado a los mozos de tu igual?  
 – Padre, no he dao na más que uno al conde de Montalbán,  
 que ese ha tenido la culpa que me lleven a quemar.  
 35 – Que se pare la justicia y toda la autoridad,  
 que Lisarda no se quema, que Lisarda es mía ya.

Para un mejor acercamiento al romance realizaremos un esquema secuencial comparativo de esta versión representativa de la zona con otros romances, lo que nos permitirá observar cómo existen entre ellos pasajes que coinciden, casi simétricamente, en su estructura y forma, además de numerosos puntos de contacto y situaciones similares. Ya advierte Flor Salazar (1994: 325), cómo los creadores, refundidores o transmisores de relatos romancísticos tienen la capacidad de “reconocer en los textos un conjunto de unidades narrativas y discursivas que pueden ser segregadas de esos textos para su reutilización en otro”. Por otro

lado también señalaremos las propias variantes significativas de nuestra zona.<sup>5</sup>

1. El origen de la trama comienza cuando el conde contempla a la infanta engalanada que pasea por sus aposentos.<sup>6</sup> Estos versos de presentación de la situación nos muestran a una dama en actitud provocativa, de alarde. Es un comienzo habitual de los romances novelísticos donde se plantean asuntos y relaciones de amantes. El medio, si no exclusivo sí el más utilizado, que tiene la mujer para entrar en contacto con el hombre en el mundo del romancero tradicional es accediendo a algunos de los espacios que permiten un primer acercamiento. Estos lugares son básicamente ventanas, celosías, balcones, corredores, torres, galerías y puertas; dominios que, evidentemente, se han cargado de valores simbólicos (deseos de varón) en muchos textos. Y, como no podía ser de otro modo, los galanes entienden que la manera de propiciar un encuentro con estas mujeres – casi confinadas en sus hogares – es rondando dichos entornos. Si el conquistador da un paso más se topa con las escaleras del dormitorio femenino (Suárez, 2003: 109-191):

Lisarda se paseaba por sus altos corredores  
con vestido de diario, que le arrastran los galones.

Como bien refiere Vázquez “la visión como primer y decisivo impulso amoroso o de atracción sexual era un tópico bien extendido ya en la Edad Media, con numerosos antecedentes en el mundo clásico” (2000: 264). Recordemos cómo el amor a primera

---

<sup>5</sup> Para una mayor claridad de los romances empleados, los textos que se correspondan con *Conde Claros en hábito de fraile* perteneciente a nuestro Romancero sevillano se alinearán a la izquierda del estudio, mientras que los que procedan de otros romances tendrán una justificación centrada.

<sup>6</sup> Diego Catalán (1998: 168-169) refiere como el romance de *Conde Claros en hábito de fraile* en la tradición oral moderna tiene muy variados comienzos; aunque en nuestra zona de estudio es uniforme y casi único.

vista era precepto básico en la literatura cortés, en la comedia áurea o en la literatura romántica entre otras.

Esta disposición de demanda amorosa se percibe de forma más clara en nuestra versión de Marchena, cantada por Concepción Sánchez y recogida por Alcaide en 1981, donde la doncella cada tarde transita sus estancias ataviada con diferentes ropajes de distintos colores. La variedad de colores sugiere imágenes alegres, la vida, escenifica la primavera, con toda su carga simbólica del amor que conlleva:

Riserda se paseaba por sus lindos corredores,  
todas las tardes un vestido de diferentes colores.  
(Baltanás, 1999: 80-81)

Es este un *incipit* común de una historia de amor donde la mujer se luce básicamente insinuándose en el balcón o alto corredor. Sería un tópico formulístico de localización espacial. De este modo sucede, por ejemplo, en romances como *La bastarda y el segador*, *Silvana* o *En las almenas de Toro*:

Venían tres segadores de segar para su casa.  
Una dama en un balcón de uno se enamoraba.  
(RGA, II, *Huelva*: 161)

Silvana se paseaba por un corredor que había,  
su padre la remiraba por un mirador que había.  
(RGA, III, *Sevilla*: 291)

En las almenas de Toro, allí estaba una doncella,  
vestida de paños negros, reluciente como estrella;  
pasara el rey don Alonso, namorado se había de ella.  
(Díaz, 1992: 184)

Presenciamos el cruce de destino de los dos personajes principales. El conde, que observa la escena, la requiebra manifestándole, sin preámbulos, sus deseos de cohabitar con ella; la declaración amorosa sólo ocupa dos versos. No esconde sus deseos

eróticos y de inmediato concierta una cita en un tramo horario “entre las diez o las once” que era fórmula de localización temporal de frecuente uso en los romances (Devoto, 1959: 65-80):

— ¡Quién te pillara, Lisarda, quién te pillara esta noche,  
quién te pillara dormida, entre las diez o las once!

Igual propósito, algo más sutil, persigue el caballero del romance *Albaniña*, como podemos apreciar en el siguiente texto, donde el caballero o hijo del rey corteja a la joven esposa desatendida por su esposo que se halla de cacería:

— ¿Quién durmiera contigo, Luna; quién durmiera  
contigo, Sol?  
¿Quién durmiera contigo, Luna, y una nohecita o dos?  
(López, 1997: 132)

Versos que también casi se repiten en el romance de *Gerineldo*, aunque esta vez es a la inversa, es la joven princesa la que pretende los favores del airoso paje. Si bien aquí de un modo más desarrollado, pues la princesa requiere de dos intervenciones para vencer el escepticismo del criado y lograr su propósito:

— Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,  
¡quién te cogiera esta noche seis horas en mi albedrío!  
— Como soy vuestro criado se queréis burlar conmigo.  
— No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.  
A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido.  
(RGA, II, *Huelva*: 91)

2. La infanta, deseosa de conocer mundo y el amor, accede sin ofrecer demasiada resistencia a la proposición amorosa del joven conde aunque con recelos, pues percibe el riesgo fundado de que el galán divulgue su conquista, como así hará al día siguiente. Nos encontramos con el motivo de la mujer consentidora:

— Tú me pillas cuando quieras entre las diez o las once;  
lo que te encargo, Juan Luna, que no se sepa en las cortes. —



Al otro día siguiente en la corte se sabía  
que hacía una noche o dos que dormía con una niña.

La protagonista femenina del romance de *Galiarda*, publicada por Bonilla y San Martín en 1904, también aduce como pretexto la mocedad del conde para no consentir en sus pretensiones, juventud que le impedirá ser discreto y guardar el secreto:<sup>7</sup>

— De dormir con vos, Florencios, de dormir sí, dormiría,  
pero eres muchacho y niño, en cortes te alabarías. — [...]   
Aquella noche Florencios cuanto quisiera hacía,  
y otro día de mañana a todos se lo decía.  
(Piñero, 1999: 334)

En las versiones de nuestra zona, a veces, el reparo que manifiesta la joven princesa, además del temor a que el conde publique sus relaciones, es su propia niñez; aunque eso sólo es de boquilla pues en breve la objeción es vencida. Nuestra versión de Brenes, recogida por Esperanza Galindo en 1983, dice:

— No, señor, que soy muy niña y lo va a decir en la corte. —

Aunque a veces es la juventud del conde lo que se censura, como ocurre en la versión de Fuentes de Andalucía o en esta de Marchena tomada por Alcaide en 1981:

— No quiero que eres muy niño, lo van a decir en la corte. —

En otras ocasiones el conde no tiene que hacer nada para doblegar la voluntad de la doncella, todo lo que encuentra es excesiva complacencia, como en estas distintas versiones de El Rubio y Herrera, ambas recogidas por Flores en 2005 y 2006, en las que la infanta evidencia sus propios deseos eróticos y se muestra pre-

---

<sup>7</sup> Sobre la poca prudencia e indiscreción de los jóvenes enamorados en el romancero puede verse los comentarios de Di Stefano, 1993: 161-163.

dispuesta a mantener esas relaciones amorosas tantas veces fueran precisas sin importarle en demasía la transgresión de las normas sociales establecidas:

- Pillame tú, cuando quieras, aunque sean ciento doce.
- Pillame tú, galán mío, galán de todas las noches.

Evidenciamos cómo el episodio de la relación sexual no se demora en detalles, únicamente aparece explicitado por el verbo “pillar”, con el significado de practicar el coito, a diferencia del antiguo romance juglaresco de *Conde Claros* donde la escena de amor no era tan sintética:

Tomárala por la mano y para un vergel se van:  
a la sombra de un ciprés, debajo de un rosal,  
de la cintura arriba tan dulces besos se dan,  
de la cintura abajo como hombre y mujer se han.  
(Piñero, 1999: 275)

3. El conde es un irresponsable que ha infringido la única condición que le impuso la dama de guardar en secreto el encuentro amoroso y comete la terrible indiscreción de alabarse en público de su conquista. Rompe con el ideal de amor caballeresco y provoca la deshonra pública de la fama de la mujer:

Al otro día siguiente en la corte se sabía  
que hacía una noche o dos que dormía con una niña.

En los romances de la provincia sevillana, básicamente dos son las fuentes de conocimiento por parte del padre del encuentro ilícito de su hija con el conde; una de ellas es a través del propio conde, que se jacta de tal aventura, como en nuestra versión de Brenes cantada por Carmen Canelo en 1983:

Y al otro día siguiente en la corte lo decía:

- He dormío con una dama, la flor de la Alejandría. –

La otra es el rumor que corre por toda la corte y que llega a los oídos del padre, quien, sorprendido, no puede dar crédito a tales murmuraciones. Además, se nos dice que el padre estaba en cama; ¿nos insinúa que la revelación de la ignominia de su hija la tuvo en un sueño présago? Si fuera así tendría evidentes reminiscencias del romancero antiguo, donde en romances como *Doña Alda*, *Montesinos*, *El sueño de don Rodrigo*, etc., el mundo onírico juega un papel revelador. En Fuentes de Andalucía Dolores Moreno, de 76 años, cantaba el episodio así:

Su padre que estaba en cama, su padre que to lo oía:  
 – ¿Qué se habla de Lisarda, qué se habla de mi hija?  
 Que si eso fuera verdad de su sangre bebería,  
 que si eso fuera mentira reina de España la haría. –

Ambas situaciones le inducen a llamar a su hija para averiguar la solidez de la información y así confirmar su culpabilidad o inocencia. El rey, en estricta observancia del código de honor, exclama:

– Si eso fuera mentira reina de España sería,  
 y si eso fuera verdad de su sangre bebería. –  
 (Flores, 1997: 63-64)

De forma similar asistimos a la escena del frustrado encuentro incestuoso entre el padre y la hija del romance de *Silvana*. Malogrado ajuntamiento gracias a la complicidad entre hija y madre que la sustituye. En la oscuridad del dormitorio el padre inquiere, a la que él cree Silvana, por su virginidad, dándole como galardón el reino de Castilla si así fuera:

Bienvenida seas, Silvana, bienvenida tú y tu vida,  
 si tú me vienes doncella, ¡te pongo reina en Castilla!  
 (Catalán, 1969: 254-255)

El encuentro amoroso de Claros con la infanta a escondidas del progenitor culmina con resultado de embarazo de la muchacha. Así, en alguna versión, será la evidencia de la preñez la que delate su infracción, pues al cumplir los nueve meses de gestación apenas podía moverse.<sup>8</sup> Esto indefectiblemente es percibido por el rey, que consume su castigo. La versión de Brenes desvela este percance:

Y a eso de los nueve meses echar paso no podía.  
La ha encerrado en una sala donde la luz no veía.

En el romance de *La infanta preñada* será la enojosa doncella quien delate a su señora ante la reina madre, comunicándole cómo la princesa está a punto de alumbrar. La figura del delator es casi obligada en el mundo convencional del amor cortés. La reina interroga a su hija de esta manera con evidentes similitudes de situación y de formulación al anterior y en la que da muestra del repudio a los amores, y sus posibles consecuencias, de su hija:

La reina se la llamaba y a su cámara la metía,  
y estando en este cuidado de palabras la castiga:  
— Ay, hija, si virgo estáis, reina seréis de Castilla;  
hija, si virgo no estáis, de mal fuego seas ardida. —  
(Díaz, 1992: 288)<sup>9</sup>

Asoma el elemento del fuego como símbolo de purificación de alma y honra. En el *Romance de las quejas de doña Urraca*, doña Urraca amenaza a su padre moribundo, el rey Fernando I, con

---

<sup>8</sup> Igual problema padece la doncella del popular romance en el siglo XVI *Tiempo es, el caballero*, donde reclama a su caballero:

—Tiempo es, el caballero, tiempo es de andar de aquí,  
que ni puedo andar en pie, ni al emperador servir. (Díaz, 1992: 287)

<sup>9</sup> En este romancero aparece con el título de *Bien se pensaba la reina*.

llevar una vida disoluta y licenciosa dedicada a la prostitución al dejarla desheredada. El padre la reconduce así:

Calledes, hija, calledes, no digades tal palabra,  
que mujer que tal decía merecía ser quemada.  
(Piñero, 1999: 211)

Citaremos otras dos muestras más del romancero antiguo de cómo el castigo a morir en la hoguera era el propio para la mujer adúltera. La primera de ellas la hallamos en el romance de *Espinelo*, donde el protagonista, Espinelo, le cuenta a su amante Matalena, que lo está atendiendo de su enfermedad al pie de la cama, cómo la reina de Francia, su madre, promulgó una ley para que toda aquella mujer que tuviera un parto doble fuera quemada por la justicia por haber cometido adulterio, basándose en la falsa creencia de que cuando esto sucedía era porque había cohabitado con más de un varón:

Mi madre como señora una ley introducía:  
que mujer que dos pariese de un parto y en un día,  
que la den por alevosa y la quemen por justicia,  
o la echen a la mar, porque adulterado había.  
(Díaz, 1992: 283)

La segunda muestra sería el romance épico *Romance del moro que reta a Valencia*, donde el rey moro impreca de esta manera a la ciudad de Valencia, que aparece personificada, y que recientemente había sido conquistada por el Cid:

— ¡Oh Valencia, oh Valencia, de mal fuego seas quemada!  
Primero fuiste de moros que de cristianos ganada.  
(Piñero, 1999: 224)

Sorprende en nuestros romances sevillanos el castigo, al igual que en los romances antiguos, pues la muerte en la hoguera era la habitual condena en la Edad Media para la mujer sorprendida en adulterio y ella propiamente no era adúltera, pues no estaba

casada; por ello podemos hablar de excesivo rigor paterno en su resolución así como de injusticia, pues no se cumple la ley.<sup>10</sup> Así sobreviene en nuestra versión de Fuentes de Andalucía:

El padre que lo escuchaba: —Si será mi hija perdida.  
Si eso fuera verdad a quemar la sacaría,  
si eso fuera mentira reina de España la haría. —

4. La infanta es víctima de sus deseos y seducción traspasando unos límites que le están prohibidos, con lo que vulnera la honra familiar. Así pues, debe recibir con sumisión su castigo social. Tras conocer los amores ilícitos de la infanta con el conde, el rey la enjuicia y da orden de poner bajo prisión a su hija. Asistimos a una condena severa, desorbitada e insensible del padre que, erigiéndose en custodio del honor de la familia, conduce a la predecible muerte de la infanta, a no ser por la intervención providencial de Claros, el conde seductor y causante de la desdicha de la joven.<sup>11</sup>

El padre le ha dado un castigo como no lo manda nadie,  
que la metan en un pozo, que se le pudran sus carnes.

La pena de reclusión a la mujer que mancilla la reputación familiar por el padre o responsable de familia es corriente en el romancero de todos los tiempos, ya sea en conventos, celdas de castillos o en su propia casa. Recordemos la versión judeoespañola de Marruecos de *Nacimiento de Bernardo del Carpio*, donde el rey Alfonso encierra a su hermana Ximena porque, tras varios encuentros amorosos vedados con el conde Sandalia, quedó preñada de un hijo, Bernardo, que posteriormente sería el legendario

<sup>10</sup> Sobre la condena a ser quemada puede verse el estudio de Beltrán, 1999: 319-336.

<sup>11</sup> Un interesante artículo sobre el tema del tratamiento de la honra en la mujer puede verse en Oro Anahory-Librowicz. Esta investigadora distingue básicamente tres categorías o grados de deshonor entre las mujeres no-castas: las consentidoras, las seductoras y las adúlteras; nuestra infanta entraría dentro del primer apartado, es decir, aquellas mujeres, “generalmente solteras que se dejan seducir sin dar ellas el primer paso” (1986: 321-330).

héroe castellano que derrotara a los franceses en la batalla de Roncesvalles:

Un día se vieron juntos, Ximena quedó preñada;  
el buen rey, cuando lo supo, mal castigo mandó darla:  
a él le metió en prisiones, a ella le encerró en su casa.  
(Larrea, 1952: Ib)

Otro ejemplo más de enclaustramiento, esta vez llevado al extremo máximo, lo hallamos en versiones modernas de *Landarico*, donde la esposa adúltera es emparedada por su esposo, el rey, no sin antes enviarle en una bandeja la cabeza del osado criado y amante Landarico. Así se presenta en esta versión de Ávila:

— Matarte no te mataré porque yo no te he criado;  
pero sí te emparedaré como a los emparedados:  
te daré a comer las sobras de mis pavos,  
te daré a beber orina de mis caballos [...]  
(Benmayor, 1979:72-73)

Un episodio muy semejante al del castigo sucede en uno de los romances más divulgados en el ámbito hispánico de la tradición oral moderna, como es *Delgadina*, donde el rey persigue los favores sexuales de su propia hija y ante la resistencia y negativa de ésta, la condena que le propicia el padre es afín. Podemos observar en esta versión de Sevilla recogida por Arcadio de Larrea en 1948 las reiteradas penas que de forma paralelística le propina el padre y que revelan el áspero escenario físico que envuelve la prisión de la pobre Delgadina:

— Que se bajen tres criados que yo traje de Granada,  
a mi hija Delgadina que la encierren en una sala;  
y si pide de comer, carne de perro salada,  
y si pide de beber, el zumo de la retama,  
y si pide de acostar, el suelo de la sala,  
y si pide de almohada, el poyete de la ventana. —  
(RGA, III, Sevilla: 275-276)

Además, un detalle interesante, distintivo y de especial relevancia lo hallamos en el texto juglaresco original de *Romance del conde Claros de Montalván*, donde aparecen cambiados los papeles, es el conde quien padece prisión y posterior condena a morir degollado por haber holgado con la infanta, siendo esta quien al final le salve después de convencer a su padre el rey. Esta es la escena de su captura ordenada por el rey:

Mandó llamar sus alguaciles apriesa, no de vagar,  
 mandó armar quinientos hombres que le hayan de acompañar,  
 para que prendan al conde y le hayan de tomar  
 y mandó cerrar las puertas, las puertas de la ciudad.  
 A las puertas del palacio allá le fueron a hallar,  
 preso llevan al buen conde con mucha seguridad,  
 unos grillos a los pies, que bien pesan un quintal;  
 las esposas a las manos, que era dolor de mirar;  
 una cadena a su cuello, que de hierro era el collar.  
 Cabálganle en una mula por más deshonra le dar;  
 metieronle en una torre de muy gran escuridad:  
 las llaves de la prisión el rey las quiso llevar,  
 porque sin licencia suya nadie le pueda hablar.  
 (Díaz, 1992: 230)

Otro elemento que concuerda con el citado romance de *Delgadina* es el abandono y la culpabilidad que los familiares atribuyen sistemáticamente a la joven infanta justificando la actuación paterna. Nuestro romance recogido en Marinaleda por Flores en 2006 reza:

Dos hermanas que tenía iban al pozo a llorarle:  
 – Lisarda, tuya es la culpa de que padre te maltrate,  
 y mañana a las diez te sacarán a quemarte. –

Y en el romance de *Delgadina* esta reprimenda es más reiterativa, ya que se va sucediendo de forma paralelística esta acusación por parte de los inhumanos hermanos y de la madre, que no muestra en ningún momento actitud maternal o de afectividad hacia su hija:



– Métete para adentro, cochina desvergonzada,  
que no has querido hacer lo que padre rey mandaba.  
(RGA, II, *Huelva*: 231)

En la versión de Marchena o en esta de Brenes cantada por Carmen Canelo, es un familiar quien le avisa de su inminente fin en la hoguera. A ella, llena de coraje y orgullo, no le aflige para nada su aciago destino como la del venidero hijo fruto de esa relación con el conde, pues teme que el nacido muera sin cristianar:

Vinieron tres primos a verla y los tres eran carnales,  
y el de en medio se llamaba, se llamaba don Rubiales:  
– Prepárate, Alisardita, que te sacan a quemar.  
– Si me queman que me abrasen, no siento en el mundo más  
que a un hijo que yo tuviera lo quemem sin bautizar.

5. La infanta está sometida a la autoridad paterna y a un estricto código moral impuesto por esta sociedad patriarcal, por lo que acepta sumisa la dura penitencia; pero ella no permanece pasiva, reacciona y envía un último mensaje al conde informándole de su desgracia cuando ya está próxima su ejecución. Para una estudiosa del romancero como Valenciano “la transgresión cometida, si es que lo es, no implica en este caso adulterio y la recreación poética tradicional se pone de parte de la pareja y permite que la víctima avise al amante” (2003: 1510). La presencia del motivo folclórico del mensajero de penas es de amplia raigambre en la tradición cultural europea. Varios pueden ser los emisarios que se presenten de forma inmediata y casi mágica a la solicitud de la joven para ejecutar su encomienda: primo, ángel y pajarito aunque, de forma mayoritaria, se reparten el protagonismo los dos últimos que son siempre enviados divinos:

– Si bajara un angelito de esos que suelen bajar  
le mandaría una carta al conde de Montalbán. –

O esta otra versión ya citada que recogemos de Marchena:

– Si viniera un pajarillo de esos que en el cielo están,  
le mandaría esta carta al conde de Monte Alvar.

Parece que resuena en estos versos cierto eco de la petición que hace Filomena, la engañada y traicionada mujer del romance *Blancaflor y Filomena*, cuando es maltratada y violada por su cuñado Tarquino y, en estado agónico en medio del campo, exclama la joven forzada demandando medios para escribir y mandar una misiva contando lo sucedido a su hermana Blancaflor:

—Si tuviera un pajarito, de esos criados en la sierra,  
le mandaría una carta y a Blancaflor que la lea.  
(RGA, II, *Huelva*, 2004: 226-227)

Otras versiones, como la de El Rubio, Fuentes de Andalucía, Marchena o esta ya citada de Brenes, recogen el rápido diálogo entre la princesa y el mensajero. Advertimos como la joven alecciona al emisario para que ante cualquier actividad cotidiana que esté cumpliendo el conde le interrumpa y le apesure para que acuda en su auxilio. La sucesión de las ocupaciones más frecuentes que se conjetura que el conde estará realizando va desde pasear, merendar, dormir, hasta rezar en misa, comer o almorzar. Las instrucciones dadas al mensajero son claras, las de no considerar siquiera una serie de momentos que por respeto, comedimiento o regla social no deben ser interrumpidos, como son la hora de comer, dormir o rezar:

Si viniera un pajarito de esos que pican el pan  
le mandaría una esquila al conde de Montalbán. —  
Y estando en estas palabras el pajarito llegar:  
—¿Qué se le ofrece, señora, qué se le ofrece mandar?  
—Que le lleves esta esquila al conde de Montalbán.  
Si lo pillas paseando no lo dejes pasear,  
si lo pillas merendando no lo dejes merendar,  
que en el primer renglón dice: “Que la sacan a quemar”. —

6. El envío del mensaje resulta crucial. El mensajero cumple con su embajada y entrega la carta al conde. Sin embargo ni la respuesta ni la actitud del conde son las esperadas de alguien que

está a punto de perder a dos seres queridos, su amada y su futuro hijo, y así demora su partida hasta el día siguiente:

Ha llegado el angelito y lo ha mandado a llamar.

—Conde, toma usted esta carta, que Lisarda me la da, que mañana a mediodía la sacan para quemar. —

Al otro día siguiente en busca Lisarda va.

Percibimos una falta de carácter del conde, de indecisión, mostrándose, en un principio, reacio a intervenir. Esto lleva al enviado, en ocasiones, a tomar la palabra para recriminarle su actitud poco activa e indiferente ante el infortunio de la dama; siendo incluso quien le sugiera el uso del disfraz de religioso como maniobra para culminar satisfactoriamente su objetivo sin ser reconocido, en lo que es una situación tópica en la literatura folclórica.<sup>12</sup> Así lo apreciamos en las versiones de Fuentes de Andalucía y Marchena:

Ha llegado el angelito y en misa de once está:

—Que a tu querida Lisarda ya la sacan a quemar.

—Que la saque(n) o no la saquen a mí no me importa na.

---

<sup>12</sup> El motivo del disfraz no es nuevo ni extraño en la literatura universal y, en particular, en la literatura de tradición oral, siendo un recurso bastante usado en la cuentística tradicional y en otros romances. Valgan como ejemplos del empleo de esta estratagema los romances de *Gaiferos*, *Bernal Francés*, *La mujer del pastor* o *Las señas del esposo*, entre otros. Un ejemplo del uso de este mismo disfraz, el de religioso, lo hallamos en el curioso romance juglaresco titulado *Cómo el conde don Ramón de Barcelona libró a la emperatriz de Alemaña que la tenían para quemar*. Este es el fragmento donde el conde se cubre con los hábitos de fraile a propuestas del monje:

Tomará vuestra merced / hábito que yo tenía,  
y vestirse ha como fraile / e irá en mi compañía.

Ya se parte el buen conde / con el fraile que lo guía. (Ochoa, 1870: 99)

Un interesante estudio, basado en tres romances: *La doncella guerrera*, *El conde Claros en hábito de fraile* y *la Condesita*, sobre la utilización del disfraz para obtener un fin deseado nos lo ofrece Cándano, 1992: 147-158.

—No digas eso, rey conde, que penita te dará.  
Quítate el traje de conde y el de obispo te pondrás. —

Lo ha pillado merendando, no lo ha dejado merendar:

—Prepárate ya, vizconde, que la van a quemar.  
—Que la queme(n) o no la quemem a mí no me importa na,  
sólo el hijo que tenga que muera sin cristianar.  
—Vístete de padre cura y la sales a buscar,  
y al trepar de la montaña allí la van a quemar. —

La expedición de emisarios con cartas pidiendo auxilio es motivo frecuente en el romancero. Señalaremos solo dos ejemplos de los muchos que podríamos citar: el primero un romance fronterizo, *El moro de Antequera*; el segundo un romance sobre materia de Francia, *El sueño de doña Alda*:

De Antequera partió el moro, tres horas antes del día,  
con cartas en la su mano en que socorro pedía.  
(Díaz-Mas, 1994: 184)

Otro día de mañana cartas de fuera le traen;  
tintas venían por dentro, de fuera escritas con sangre:  
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.  
(Díaz-Mas, 1994: 220-222)

7. Con este ardid se presenta ante la infanta en el momento crucial, cuando ya la sacaban a su sacrificio. El pretexto que siempre aduce el conde para detener la comitiva y aproximarse a la joven es el de la última confesión que se concede al reo condenado a muerte para expiar sus pecados. Esta confidencia servirá para ponerla a prueba y así comprobar y certificar su fidelidad. Todas las versiones muestran idéntico este breve examen, su primera y única pregunta va encaminada a saber si ha besado a algún otro; y la respuesta satisfactoria y decorosa de la infanta, el receptor exclusivo ha sido él:

—Que se pare la justicia y también la autoridad,  
que la Lisarda es muy niña, la tengo que confesar:  
¿Cuántos besos les has dado a los mozos de tu igual?  
—Padre, no he dao na más que uno al conde de Montalbán,  
que ese ha tenido la culpa que me lleven a quemar.

A veces, cuando el falso conde-cura pretende confesarla, ella, o bien su madre, le advierte que ya lo ha sido, pero el travestido insiste en sus pretensiones haciendo oídos sordos a su réplica. En Fuentes de Andalucía:

—Que detengan la justicia y también la autoridad,  
que la Lisarda es muy joven, yo la quiero confesar.  
—Padre, yo estoy confesada. —No me falte(s) a la verdad.  
¿Cuántos besitos le has dado a los mozos de tu igual?  
—Besos no he dao más que uno, al conde de Montalbán,  
que es el que tiene la culpa que me saquen a quemar.

8. La anagnórisis o reconocimiento con el desenlace feliz común a todas ellas es propio de la cuentística folclórica. El conde descubre su verdadera identidad y libera a la infanta para tomarla como mujer natural y legítima, reconduciendo la situación y evitando la deshonor de la joven y el desenlace trágico inminente. Se establece la restauración del orden patriarcal dañado resolviéndose felizmente con el matrimonio. De esta manera plausible concluye la tensa escena llena de sobresaltos:

—Que se pare la justicia y toda la autoridad,  
que Lisarda no se quema, que Lisarda es mía ya.

Lo habitual es que esta revelación se produzca tras una segunda intervención dialógica; después de haberla subido a su caballo le pregunta por el causante de su desdicha, el conde de Montalbán, y cuando ella le expresa que este ha sido el culpable y que, además no se remueve por su situación, es en este momento de máxima tensión dramática cuando el conde se desenmascara. Así sucede en las versiones correspondientes a Brenes y Marchena:

La ha montado en el caballo y se la ha montado atrás,  
 y andando las siete leguas le empezó a preguntar:  
 – Y el conde de Montalbán, dicen que es muy caballero.  
 – Sí, será muy caballero, conmigo lo ha hecho muy mal.  
 – No lo habrá hecho muy mal; dime, niña, lo que quieres.  
 No lo habrá hecho muy mal, cuando en sus brazos te tiene.

– El conde de Monte Alvar, dicen que es un gran caballero.  
 – Dicen que es un gran caballero, un gran caballero será.  
 Dicen que es un gran caballero, conmigo lo ha hecho muy mal.  
 – No lo habrá hecho muy mal cuando en sus brazos te tiene.  
 Agárrate a mi cintura, Riserdita, mía eres.

El caso extremo de préstamo de materia de un romance es nuestra versión de Osuna, cantada por Carmen Moncayo, de 75 años, y recogida por Dolores Flores en 2006, cuya contaminación con el romance de *La Condesita* es bien manifiesta. Dicho romance sirve de desenlace a nuestro Conde Claros, haciendo pasar de nuevo a la protagonista femenina por otras calamidades, aunque nuevamente, como en la cuentística, con un desenlace feliz. Habría que buscar dicha contaminación en la coincidencia de contenido que ambos romances tratan en su tramo final: la pérdida y recuperación de lo perdido y el restablecimiento del orden que es justo y de ley:

[...]

- 45 Han declarado una guerra desde Francia a Portugal  
 y a Gerineldo lo nombran de capitán general.  
 – Si a los siete años no vuelvo niña te puedes casar  
 con el que sea de tu gusto, aquel que sea de tu igual. —  
 Pasaron los siete años, Gerineldo por allá,
- 50 le pide licencia al padre para salirlo a buscar.  
 Se vistió de pelegrina, en busca de él se va;  
 se ha encontrado un vaquerito con una grande vacá:  
 – Vaquerito, vaquerito, dime por Dios la verdad,  
 ¿de quién es este ganado con tanto hierro y señal?

- 55 – Es del conde Gerineldo que hoy está para casar.  
 – Toma este bolsón de oro, me pones en el portal. –  
 Y al llegar la pelegrina Gerineldo sale a dar:  
 – ¡Ay, qué cara tan bonita, ay, qué cara tan salá!  
 Esta cara me parece a una que dejé allá.
- 60 – ¿Cómo no quies que me parezca si te he venido a buscar?  
 El niño que me dejaste ya dice papá y mamá.  
 – La que estaba por novia de madrina servirá.  
 Se acaba la fiesta y los torneos, esta es mi mujer verdad.

Además, a todo lo estudiado hasta aquí, hay que añadir el reiterado empleo de expresiones formulísticas o versos formularios y motivos de común uso en el discurso narrativo de los romances<sup>13</sup>, como ocurre frecuentemente cuando estos pertenecen al mismo campo semántico. De este modo encontramos en nuestro texto algún comodín de localización espacial, como el verso “Lisarda se paseaba / por sus altos corredores”, compuesto por dos hemistiquios formulísticos que resuenan en romances como el de *Silvana*. También es fórmula frecuente este primer hemistiquio de nuestro romance “el conde que la miraba” y que lo podemos asimismo descubrir en otros tantos como en *Albaniña*, *Delgadina* o *Tamar*. Igual suerte ocurre con los hemistiquios “y la ha salido a buscar” que aparece en *La condesita*, o *conde Niño* o “ha pasado un caballero” en *Don Bueso* y *Albaniña*. Aunque sería posible señalar algún verso más procedente de otros romances y que han configurado la intriga de la fábula, los ejemplos aportados son suficientes y significativos para mostrar la singularidad de nuestro *Conde Claros en hábito de fraile*.

Por último, mencionar brevemente cómo igual situación de préstamo se produce en el uso de la onomástica. Los nombres de nuestros protagonistas se asoman también en otros romances: Lisardita, Elisarda, Lisarda, Riserda, frecuentemente con sus diminutivos Alisardita, Riserdita; y el del protagonista masculino:

<sup>13</sup> Sobre el lenguaje formular de los romances es fundamental el trabajo de Webber, 1951. También puede verse Catalán, 1982-1984: 170-195.

conde de Montalbán, don Luna, don Carlos, Juan Lucas, conde de Monte Alvar o Gerineldo. Ciertamente resonarán a los oídos de los avezados lectores del romancero.

En definitiva, con este trabajo se pone de manifiesto una de las características básicas de los romances como es su aprovechamiento de otras fuentes tradicionales para regenerarse. Los romances son un tipo de literatura concebida para ser cantada y que, por tanto, se transmite de forma oral, sobre todo a través del canto, de generación en generación y los informantes tienen la posibilidad —y ayuda— de producir variantes en su recitación, introducir o cambiar formulaciones, eliminar o añadir versos que asimilan de otros romances cuando se produce una laguna memorística, o bien, de forma más expresa, tomar prestado o apropiarse de materia narrativa de otras composiciones, a veces de un modo excesivo como ocurre con nuestro romance motivo de estudio, en lo que es una clara muestra de creatividad tradicionalizadora. Y es que “el romancero no constituye únicamente una herencia que se recibe, sino también una empresa común en la que se participa” (Viana, 1990: 84).

Nuestro romancero está llegando a una situación extrema de decadencia y ante esta agonía, resistiéndose a morir, se alimenta de fórmulas tal y como ha hecho siempre, “un recurso ampliamente utilizado por la tradición oral medieval que se refleja en lo que hoy llamamos Romancero Viejo y que perdura con vitalidad en la tradición oral moderna” (González, 2000:134). Los recreadores tienen la capacidad de elaborar sus intrigas o reconstruir las historias, esta u otras, mediante los recursos propios de fórmulas romancísticas, pues como señala Seeger “una de las características del romance es su capacidad de absorber influencias de todos lados” (1989: 242).

Podemos decir que *Conde Claros en hábito de fraile* se conserva en la memoria de los transmisores porque les trae recuerdo de otros romances, hasta tal punto que parece una suma de recortes de otras historias que nos evoca la labor de taracea, de composición de un puzzle en lo que es un evidente ejemplo de intertextualidad o transtextualidad. Ya lo advertía Braulio do Nascimento



to al hablar de las versiones de *Conde Claros* portuguesas cuando afirmaba que el 75 por ciento de estas versiones estarían contaminadas, llegando a definir nuestro romance como “texto-mosaico” (1982: 142-145). Todas nuestras versiones halladas son textos más reducidos, aligerados, desprendidos de todo elemento accesorio, que las de otras zonas romancísticas hispanas, como es norma habitual en el romancero de la tradición moderna en Andalucía (Piñero, 2001: 132; también Piñero y Atero, 1989: 463-477). A esta economía discursiva se añade otro factor que las define como es su semejanza: presentan una uniformidad muy notable con escasas variaciones en su texto y en el entramado de la fábula, procedentes de una versión andaluza, sevillana, posiblemente *vulgata*, que se ha quedado anclada en la zona. Lo que nos lleva a pensar que estamos ante la última fase de la evolución del romance y paralelamente, en el final del proceso del romancero.

### Bibliografía citada

- ANAHORY-LIBROWICZ, Oro, 1986. “Las mujeres no-castas en el romancero: Un caso de honra”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Frankfurt am Maine, Vervuert Verlag, 321-330.
- BALTANÁS, Enrique, 1999. “Ropaje carolingio, realidad vulgar: *Conde Claros* en hábito de fraile en la tradición moderna”. En *Romances y canciones en la tradición Andaluza* (ed.) Pedro M. Piñero, E. Baltanás y Antonio J. Pérez, Sevilla: Fundación Machado, 73-82.
- BELTRÁN, Rafael, 1999. “La maldición a la mujer y a la ciudad en el romance cidiano *En las almenas de Toro*”. En *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (22-26 de setembre de 1997)*. 3 vols., (ed.) Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, I, 319-336.

- BENMAYOR, Rina, 1979, *Romances judeo-españoles de Oriente. Nueva recolección*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- CALVO, Raquel, 1993. *Romancero General de Segovia. Antología [1880]-1992*. Segovia: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de Segovia.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, 1992. "Búsqueda y encuentro. El disfraz en tres romances". En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, ed. Beatriz Garza Cuarón e Ivette Jiménez de Báez, México City: El Colegio de México, 147-158.
- CASADO DE OTAOLA, Luis, 1995. *El Romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones (1809-1910)*. Mérida: Asamblea de Extremadura-Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego, 1969. *La flor de la marañuela. Romancero general de las islas Canarias*. Con la colaboración de M<sup>a</sup> Jesús López de Vergara, Mercees Morales, Araceli González M<sup>a</sup> Victoria Izquierdo y Ana Valenciano, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, Gredos, 2 vols., 1969.
- , 1982-1984. *Catálogo General del Romancero: I. A, Teoría general y metodología del romancero panhispánico*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- , 1998. *Arte poética del romancero oral*, volumen 2. Madrid: Siglo XXI.
- , y DE LA CAMPA, Mariano, 1991. *Romancero General de León. Antología 1899-1989. I*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León.
- CID, Jesús Antonio, 1999. "El romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz: 1916)". En *Romances y canciones en la tradición Andaluza*. Pedro M. Piñero, E. Baltanás y Antonio J. Pérez (eds.), Sevilla: Fundación Machado, 23-61.
- DEVOTO, Daniel, 1959. "Entre las siete y las ocho". En *Filología*. Buenos Aires, Instituto de Filología Hispánica, año V, 65-80.
- DI STEFANO, Giuseppe, 1993. *Romancero*. Madrid: Taurus.

- DÍAZ, Luis, 1978. "Evolución tradicional de un romance carolingio: *El Conde Claros*". En *Cuadernos de Investigación Filológica*, IV, 57-72.
- DÍAZ-MAS, Paloma, 1994. *Romancero*. Barcelona: Crítica.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1992. *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ VIANA, Luis, 1990. *El romancero*. Madrid: Anaya.
- FLORES, Dolores, 1997. *Romancero de tradición oral de Fuentes de Andalucía*. Fuentes de Andalucía: Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía y Diputación de Sevilla.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2000. "Fórmulas en el romancero: elementos significativos". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid 6-11 de julio de 1998 / coord. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro, vol. 1, 134-140.
- LARREA, Arcadio de, 1952. *Cancionero judío del Norte de Marruecos. Romances de Tetuán*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- LÓPEZ, José Pedro, 1997. *El Romancero de hoy en el Aljarafe*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco, 1990. *Antología de Romances orales recogidos en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Exma Diputación de Albacete, C.S.I.C.
- NASCIMENTO, Braulio do, 1982. "Conde Claros na Tradição Portuguesa". En *Quaderni Portoghesi*, Pisa: Giardini, 11-12, Primavera-Autunno, 139-187.
- OCHOA, Eugenio de, 1870. *Tesoro de los Romanceros y cancioneros españoles*. Barcelona: Librería de los SS. A. Pons y Compañía.
- PETERSEN, Suzanne H. 1982. *Voces nuevas del Romancero Castellano-leonés. I*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, colección AIER, Gredos.
- PINTO-CORREIA, João David, 1987. "Le cycles des romances du Conde Claros: proposition de systématisation". En *Littérature orale traditionnelle populaire*. Actes du Colloque - Paris, 20/22 novembre 1986, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 301-316.
- PIÑERO, Pedro M., 1999. *Romancero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_, 2001. "La configuración poética de la versión *vulgata* de Don Bueso". En *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Fran-*

- cisco López Estrada en su 80 cumpleaños. (Eds.) Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- \_\_\_\_ y Virtudes ATERO, 1986. *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Fundación Machado y Diputación Provincial de Cádiz.
- \_\_\_\_ y ATERO, Virtudes, 1989. "El Romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales". En *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*. (Eds.) Pedro M. Piñero, V. Atero, E. Baltanás y M. J. Ruiz, Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 463-477.
- [RGA, I, Cádiz] *Romancero General de Andalucía, I, Romancero de la provincia de Cádiz*, 1996, ed. V. Atero, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz-Diputación de Cádiz.
- [RGA, II, Huelva] *Romancero General de Andalucía, II, Romancero de la provincia de Huelva*, 2004, (eds.) Pedro M. Piñero, Antonio José Pérez, José Pedro López, E. Baltanás, M. Fernández Gamero, Diputación Provincial de Huelva y Fundación Machado.
- [RGA, III, Sevilla] *Romancero General de Andalucía, III, Romancero de la provincia de Sevilla*, 2014, (eds.) Pedro M. Piñero, Antonio José Pérez, José Pedro López, José Luis Agúndez, Dolores Flores; Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla.
- SALAZAR, Flor, 1994. "Contaminación o fórmula. Un falso problema en el romancero tradicional". En *De Balada y lírica, 1, Tercer Coloquio Internacional del Romancero*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal, Universidad Complutense, 323-344.
- SEEGER, Judith, 1988. "The Curious Case of Conde Claros: A Ballad in Four Traditions". *Journal of Hispanic Philology* XII (3): 221-237.
- \_\_\_\_, 1989. "El 'Conde Claros de Montalbán' en el siglo XVI. Evidencia de la vitalidad de tres tradiciones: la juglaresca, la tradicional y la escrita". En *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del*

- Romancero: (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*: edición al cuidado de Pedro M. Piñero... [et al.], Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 237-242.
- \_\_\_\_\_, 1990. "Appendix A: Early Written Tradition", in *Count Claros-Study of a Ballad Tradition*, New York & London, Garland Publishing, INC.
- \_\_\_\_\_, 1990. *Study of an Oral Romance Tradition: The 'Conde Claros de Montalván'*. New York: Garland.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús, 1997. *Silva Asturiana. Nueva colección de romances (1987-1994)*. Oviedo-Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal - Real Instituto de estudios asturianos-Ayuntamiento de Gijón y Archivo de música de Asturias.
- SUÁREZ ROBAINA, Juana R, 2003. *El personaje mujer en el romancero tradicional (imagen, amor y ubicación)*. Gran Canaria: Departamento de Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- VALENCIANO, Ana, 2003. "Las fuentes orales de la poesía narrativa tradicional". En *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, (coords.) José Luis Girón Alconchel, Silvia Iglesias Recuero, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Antonio Narbona, Madrid: Editorial Complutense, II, 1501-1516.
- VÁZQUEZ, Nieves, 2000. *Una "yerba enconada": Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- WEBBER, Ruth House, 1951. *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.

# De *Martín Fierro* a *El payador perseguido* (Filiaciones y correspondencias)

RAÚL DORRA

Universidad Autónoma de Puebla

## 1. La continuación y el eco

*El payador perseguido* — también conocido como *Coplas del payador perseguido* —, extenso poema que se dio a conocer en 1965,<sup>1</sup> es sin duda un referente central en la vasta obra poético-musical de Atahualpa Yupanqui.<sup>2</sup> Compuesto por 122 sextinas,<sup>3</sup> este poema de tono autobiográfico relata las andanzas de un cantor sin domicilio

---

<sup>1</sup> Además de su imprescindible audición (hay numerosos discos que registran este poema actuado por su propia voz), puede consultarse el texto escrito en Ediciones Siglo Veinte. También el texto aparece en páginas de internet.

<sup>2</sup> Atahualpa Yupanqui, que, siguiendo la etimología quechua puede traducirse como “el que viene de tierras lejanas para decir algo” es el pseudónimo de Héctor Roberto Chavero Aramburu (1908-1992), el más prolífico y más destacado folclorista argentino.

<sup>3</sup> Se trata de la estrofa de versos octosilábicos con rima abbccb, característica del *Martín Fierro* y a cuyo autor se atribuye su paternidad por lo que se la conoce también como la “estrofa hernandiana”. Tomás Navarro Tomás llama a esta estrofa sextilla y reserva este nombre para designar un artificioso poema compuesto de seis estrofas de seis versos de arte mayor — en general endecasílabos — cuya invención se atribuye al trovador provenzal Arnaut Daniel. En la Argentina sin embargo se prefiere llamarla sextina por la influencia de críticos como Carlos Alberto Leumann y sobre todo Leopoldo Lugones, pero sin duda también porque en el habla de los argentinos se tiende a evitar el uso de diminutivos en *-illo* o *-illa*. Decididamente la palabra sextina se asocia mejor con el “canto paisano” y por eso la adoptamos para este artículo. Por otra parte, la sextina a la que alude Tomás Navarro Tomás es prácticamente desconocida en el Río de la Plata.

fijo —“yo soy del norte y del sur / del llano y del litoral” (405-406)—,<sup>4</sup> un hombre de incontables oficios —“sin estar fijo en un lao / a toda labor le hacía” (143-144)— cuyo afán es compartir las duras experiencias de una vida de trabajos con más adversidades que alegrías, para así poder denunciar “las penas del paisanaje / la explotación y el ultraje / de mis hermanos queridos” (396-398).

Compuesto en la misma estrofa que prefirió o “inventó” José Hernández<sup>5</sup> para escribir su *Martín Fierro*,<sup>6</sup> el poema de Yupanqui quiere ser a la vez un homenaje y una continuación de aquella obra fundamental. Ya desde el título podemos notar esa filiación. En efecto, aplicado al poema de Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido* resulta un título por lo menos equívoco pues el protagonista del relato no es un payador ni un hombre perseguido. Sintomáticamente, la denominación de “payador” aparece sólo en el título. En el interior del poema el protagonista se designa a sí mismo como “cantor”, específicamente como “cantor que canta a los pobres”, y reiteradamente se describe como un “paisano”

---

<sup>4</sup> En las citas tomadas de los poemas estudiados, se harán indicaciones numéricas que remitan a los versos citados, y no se indicará número de página pues existen, sobre todo en el caso del *Martín Fierro*, innumerables ediciones. De este modo, el lector podrá localizar con facilidad en cualquier edición los versos citados pues en todas hay una marcación numérica que progresa cada cinco versos.

<sup>5</sup> Existen en la poesía gauchesca antecedentes aislados o aproximaciones a esta estrofa. En *Los tres gauchos orientales*, de Antonio Lussich, hay estrofas de seis versos pero ninguna tiene la distribución de rimas de la estrofa *hernandiana*. En *Paulino Lucero*, de Hilario Ascasubi, una obra de “diálogos patrióticos” en la que se entremezcla una variedad de formas estróficas con amplio predominio del metro octosilábico, hay varias estrofas de seis sílabas pero sólo una con la rima *abbccb*. Estas obras han sido recogidas en: Borges, J. L. y Bioy Casares, A., eds., 1955. *Poesía gauchesca*. México: FCE. La obra de Lussich está en el tomo 2 y la de Ascasubi, en el 1; la sextina de Ascasubi se localiza en p.188 de ese primer tomo.

<sup>6</sup> Este poema se compone de dos partes. La primera (*El gaucho Martín Fierro*) fue editada en 1872, y la segunda (*La vuelta de Martín Fierro*), en 1879. Por razones de economía verbal, y tomando como referencia el título de esta segunda parte, los críticos pronto comenzaron a nombrar a estas partes como La Ida y La Vuelta, respectivamente. Siguiendo ese hábito, en este artículo indicaremos la localización de versos citados con un número antecedido por las iniciales *I*: o *V*; según se trate de la primera parte, o de la segunda.

andariego, llevado aquí y allá por su decisión de conocer los más variados paisajes buscando materia para su canto:

Yo he caminao por el mundo  
 he cruzao tierras y mares  
 sin frontera que me pare,  
 y en cualesquiera guarida  
 yo he cantao tierra querida  
 tus dichas y tus pesares (678-683).

No se trata de cantos improvisados, repentistas, sino de estrofas compuestas o retomadas: “Yo canto por ser antiguos / cantos que ya son modernos” (417-18). Así, si este título no resulta adecuado para este cantor anónimo y trashumante, podría aplicarse muy bien al gaucho Martín Fierro, a quien Hernández imaginó como un varón que, situado frente a sus oyentes, va desgranando su alegato con el que vigorosamente denuncia las injusticias de que ha sido víctima. El carácter de canto improvisado aparece como apertura y cierre de cada parte del poema a la vez que lo atraviesa por completo. Así, mientras la Primera Parte (*El gaucho Martín Fierro*) comienza anunciando:

Aquí me pongo a cantar  
 al compás de la vihuela

y termina recapitulando:

Y aquí me despido yo  
 que referí ansí a mi modo  
 males que conocen todos  
 pero que naides contó.

La Segunda Parte (*La vuelta de Martín Fierro*) se abre en un tono patético:

Atención pido al silencio  
 y silencio a la atención,  
 que voy en esta ocasión (...)



y se cierra en un tono reconciliador:

Y si canto de este modo  
por encontrarlo oportuno  
no es para mal de ninguno  
sino para bien de todos.

Incluso, para una más nítida caracterización de este personaje, hacia el final de la segunda parte encontramos la célebre payada en la que Martín Fierro pone a prueba su habilidad de poeta repentista y su sabiduría de hombre experimentado frente al Moreno, ese otro gaucho que es “por fuera pura tiniebla / y por dentro claridá” (V: 4269-4270).

El vigor de este personaje y su estampa de payador inspirado fueron tan contundentes que pronto empezó a apropiarse de la identidad del propio José Hernández. Así, Leopoldo Lugones, recogió, en un libro editado en 1916, la materia de unas decisivas conferencias — decisivas no sólo para la posteridad sino también para la eficacia social del poema de Hernández — pronunciadas en un teatro de Buenos Aires en el año de 1913. El libro se llamó *El payador* y si bien Lugones aclara que escogió este nombre para evocar a “los antiguos cantores errantes” que hacían oír sus trovas en “nuestras campañas”,<sup>7</sup> el libro está escrito para exaltar la figura prototípica del personaje y borrar la figura de su autor. Por su parte, en su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas subtitula: “José Hernández, el último payador”, al capítulo dedicado a estudiar el *Martín Fierro*.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Tales palabras están escritas en el “Prólogo” a este libro que apareció en 1916 cuando se celebraba el centenario de la Declaración de la Independencia del país. Yo consulté la edición publicada en 1979 por la Biblioteca Ayacucho.

<sup>8</sup> Es sabido que en las memorables honras fúnebres que le hicieron a José Hernández, éste fue despedido como “El último payador” y que, en vida, los encendidos discursos políticos que pronunció en la legislatura de Buenos Aires, fueron atribuidos a “El senador Martín Fierro”.

De modo que lo que no tuvo de payador el personaje autobiográfico de Atahualpa Yupanqui, sí lo tuvo, sobradamente, el protagonista del *Martín Fierro*. Por otra parte, como vimos, aquél no se siente perseguido sino más bien liberado y lo expone explícitamente:

El cantor debe ser libre  
 pa desarrollar su cencia  
 sin buscar la conveniencia  
 de alistarse con padrinos.  
 De esos oscuros caminos  
 yo ya tengo la experiencia<sup>9</sup>  
 (411-416)

Mientras, por el contrario, el gaucho Fierro, siempre atado a un destino adverso, solicitará la escucha de sus oyentes con estas palabras:

Y atiendan la relación  
 que hace un gaucho perseguido  
 que padre y marido ha sido  
 empeñoso y diligente,  
 y sin embargo la gente  
 lo tiene por un bandido  
 (I: 109-114).

Estos razonamientos nos permiten la conclusión de que, al llamarle "El payador perseguido" a su poema, Atahualpa Yupanqui está nombrando el poema de Hernández.

Ambos poemas, pues, recurren a un tono y a una técnica argumentativa fuertemente persuasiva construyendo un relato que enfatiza la presencia del auditorio ante el cual el cantor narra sus propias experiencias. La naturaleza de esas experiencias, en un caso y en el otro, son diferentes pero una suerte de ley poética

---

<sup>9</sup> En esta estrofa Atahualpa Yupanqui alude a su insatisfactoria militancia en el Partido Comunista Argentino al cual se había afiliado en 1945 para abandonarlo en 1953.

termina haciéndolas semejantes. El gaucho Martín Fierro es, ciertamente, una ficción de Hernández, una ficción verosimilista que provoca en el lector-auditor la sensación de que, tal como asegura su protagonista, todo lo que él dice “es pura realidá”. En el otro caso, quienes conocen la biografía de Atahualpa Yupanqui pueden saber que prácticamente todo lo que su poema relata deriva de situaciones efectivamente vividas por el autor. Pero esta vida se confunde —se diría que *debe* confundirse— con la ficción pues necesita ser construida a partir de la convicción de que el gaucho Martín Fierro es, también, efectivamente “pura realidá”; que ese gaucho es un hombre que vivió, que padeció la injusticia y se hizo fuerte en su denuncia. De ese modo, el paisano trashumante que a su vez se muestra como una ficcionalización de su autor, puede vivirse como un relevo de aquel gaucho de quien heredó su destino, su misión, y su fuerza argumentativa. Ambos, el gaucho y el paisano, existen para contar sus vicisitudes y elaborar a partir de ellas un alegato perdurable. El canto no es diversión sino conversión, cumplimiento de un destino que es también un mandato social. Así, si el gaucho Fierro declara:

Yo he conocido cantores  
que era un gusto el escuchar,  
mas no quieren opinar  
y se divierten cantando  
pero yo canto opinando  
que es mi modo de cantar  
(V: 61-66)

el protagonista del poema de Yupanqui puede recoger esas palabras y prolongarlas, como si se tratara de un eco:

Si uno pulsa la guitarra  
pa cantar cosas de amor  
de potros, de domador  
de la sierra y las estrellas  
dicen ¡qué cosa más bella  
si canta que es un primor!

Pero si uno como Fierro  
 por áhi se larga opinando  
 el pobre se va acercando  
 con las orejas alertas  
 y el rico vicha<sup>10</sup> la puerta  
 y se aleja reculando.  
 (351-362)

El canto, en ambos casos, es el arma de la que se valen para cumplir su destino. Pero el canto, a su vez, también es un destino, algo que desde el origen está incorporado a la existencia del cantor: “Dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar” (I: 35-36), dice Fierro, y el paisano trashumante replica: “Yo también que desde chango<sup>11</sup> / unido al canto crecí” (37-38). Resulta coherente, entonces, que el canto, como tal, sea un motivo constante en ambos poemas. En el *Martín Fierro*, por ejemplo, antes de que comience “la relación / que hace un gaucho perseguido”, hay una larga serie de estrofas donde su protagonista exalta la “gloria” del canto y enfatiza sus propias virtudes de cantor, para luego, a lo largo de la dos partes del poema, regresar una vez y otra al tema del canto. En cuanto a *El payador perseguido*, de las 122 estrofas que lo componen se pueden contar hasta 50 que refieren al canto de una manera explícita o implícita. Se trata, en ambos casos, de un canto que se vive no sólo como destino, sino también como vocación, como dicha, pero sobre todo como deber. El destino de cantor impone una ética: hablar de las experiencias vividas en tanto éstas son vividas, sufridas, por los demás. De ese modo no extraña que en la voz del cantor se mezclen el lamento, la queja, el desconsuelo, pero también el desafío, la burla, la jactancia y aun la bravata. El gaucho Martín Fierro, tanto como el paisano cantor que recorre la geografía del noroeste argentino, son hombres a la vez sufridos y altaneros, quejumbrosos y retadores.

---

<sup>10</sup> *vichar*: lanzar una mirada rápida o sigilosa.

<sup>11</sup> Niño.

Pero hay una diferencia importante en la conducta de ambos. El gaucho Fierro es un sujeto de borracheras y pependencias que en más de una ocasión terminaron en muerte. Fierro tratará de alegar que esta violencia homicida encuentra justificación por las circunstancias padecidas:

Y sepan cuantos escuchan  
de mis penas el relato  
que nunca peleo ni mato  
si no es por necesidad,  
y que a tanta adversidad  
sólo me arrojó el mal trato.  
(I: 103-108)

Sin embargo, las muertes que él mismo narra no son sino resultado de pependencias debidas a la embriaguez. La primera muerte que obró, la más ominosa, la obró en el turbio entusiasmo de una fiesta:

Riunidos al pericón  
tantos amigos hallé  
que alegre de verme entre ellos  
esa noche me apedé.  
Como nunca en la ocasión  
por peliar me dio la tranca<sup>12</sup>  
y la emprendí con un negro  
que trajo una negra en ancas.  
(I: 1143-1150)

Pero el cantor de *El payador perseguido*, marcadamente, aquí se aleja de esa conducta del gaucho Fierro. Por un lado, nos muestra que sus paisanos recurren a la bebida sólo como un paliativo de su triste situación: “Era un consuelo pal pobre / andar jediendo a vinacho” (213-214); pero la violencia homicida no forma parte

---

<sup>12</sup> Borrachera.

de sus características: “Rara vez mata el paisano / porque ese instinto no tiene” (621-622). Y en cuanto a su propia conducta, él advierte que hay en su conciencia un núcleo resistente que lo resguarda de estos peligros:

La vida me fue enseñando  
 lo que vale una guitarra  
 por ella anduve en las farras  
 tal vez hecho un estropicio  
 y casi me agarró el vicio  
 con sus invisibles garras.  
 Menos mal que llevo adentro  
 lo que la tierra me dio:  
 – patria, raza o qué sé yo –  
 pero que me iba salvando,  
 y así, seguí caminando  
 por los caminos de Dios.  
 (567-578)

De ese modo, el cantor de Yupanqui se libra de aquella funesta carga que Fierro lleva en su conciencia y a la que alude cuando, ya entrando a la vejez, abra el alma a sus hijos y les deje esta enseñanza:

El hombre no mate al hombre  
 ni pelee por fantasía.  
 tiene en la desgracia mía  
 un espejo en qué mirarse.  
 Saber el hombre guardarse  
 es la gran sabiduría.  
 (V: 4733-4738)

Podríamos decir, pues, que esa sabiduría que alcanzó Fierro al final de sus “pelegrinaciones”, la adquirió el paisano cantor como si se tratara de una herencia. O, hablando de otra manera, podríamos que quien se miró en el espejo de la desgracia, quien escuchó y aplicó ese consejo, fue el paisano cantor de *El payador perseguido*.

## 2. La construcción del léxico

Otra semejanza entre ambos poemas es la construcción del léxico. En los dos casos — como en general en la poesía gauchesca — se trata de un léxico diríase barroco, y hasta casi manierista, en el que se observan frecuentes arcaísmos que ya hacia sus respectivos tiempos están prácticamente en desuso o en trance de desaparecer, como la palabra “vihuela” para nombrar la guitarra. Claro que en el caso del *Martín Fierro*, la construcción del léxico es mucho más osada y desde luego mucho más eficaz. Con un conocimiento preciso de la elaboración idiomática llevada a cabo por José Hernández, Carlos Alberto Leumann afirmó que éste “empleó muchos modos de decir y vocablos que nadie, hasta la aparición del *Martín Fierro*, había oído nunca y que él mismo, en consecuencia, sólo llegó a conocer en el instante de crearlos” (1961: 9). Otros críticos han repetido esta aseveración de Leumann. Ello, pues, quiere decir que José Hernández no sólo imitó, no sólo refundió sino que aun inventó, hasta cierto punto, el idioma del gaucho, con la deliberada intención de darle una voz y para que esa voz encontrara un lugar en la tradición argentina.

La labor idiomática de Atahualpa Yupanqui fue menos trascendente porque todo el trabajo ya lo había hecho José Hernández y lo que a él le correspondía — o lo que él pretendió — era trasladar ese esfuerzo y adaptarlo a las voces y giros del habla de los “paisanos” del noroeste argentino. Claro que dentro de esa enjundiosa construcción idiomática, se nota a veces cierta restricción o más bien una autorrestricción. José Hernández deja escrita la palabra “vihuela” en el segundo verso de la primera estrofa su poema pero en todo lo que sigue ya no volverá a utilizarla. En efecto, a lo largo del texto sólo recurre al vocablo en uso (“guitarra”) aunque también en ocasiones usa el vocablo gauchesco “estruemento”. Por su parte, Atahualpa Yupanqui, corroborando su filiación hernandiana, utiliza el término “vihuela” también una sola vez pero en el interior del poema, cuando, empobrecido ese yo-personaje por su aventura fallida en la “gran ciudad”, se ve obligado

a vender sus pertenencias y en las noches insomnes se lamenta: “Vihuela dónde andarás / qué manos te están tocando” (525-526). El término “vihuela”, es cierto, no ha dejado de usarse en la Argentina pero actualmente, como suele ocurrir, es usado por intelectuales o en general por gentes de cultura letrada, como un nominativo de *ornato*. Es curioso observar cómo muchos arcaísmos o antiguos usos del habla rural son reciclados y se incorporan al habla de la gente de la ciudad, o cómo, por ejemplo, el rock nacional argentino restaura, en otro contexto, vocablos del lunfardo orillero al que habían recurrido los autores de letras de tango. Otro ejemplo es el vocablo “milonga” (sobre el que volveremos en el próximo apartado), el cual pasó de designar una forma de cantar propia de payadores, a designar los lugares de canto y baile en las zonas rurales e ingresar después al habla suburbana formando parte de una jerga casi pecaminosa, para ser en la actualidad, finalmente, una manera *aggiornada*, traviesa, de designar los eventos bailables. Esa misma migración se ha operado con la palabra “boliche”, lugar donde se bebía en la campaña (“Otra vez en un boliche / estaba haciendo la tarde” I: 1265-1266) para designar esos lugares — también llamados “antros” — al que concurren los jóvenes de las ciudades con, o sin, el permiso de sus padres.

Podríamos decir, entonces, que estamos ante un léxico artificial, ante un modo de hablar al que no recurren, o al menos no recurren con tanta frecuencia, las personas en cuyo nombre hablan los protagonistas de ambos poemas. También los letristas de tango suelen usar el lunfardo con una profusión mayor a la del uso que los que habitantes de los suburbios de Buenos Aires le daban a esta jerga. Eso nos muestra que en un caso hay, por parte de los autores, una conciencia muy fuerte del valor estético y de la pregnancia identificatoria que adquiere una determinada forma de hablar, conciencia de la que en general carecen — o bien la tienen pero atenuadamente — los hombres reales. Lo que ha llegado hasta nosotros de las actuaciones de grandes payadores como Gabino Ezeiza o José Betinotti, nos muestra que ellos usaban un léxico que nunca se aparta demasiado de la norma. Por



otro lado, en el extenso libro en que Ismael Moya (1959) pasa revista, diríase exhaustivamente, a la actividad de los payadores del siglo XIX en el Río de la Plata, puede observarse esta misma conducta idiomática y hasta una cierta tendencia a rechazar los arcaísmos tan frecuentes en el *Martín Fierro*. En este mismo sentido, una simple revisión de los cancioneros de Juan Alfonso Carrizo es suficiente para mostrarnos que en las coplas que entonaban — y que todavía entonan — los habitantes de lejanos caseríos del noroeste argentino, si bien se recurre a un léxico propio de la región, a usos verbales y a formas expresivas peculiares, con llamativa frecuencia — como suele ocurrir, por ejemplo, en los cancioneros de México — también se exhibe un castellano que no resulta muy diferente del que se habla en todo el ámbito de la hispanidad:

Cuando chiquito lloraba  
cuando grande siempre lloro.  
Cuando chiquito por leche  
cuando grande por ser solo.  
(Carrizo, 1935: 306)<sup>13</sup>

Esta suerte de paradoja no quita fuerza ni valor a los poemas compuestos respectivamente por Hernández y por Yupanqui, sino que nos hace conscientes del grado de elaboración artística que hay en ellos.

### 3. Tono y entonación: la sextina

En las ediciones discográficas de *El payador perseguido* suele aparecer un subtítulo — indudablemente debido al propio Atahualpa Yupanqui — que anuncia el género y sobre todo su forma de entonación: *Relato por milonga*. Aquí el término “milonga”, que

---

<sup>13</sup> J. A. Carrizo, *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1937; copla 1459.

hemos citado más arriba, designa una forma de cantar que incorpora matices del *candombe* o en general de la música de origen africano y cuya invención es invariablemente atribuida a Gabino Ezeiza — un payador negro nacido en 1858 y muerto en 1916, justo al cumplirse el primer centenario de la Independencia —, quien siempre fue celebrado en la Argentina como el máximo exponente del género por su invencible virtuosismo de *repentista*.

El “cantar por milonga” vino a asociarse, y en cierto modo a desplazar, al “cantar por cifra”, la forma original característica de los viejos payadores. La cifra es una variedad del canto silábico, esto es, un canto donde cada sílaba, o más bien cada vocal, tiene el valor de una nota.<sup>14</sup> Interesa agregar que la cifra es una antigua forma de notación musical en la que, en lugar del pentagrama, están simuladas las cinco cuerdas de la vihuela; sobre ese simulacro de cuerdas, y en valores numéricos (1-2-3-4) colocados en determinados lugares del *traste* o *entrastado*, se indica qué dedo de la mano izquierda debía apoyar el intérprete para lograr una mayor o menor tensión de determinada cuerda; asimismo, en la parte superior, y con valores alfabéticos, se indica el ritmo que debía regir la interpretación de una determinada pieza musical. Esta forma, tan didáctica, de señalar cómo se debía ejecutar una pieza, supone que el intérprete no está suficientemente capacitado para *leer* el pentagrama como los músicos formados en escuelas; se trataría, pues, de un intérprete de origen popular.<sup>15</sup> En el caso del canto payadoresco del Río de la Plata, el

---

<sup>14</sup> Se suele contraponer el canto silábico al canto melismático en el que una sílaba puede sostenerse o desplegarse en varias notas, como ocurre por ejemplo en el *cante jondo* andaluz.

<sup>15</sup> Estas informaciones las procuré básicamente consultando a musicólogos y recurriendo a la internet. En la internet puede consultarse: “La cifra”, por Lauro Ayestarán, una muy esclarecedora nota sobre el cantar por cifra en los payadores uruguayos extraída del *Suplemento Dominical EL DÍA*, Montevideo, s/f. Respecto de la antigüedad de esta notación, existen varios libros sobre la cifra publicados a lo largo del siglo XVI, en ciudades españolas. Entre ellos se cuenta la edición de *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Alonso Mudarra (Sevilla, 1546) al que no pude acceder.

“cantar por cifra”, además de una ejecución musical sin mayores complicaciones, remite a un canto ejecutado enfáticamente por motivos casi siempre celebratorios o encomiásticos como las guerras de independencia, el esplendor del paisaje, las fechas memorables o los avances de la organización nacional.<sup>16</sup> Cantando “por cifra” el payador alterna los tramos recitados con los cantados, y hace intervalos en los que sólo se oye el rasgueo de la guitarra. Tales intervalos — o pausas — al inicio y al final de una estrofa — décimas o cuartetas — representan el momento en que el cantor busca inspiración para hacer una pregunta o responderla, y por ello los intervalos serán más o menos prolongados según la capacidad repentista de éste: cuanto más breve es el intervalo, mayor dominio de su arte muestra el payador.

Hacia mediados del siglo XIX, según dijimos, el cantar por cifra cedió lugar al “cantar por milonga” una forma de ejecutar el canto que tiene básicamente la misma estructura (recitación-canto-intervalo acústico) pero ahora en un tono más grave, más ensimismado, más quejumbroso o melancólico pues los temas ya son otros. Esta forma de cantar también fue adoptada por cantores que no improvisaban sino componían, como Alfredo Zitarrosa o el propio Atahualpa Yupanqui no sólo en este poema, sino en gran parte de sus composiciones. El cantar por cifra continuó, aunque ahora la materia del canto pasa a ser la crítica picaresca o la expresión del desafío, y su forma estrófica es casi exclusivamente la décima.

La sextina, pues, no fue utilizada por los payadores seguramente porque su forma requería de una entonación especial que no era demasiado apta para el canto repentista. En su artículo “La métrica del Martín Fierro”, Emilio Carilla, refiriéndose a la estrofa característica del poema (a la que, obedeciendo a la autoridad de Tomás Navarro Tomás llama sextilla), observa que algunos la describieron como una “décima descabezada” o “una

---

<sup>16</sup> Ver, en el citado libro de Ismael Moya, el Cap. XIII: “La música y los instrumentos del payador”.

décima sin pies o sin cabeza" (Carilla, 1972: 459). Emilio Carilla hace este comentario sin detenerse en él, pues estima que sólo se trata de una "travesura" verbal. Con un poco de atención, sin embargo, se puede observar que en esta estrofa nos encontramos, efectivamente, ante una derivación de la espinela, de una espinela a la que se le hubieran sustraído los cuatros primeros versos.<sup>17</sup> Tal sustracción, que dejó libre al primer verso de la sextina (el que vendría a ser el quinto verso de la décima espinela), dio lugar a una entonación característica, a la que José Hernández percibió como una modulación apta para dar forma a una voz representativa del habla —hasta entonces silenciada— del humilde peón de campo. Una voz reflexiva, demorada y cargada de sabiduría moral, pero también afirmativa, y hasta, por momentos, irónica o arrogante. Con mayor o menor conciencia pero con una intuición siempre certera, Hernández encontró, y enseñó, un modo de sostener la voz en la que no sólo los gauchos desamparados consiguieron sostenerse, sino que convenció a los demás de que un nuevo protagonista había ingresado a la escena política de un país en proceso de organización. Este aspecto ha sido estudiado en mi artículo "*Martín Fierro*: la voz como forma de un destino nacional" (Dorra, 1997). La sextina no es la estrofa única en el poema. Hay también otro tipo de estrofas como cuartetos y romances, pero su presencia no alcanza a restarle peso o poder a esta estrofa distintiva del poema.

Muchos calificaron al *Martín Fierro* como una epopeya, pero aun los que no aceptaron ese calificativo, como Jorge Luis Borges, siempre adhirieron a la convicción de que era el poema nacional. El poema, agregaba Borges, "que hemos escrito los argentinos". A mi modo de ver, fue el hallazgo de la sextina, y sobre todo la manera en que Hernández la explotó, lo que permitió hacer oír un tono de voz hasta entonces no explotado en la poesía gauchesca; un tono en el que podían convivir naturalmente el lamen-

---

<sup>17</sup> De modo que, si en la espinela las rimas tienen este esquema: abbaaccddc la "estrofa hernandiana" habría elidido los cuatro primeros versos para dejarla así: (abba) accddc.

to y la queja, así como la jactancia, el desafío o la frase apicarada, pero sobre todo la conclusión sentenciosa. Siendo así, esta estrofa conservaría algo de la cifra aunque se inclinaría más bien por la milonga. Tanto la sextina de Hernández como la de Yupanqui instalan en el verso suelto inicial el registro más alto y el *tempo* más rápido para que luego, con diversas alternativas, el tono vaya descendiendo hasta terminar en una reflexión demorada de la que se desprende una enseñanza:

Y aves y bichos y pejes  
se alimentan de mil modos,  
pero el hombre en su acomodo  
es curioso de oserver,  
es el que sabe llorar,  
y el que se los come a todos.  
(V: 469-474)

Aunque no todas sigan el mismo esquema conceptual y melódico, la tendencia característica de la estrofa hernandiana es utilizar los cuatro primeros versos para presentar un asunto o hacer una evocación y cerrar los dos últimos con una sentencia propia del estilo paremiológico. De modo que en la sextina parece encontrar su mejor acomodo la sabiduría atávica de los hombres de campo. Por esa razón, muchos leyeron este poema como un exponente de la literatura sapiencial y, de hecho, el *Martín Fierro* alimentó notablemente el refranero argentino.

Sabemos que este poema se difundió en la campaña por la lectura en voz alta o por la actividad de recitadores memoriosos. No podemos saber cómo entonaban los versos, pero siempre tendremos a pensar que seguirían una gravedad ya inscrita en las estrofas. De hecho, los folcloristas que en nuestro tiempo se dieron a entonar las estrofas del poema de Hernández — como Horacio Guaraní y sobre todo Jorge Cafrune — invariablemente recurrieron a la combinación de recitado con canto manteniendo como fondo el rasgueo de la guitarra y lo hicieron, como diría Atahualpa Yupanqui, “en la forma preferida de una milonga

pampeana”.<sup>18</sup> Como es de suponer, *El payador perseguido* repite la misma preferencia por ese esquema melódico-conceptual al que parece tender, diríase *naturalmente*, la sextina:

El trabajo es cosa buena  
 es lo mejor de la vida;  
 pero la vida es perdida  
 trabajando en campo ajeno:  
 unos trabajan de trueno  
 y es para otros la llovida.  
 (103-108)

Para nuestra fortuna disponemos de la posibilidad —y es, diríamos, imprescindible aprovecharla— de escuchar el *Payador perseguido* en la voz de su autor. De ese modo se puede observar que incluso aquellas estrofas que, cuando leídas, no parecen seguir el mismo esquema, sí muestran que lo sugieren cuando son escuchadas. Se trata de una voz grave que se arrastra como astillándose y, si bien en ese arrastre cada par de versos va formando una unidad rítmica en el interior de la estrofa, ésta siempre seguirá una tendencia descendente y en proceso de desaceleración para culminar en la demora de los últimos dos versos en los que encuentra su lugar la intención paremiológica.

#### 4. Entre el rancho y el libro: iletrados, letrados y semiletrados

En mi artículo “El payador y sus regiones” (1997), me detuve en una estrofa de *El payador perseguido* en la que aparece una crítica,

---

<sup>18</sup> No hay que confundir la milonga pampeana, o campera, con la milonga urbana o ciudadana pensada sobre todo para el baile. La primera muestra de este subgénero se titula “Milonga sentimental” y fue compuesta en 1931 con música de Sebastián Piana y letra de Homero Manzi. La milonga ciudadana fue, en las pistas de baile, un complemento del tango. Al revés de la milonga campera, en la que predomina la demora, la milonga ciudadana se caracteriza por su tendencia a la aceleración.

o más bien una censura, referida a la conducta de los hombres letrados:

Por áhi se llegaba un máistro  
de esos puebleros letraos;  
juntaba tropa e versiaos  
que iban después a un libraco,  
y el hombre forraba el saco  
con lo que otros han pensao.  
(267-272)

Debido a que este poema, como ya se dijo, está basado en las experiencias reales de su autor, en ese artículo afirmábamos que era del todo verosímil que la citada estrofa, y la que le sigue, aludieran a la actividad de Juan Alfonso Carrizo, quien, en fechas muy próximas, había recorrido los mismos lugares recogiendo coplas para componer sus celebrados cancioneros de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán, La Rioja o Tucumán, entre otras compilaciones que aparecieron aproximadamente entre 1930 y 1950. Si estamos en lo cierto, Atahualpa Yupanqui emitió una censura del todo injusta con este folclorólogo, que era un hombre humilde (nunca olvidó su condición de maestro de escuela), un apasionado de aquella diversidad de paisajes que recorrió, un andariego solitario que debió afrontar adversidades climáticas con una voluntad equivalente a la de aquél que lo habría censurado. Ahora, sin embargo, no volvemos sobre aquella estrofa para hacer este tipo de afirmaciones sino para advertir que, más allá de nombres propios y de circunstancias históricas, en esta estrofa hay una clasificación de roles protagónicos y de horizontes culturales. En efecto, aquí aparece el “maistro” como un hombre de letras que va en busca de la producción de otros que componen o entonan versos sin nombre de autor (“Los piones formaban versos / con sus antiguos dolores”, 273-274) y aparece también la mirada de aquel que observa y juzga. Este último se sitúa entre ambos extremos. A él no le es desconocida la actividad que realiza el “puebleros letrao” porque también, a su modo, está inicia-

do en las letras (en una estrofa anterior había expresado que encontró trabajo en una escribanía, “buscando de desasnarme”),<sup>19</sup> pero que, entre la cultura del libro (la cultura intelectual) y la cultura de la mano cuyo quehacer se despliega en los espacios abiertos, ha preferido aproximarse a esta última: se ha querido a sí mismo como un hombre que se separa del libro y se abraza a la cultura alimentada de tradiciones orales. Tenemos, pues, estos tres roles que son, también, tres formas de vida: *a)* el hombre del libro —el “máistro”— que en este caso desempeña el papel de folclorólogo; *b)* el hombre de oficios manuales que es hacedor del folclore; y *c)* el hombre que toma una decisión consciente y se convierte en folclorista. Tres roles, tres formas de vida, y tres formas de cultura: la cultura letrada, la cultura iletrada, y la cultura semiletrada. Estimo que hacer esta clasificación es importante, diría fundamental, para comprender la materia que tratamos.

¿Y qué ocurre, a este respecto, con el *Martin Fierro*? En el poema de Hernández hay una doble situación digna de observarse por su ambigüedad. Hacia el comienzo de la primera parte su protagonista afirma, enfático y desafiante: “Yo no soy cantor letrado” (I: 49). En esta declaración hay una suerte de paradoja pues al negar su pertenencia al mundo de las letras está implicando que de algún modo lo conoce y que un objetivo fuerte de su canto es medirse con los cantores letrados, los poetas cultos de la ciudad. Oponerse y, a su modo, triunfar. Esto quedará expresado en la estrofa que viene después de la inmediatamente siguiente:

Yo soy toro en mi rodeo  
Y torazo en rodeo ajeno  
(I: 61-62)

---

<sup>19</sup> Es del todo probable que Atahualpa Yupanqui, entre los muchos oficios que ejerció, uno de ellos haya sido el de escribiente. Lo seguro es que era un hombre al que las letras no le eran ajeno. En su libro *Del algarrobo al cerezo* en el que describe las impresiones de su primera visita a Japón, muestra su activo interés por conocer otras culturas. Por otra parte, como guitarrista primero aprendió a interpretar obras de Albéniz o Tárrega, así como transcripciones para guitarra de obras musicales de Schubert, Liszt, Bach o Beethoven. En París, donde se movía con comodidad, cultivó la amistad del poeta Paul Eluard.



Este “rodeo ajeno”, en efecto, no puede ser un espacio habitado por otros gauchos sino por cantores *ajenos*, es decir, ubicados en un espacio cultural diferente. La confrontación con los poetas de cultura letrada atraviesa todo el poema y se mueve entre el desafío y la ironía:

Canta el pueblera y es poeta  
 canta el gaucho... y ¡ay Jesús!  
 lo miran como avestruz  
 (V: 49-51)

Pero esta confrontación no podría tener lugar si el desafiante no supiera a quiénes está enfrentando. Por su parte, los otros personajes que toman la palabra para cantar (los dos hijos de Fierro, el hijo de Cruz y el Moreno) muestran o bien ignorancia o bien indiferencia con respecto al mundo evocado por Fierro en su desafío. Es como si se hubiera operado un deslizamiento entre el mundo que vive el protagonista y el mundo que vive su autor. Este deslizamiento, esta oscilación, puede explicar a su vez el deslizamiento narrativo que acontece tanto al final de la primera parte como de la segunda, donde se hace presente un narrador externo al relato que toma la palabra y mezcla su voz a la voz del protagonista produciendo así un efecto de desdoblamiento o resonancia de voces. Hacia el final de la primera parte, después de haber tomado con Cruz la dura decisión de buscar refugio entre los indios — tierra de infieles —, se produce un acontecimiento cargado de simbolismo: Fierro rompe la guitarra golpeándola hasta hacerla “astillas contra el suelo”. La relación de esta escena patética corre ya a cargo de la voz de otro que recoge las palabras que en esa ocasión ha pronunciado Fierro:

“Ruempo — dijo — la guitarra  
 por no volverme a tentar  
 ninguno la ha de tocar  
 por siguro tenganló  
 pues naides ha de cantar

donde este gaucho cantó.”  
(I: 2275-2280)

Lo que viene a continuación es una identificación de voces pues este narrador ahora se apropia de toda la narración anterior, diciendo: “Y daré fin a mis coplas / con aire de relación” (I: 281-282) para luego describir cómo ambos gauchos cruzan la frontera que separa una tierra de otra. Y enseguida transmite una imagen que recuerda irresistiblemente el momento en que el Cid Campeador abandona Castilla rumbo al destierro:<sup>20</sup>

Y cuando la habían cruzado,  
una mañanita clara,  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones  
y a Fierro dos lagrimones  
le rodaron por la cara.  
(I: 2293-2298)

Mimetizado con Fierro, ese ¿otro? narrador, después de haber prometido que procurará tener noticia de la suerte de ambos amigos, se hace cargo de finalizar el relato diciendo:

Y ya con estas noticias  
mi relación acabé.  
por ser ciertas las conté  
todas las desgracias dichas:  
es un telar de desdichas  
cada gaucho que usted ve.  
(I: 2305-2310)

¿Pero quién ha hablado, entonces, aquí? Es como si el narrador y el protagonista de la historia fueron una misma persona desdoblada. Sintomáticamente, este deslizamiento de voces y de

---

<sup>20</sup> “De los sos ojos tan fuertemente llorando / tornava la cabeça i estávalos catando”.

roles se repetirá al final de la segunda parte. Después de la payada con el Moreno y después de los sabios consejos que dirige Martín Fierro a sus hijos y al hijo de Cruz, culminando aquel encuentro, vuelve a aparecer esa *otra* voz, para enunciar algo sorpresivo y acaso también inevitable:

Después a los cuatro vientos  
 los cuatro se dirijieron.  
 Una promesa se hicieron  
 que todos debían cumplir;  
 mas no la puedo decir  
 pues secreto prometieron.  
 (V: 4781-4786)

Y el que sigue hablando es un narrador desdoblado que tiene la misma voz del gaucho Fierro, o que se apropia de esa voz. Esa voz dice algo que parece contener una clave para lectura de todo el poema:

(...) Así pues, entiéndanme,  
 con codicias no me mancho:  
 no se ha de llover el rancho  
 en donde este libro esté.  
 (V: 4855-4858)

Esto quiere decir, entonces, que la narración ha ido a parar a un libro pues esa otra voz mimetizada con la de Fierro se muestra como la voz de su autor. La voz, sostenida a través de tantas peripecias, sin dejar de ser voz, se convierte finalmente en letra.

Con estas disquisiciones que acabo de exponer, he tratado de mostrar cómo se da, en el poema de Hernández, el juego de los roles y cómo se señalan los distintos espacios culturales. Si en *El payador perseguido* esos roles y esos espacios quedan nítidamente marcados, en *Martín Fierro* quedan esbozados por un doble desdoblamiento: por una parte, el gaucho Fierro está a la vez del lado de los gauchos iletrados aunque es, en realidad, un hombre semiletrado; y, por otra, José Hernández, siendo un autor letrado,

no deja de exhibir la tentación de mostrarse como un hombre de campo, un semiletrado. José Hernández, autor de escasa cultura literaria pero atento lector de libros de historia política, así como de libros sapienciales o moralizantes y tratados de retórica, tenía una vigorosa pluma de polemista y una contundente voz de orador. Sin embargo, nunca dejó de sentirse inseguro en relación a los méritos literarios de su “pobre Martín Fierro”, como describe a su libro ya en el prólogo a la primera parte. José Hernández parecía sentirse más bien como un advenedizo ante los hombres de letras a quienes hacía llegar su libro y de quienes esperaba humildemente su juicio, a pesar de ser sus adversarios en política; se sentía, diríamos, como un hombre de cultura campesina que se atrevió a componer un libro.<sup>21</sup> De ahí este juego de ambigüedades y este fuerte contraste entre la voz desafiante del personaje (y también la voz alta y templada del orador político) y la modestia con que el autor del poema entregaba su libro, un libro exitosísimo que contenía una trascendental denuncia política pero cuyos méritos literarios eran otros los autorizados para evaluar. De este aspecto me he ocupado en mi artículo “El libro y el rancho” (Dorra, 2003).

Y para concluir, quisiera dejar apuntado un tema que no puedo ya desarrollar en el presente trabajo pero que se liga con estos cambios en la autoría de la voz de la que resulta finalmente una permutación de identidades. Me refiero al tabú del nombre propio. Hacia el final del poema, antes de dispersarse “a los cuatro vientos”, esos cuatro hombres unidos por un juramento, toman otra decisión, fundamental: mudar de nombre. Así, el tabú del nombre propio, un tema que tiene vastos antecedentes en la literatura universal pero también en las leyendas y tradiciones re-

---

<sup>21</sup> En efecto, José Hernández, era un escritor de escasa formación literaria que, aparte de esta obra fundamental, no ha dejado sino algunos breves poemas olvidados, una biografía del caudillo Ángel Vicente Peñaloza, de 1863 (que fue conocida como: *Vida del Chacho*), un sinnúmero de artículos y notas periodísticas — en donde consta su orientación política y su talento de polemista —, así como *La Instrucción del estanciero*, de 1881, un tratado con prescripciones y consejos sobre la mejor manera de administrar una estancia.

gionales, agrega materia de estudio y reflexión a este poema. Eco del Martín Fierro, *El payador perseguido* se cierra con este tema, o este tópico tradicional. En la despedida, en la última estrofa, el cantor reclama:

No me nuembren que es pecao  
y no comenten mis trinos;  
yo me voy con mi destino  
pal lao donde el sol se pierde:  
tal vez alguno recuerde  
que aquí cantó un argentino.

El perder el nombre supone desaparecer como individuo para perdurar como voz colectiva. En el *Martín Fierro* esta desaparición transformadora es doble: el autor es borrado por su personaje y el personaje termina borrando su nombre y alejándose del escenario, en suma, desapareciendo. Resulta por ello sintomático el hecho de que uno de los estudios más importantes referidos a este poema, es el libro que le dedicó Ezequiel Martínez Estrada con el título: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. El nombre propio es un tema pendiente y su tratamiento se tendría que extender a otros libros o a otras composiciones que lo retoman y desarrollan.

### Bibliografía citada

- CARILLA, Emilio, 1972. "La métrica del Martín Fierro". En *Thesaurus*, XXVII-3: 455-473.
- CARRIZO, J. A., 1935. *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- DORRA, Raúl, 1997a. "Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional". En *Entre la voz y la letra*. México: BUAP/ Plaza y Valdés, 123-139.
- \_\_\_\_\_, 1997b. "El payador y sus regiones". En *Entre la voz y la letra*. México: BUAP/Plaza y Valdés, 99-109.

- \_\_\_\_\_, 2003. "El libro y el rancho". En Julio Schavartzman, dir., *La lucha de los lenguajes*, vol. 2 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirección general de Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 251-275.
- HERNÁNDEZ, José, 2001. *Martín Fierro*. Barcelona: ALLCA XX/ UNESCO.
- LEUMANN, Carlos Alberto, 1961. "Introducción". En *Martín Fierro* de José Hernández, 4ª ed., edición crítica de C. A. Leumann. Buenos Aires: Estrada.
- LUGONES, Leopoldo, 1979. *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, 1958. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*. México: FCE.
- MOYA, Ismael, 1959. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: P. Beruti.
- ROJAS, Ricardo, 1924. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: El Ateneo.
- TOMÁS NAVARRO, Tomás, 1974. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.
- YUPANQUI, Atahualpa, 1984. *El payador perseguido*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- \_\_\_\_\_, 1977. *Del algarrobo al cerezo*. Madrid: Aguilar.

# Leyendas de La Rioja, Argentina: el Niño de Gualco

MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY<sup>1</sup>  
Universidad Nacional de La Plata

A los riojanos de Chilecito, con toda gratitud

## 1. Preliminares

En la localidad de Chilecito (provincia de La Rioja, Argentina), un equipo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata dirigido por Gloria Chicote, y en el cual participé como integrante consultora, efectuó tareas de recolección de material oral folclórico desde el 9 hasta el 16 de noviembre de 2008.<sup>2</sup> Los detalles del proyecto referidos a la elección del entorno geográfico, metodología utilizada y procesos de documentación llevados a cabo fueron expuestos en un trabajo publicado en esta *Revista de Literaturas Populares* (Chicote, di Croce, 2009), de referencia obligada para comprender el marco en el cual se desarrollaron las tareas de recolección y al cual remitimos para la consulta y recuperación de datos.

Entre las numerosas leyendas recogidas en Chilecito y pueblos aledaños, se destaca la del Niño de Gualco (o de Hualco), una de las advocaciones que recibe el Niño Jesús, y que ha devenido una

---

<sup>1</sup> IIBICRIT (SECRIT)- CONICET.

<sup>2</sup> Chilecito se encuentra ubicada al pie del cerro de Famatina. Anteriormente recibió el nombre de Villa Santa Rita. A fines del siglo XIX y principios del XX, adquirió relevancia nacional por ser el centro de explotación minera más importante del país.

fiesta religiosa de enorme popularidad, si bien no cuenta aún con un apoyo institucionalizado por parte de la Iglesia local. La leyenda narra las circunstancias en las cuales se produce el hallazgo de la imagen del Niño que actualmente se venera y resguarda en la localidad de Angulos,<sup>3</sup> departamento de Famatina. De acuerdo con las historias orales recolectadas, un arriero sintió llorar a un niño a orillas de un río, en el sitio conocido como llanos de Gualco. Intentó buscar el origen de aquel llanto, creyendo que se trataba de una criatura arrastrada por la corriente en ese paraje solitario. Descubre, en cambio, una pequeña figura de piedra con la imagen de un niño (que identifica con el Niño Dios) y que a partir de ese episodio será conocida como Niño de Gualco y venerada por los fieles de la zona.

Resulta llamativa la poca atención prestada a esta leyenda en estudios sobre el tema, dado que se trata de una advocación religiosa sumamente popular en esta zona riojana. Asimismo, la versión escrita de la leyenda que consta en una de las escasas publicaciones que abordan la cuestión difiere considerablemente con respecto a las versiones orales recogidas en nuestro trabajo de campo:

A mediados del siglo XIX en un antiguo pueblo indígena llamado Gualco, a 3 km de la cabecera del Departamento Famatina (provincia de La Rioja), dice la leyenda que los pobladores del lugar hacía varios días que escuchaban el llanto de un niño recién nacido a la hora del crepúsculo, esto motivó su decisión de recorrer el lugar y descubrir la procedencia del mismo. Se distribuyeron en forma de abanico por la zona y fue don Facundo Rearte quien encontró semioculto entre los arbustos y trozos de cántaro a una pequeña imagen de 5 cm de longitud de piedra tallada, que representa a un niño sentado con un mundo entre sus manos. Años más

---

<sup>3</sup> Localidad del Departamento de Famatina, al norte de la provincia de La Rioja. El pueblo de Angulos fue fundado en 1555 por el capitán don Francisco de Angulos, quien provenía de Chile atraído por las conocidas minas de oro del lugar. Se ubica a unos 45 km de Famatina.



tarde esta imagen fue bautizada por sus fieles como el “Niño de Gualco” (Andrada, Georgis, Ramaccioni, 2005).

Diversos aspectos hacen que consideremos el estudio de esta leyenda, típica muestra de religiosidad popular fuertemente enraizada, según nos revelan los ejemplos provenientes de la tradición oral. En primer lugar, su plena vigencia en la memoria colectiva (traducida en las múltiples versiones orales recolectadas en nuestra encuesta), reforzada por la participación concreta de casi todos los informantes en la fiesta religiosa que se celebra en honor al Niño. Por otra parte, las variaciones manifestadas en los relatos recogidos denotan la pervivencia activa de la leyenda, en la que se destaca además una fuerte impronta del vínculo contractual establecido entre el Niño de Gualco y sus fieles. Por último, advertimos cierta relación sincrética de esta leyenda de mediados del siglo XIX con otra advocación del Niño Jesús vigente desde fines del siglo XVI, de plena permanencia en Chilecito y en toda la provincia de La Rioja: la del Niño Alcalde.

En el *corpus* que iremos transcribiendo a lo largo de este trabajo, observamos que los relatos recolectados pueden clasificarse en tres grupos principales: la leyenda propiamente dicha (surgimiento, actores, motivos, etc.), la festividad (procesión, promesantes, cantos, tipo de festejos), y la relación contractual Niño-fieles (en la que existe una apelación al universo milagroso y a los dones recibidos, que opera como refuerzo verosímil del relato a través de pruebas con testigos comprobables o que, en algunos casos, protagonizan los mismos narradores). En relación a nuestro *corpus*, resulta crucial la afirmación de Andrada *et al.* (2005), quienes sostienen que “si bien existe la publicación de un folleto que cuenta la historia del Niño de Gualco, se advierte que el relato oral es el principal eje de conocimiento con respecto al tema”. Sin embargo, no hemos hallado este relato en las recopilaciones clásicas de narraciones folclóricas de la Argentina (Consejo Nacional de Educación, 1940; Chertudi, 1960-1964; Vidal de Battini, 1980-1984) ni tampoco en los archivos que guardan los

materiales de la Encuesta de Folclore llevada adelante por el Consejo Nacional de Educación en 1921.

El conjunto a analizar está conformado por los relatos de los siguientes entrevistados, todos oriundos de Chilecito y sus alrededores: Maxi Núñez (16 años, Chilecito), Graciela Moreta (50 años, Anguinán), Margarita Martina Cháñez y Lidia Molina (52 años, Chilecito), Cristina Barrionuevo (52 años, Chilecito), América Muñoz (54 años) y su nuera Alejandra Arias (30 años), (ambas participan de la entrevista en Malligasta), Adrián Soria (40 años, Chilecito), Juana Silva (70 años, Chilecito). A ello se agrega la estampa ilustrada de circulación popular realizada por Ramón Sartor (72 años, Chilecito), composición escrita pero que por las características de su difusión reproducimos al final de este trabajo en un anexo documental.

## 2. Circulación y variantes de la misma leyenda: “Y lo despierta el llanto del niño” / “y esa piedrita tenía la forma de un niño Jesús”

Uno de los rasgos constitutivos esenciales de las narraciones de tipo tradicional consiste en su vida en variantes (Menéndez Pidal, 1953; Chertudi, 1967). Desde el momento en que determinada comunidad se apropia de una leyenda y la divulga, cada actualización va preñada de la visión de mundo de cada narrador, quien con frecuencia le agrega detalles, sustituye términos del relato, innova la historia recibida o la reorganiza narrativamente. En tal sentido, la noción de “matriz genética” adoptada por Palleiro (2004, 2013), definida como el conjunto de regularidades temáticas, compositivas y estilísticas comunes a distintas realizaciones narrativas fijadas en el curso de la tradición, permite distinguir y evaluar las versiones y variantes que la modifican, y así confrontar no sólo la regularidad de tipos y motivos estudiados por el método histórico-comparativo, sino también las regularidades de composición y estilo presentes en cada versión.

En nuestra recolección hallamos siete relatos diferentes sobre el Niño de Gualco (en dos de ellos participan dos informantes a

la vez), más una composición escrita (una oración religiosa dedicada al Niño), que circula como estampa popular. Si bien el núcleo del relato que se transmite oralmente está conformado por elementos narrativos que permanecen casi inalterados (las circunstancias del hallazgo de la figura de piedra y la interpretación del hecho), las variaciones recogidas son sustanciales, a la vez que cada una de las versiones hace hincapié en aspectos diferenciados, tales como las características físicas de la imagen, el vínculo que el Niño establece con sus fieles, la conflictiva relación con los representantes oficiales de la Iglesia católica, las fiestas populares realizadas en su honor y las historias personales que se ligan a la creencia en esta advocación.

Presentamos en primer término la versión de la leyenda del Niño de Gualco narrada por el informante más joven:<sup>4</sup>

Según lo que me contó mi tío, que todas las tardes, cuando pasó el ch...[ango],<sup>5</sup> el dueño, iba con las vacas a hacerlas pastar y sentía un niño llorar todo el tiempo. Y en eso, cuando él se acuesta y lo siente al niño llorar, se acuesta en un árbol y estaba al lado del río el árbol, entonces se acuesta. Y lo despierta el llanto del niño, que era más fuerte y lo sentía cada vez más cerca. Y cuando él se despierta, lo siente al niño muy cerca. Entonces se da vuelta él, y su mano estaba adentro del río. Cuando saca la mano del río se encuentra con que tenía una piedrita en la mano y esa piedrita tenía la forma de un niño Jesús.

Y esteee..., bueno, entonces lo guarda, el gaicho, se podría decir, se lo guarda y sigue su camino. Se le habían perdido unas

---

<sup>4</sup> Con respecto a la transcripción de los textos orales, procuramos respetar lo más fielmente posible la entrevista. En tal sentido, incluimos los titubeos, autocorrecciones, repeticiones y monoptongaciones de diptongos advertidas en cada caso, con el objeto de "representar el estatuto del texto en cuanto lengua hablada" (González, 2009: 197).

<sup>5</sup> Al comienzo de la entrevista, el informante duda acerca del registro lingüístico que debe utilizar. De allí su vacilación en el término "chango" (es decir, "muchacho"), que comienza a pronunciar pero deja inconcluso, en favor del estandarizado "dueño". Esta tendencia se reiteró en otros informantes, y seguramente se origina en que, al provenir los entrevistadores de un medio universitario, los entrevistados suponen que deben abandonar un nivel de lengua coloquial y adecuarlo a un registro más cuidado.

vacas también en ese tiempo y bueno, después encuentra las vacas, al poco camino también las encuentra.

Y esteee..., llega a casa, y muestra a la vieja, al viejo y, bueno, de ahí el homenaje, la creencia al Niño de Gualco. Que también él lloraba y era porque – según lo que me contó mi tío – era porque se aproximaban tiempos difíciles para el lugar donde fue encontrado. Después de que fue encontrado ya no lloró más. Entonces fue trasladado más, podría decirse, más, un poquito más adentro del campo. Y desde que fue encontrado hubo sequías, qué sé yo, pero fue como un tipo señal, como un mensaje para salvar, tanto a las vacas como a todo el mundo...

Yo le cuento de una manera resumida, pero la manera que te lo dice él te llega muy adentro y te hace reflexionar mucho. Y como mi tío es muy... le gustan los desafíos, a él le pidieron: “Che, Ramón – le dicen –, no tenemos nada para recibirlo al Niño de Gualco cuando viene en Chilecito”. Entonces hace una oración o algo parecido, y le salió algo espectacular, que se lo mandó al obispo, se lo mandó no sé adónde, después creo que llegó a manos del Papa también.<sup>6</sup> Versos de él, dedicados al Niño de Gualco y a la virgen aparecida.<sup>7</sup> También creo que llegaron a manos del papa.

*Maxi Núñez, 16 años, Chilecito, 11/11/2008*  
(registrado por María Mercedes Rodríguez Temperley,  
Dietris Aguilar y Malena Trejo)

---

<sup>6</sup> El tío del informante es el chilceiteño Ramón Sartor, poeta, folclorista e historiador de las tradiciones diaguitas y regionales, autor de la plegaria “Bienvenido seas”, dedicada al Niño de Gualco, que se reproduce como anexo al final de este trabajo. Fue entrevistado por nuestro equipo el 13 de noviembre de 2008, y en su relato se refirió a la fiesta de la chaya, las festividades del Tinkunako o Encuentro, la lengua cacán, la cultura diaguita, la leyenda de la Salamanca y la caja coplera.

<sup>7</sup> Se refiere a la denominada Virgen del Campanario, una advocación reciente así llamada porque la aparición habría tenido lugar el 29 de septiembre de 2006 en el campanario de la capilla de Santo Domingo, en Chilecito. Según nos refirieran varios informantes, se haría visible todas las noches frente a un grupo de fieles que rezan el rosario al aire libre, en la plaza ubicada frente al templo. Menos de un año después, el 21 de marzo de 2007, la Iglesia reconoció oficialmente el episodio como un “signo mariano”, invitando a su devoción.

En este primer relato, Maxi Núñez, un adolescente de 16 años, relata la historia apelando continuamente a quien se la ha transmitido (y a quien considera autoridad en la materia), Ramón Sartor, tío suyo y además folclorista e historiador de las tradiciones chilecitateñas. Tal vez lo más llamativo de su relato estriba en algunas explicaciones y variantes que lo distinguen de los otros recolectados. El más importante de esos elementos novedosos lo constituye cierta referencia esjatológica:<sup>8</sup> la ligación de la llegada del Niño con “tiempos difíciles” para los habitantes de la zona, con tiempos de “pérdida”. Los signos recibidos por la comunidad (sequías, señales, mensaje) se conectan con el tipo de relatos sobre el fin de los tiempos, relatos que — como el *Libro del Apocalipsis* — suelen llevar en sí mismos un mensaje que invita a la conversión y penitencia. Asimismo, el relato se organiza sobre el eje “pérdida-recuperación”, en un doble significado: el dueño del ganado extraviado no sólo encuentra finalmente sus animales sino que esa merma, aparente y terrena, es la que lo conduce al encuentro trascendente con la divinidad, representada en el hallazgo de la imagen de piedra del Niño de Gualco.

Por otra parte, este relato presenta una explicación razonada de algunos elementos heterogéneos, inconexos o confusos en cuanto a su función narrativa, ofrecidos por otras versiones: en casi todos los relatos se menciona al arriero o a un hombre montado en burro o a caballo como autor del hallazgo, el llanto de un niño, el río y un árbol o un monte, elementos que se van combinando en diverso orden o que cumplen una funcionalidad de valor disímil. Ocupa siempre un espacio importante el llanto del niño “en el río”, de donde es rescatado sin brindar demasiados detalles. Según este relato de Maxi Núñez, el arriero escucha el llanto de una criatura, se acuesta bajo un árbol que estaba junto al río, se queda dormido *con la mano dentro del agua* y al despertarse tiene en su palma la figura de piedra con la imagen

---

<sup>8</sup> Esjatológico significa “noticia de lo último” (del griego *esjaton*, “lo último”). Preferimos esta forma, a la más frecuente en español “escatológico” (del griego *scatos*, “excremento”).

del Niño Dios. Esta cadena de sucesos busca explicar racionalmente lo que otros relatos presentan de un modo discordinado o, en el mejor de los casos, impreciso, como veremos en los ejemplos que siguen. De allí su interés como narración, ya que se distingue del resto por un orden en la sucesión de los acontecimientos que busca explicar de modo verosímil la totalidad de las versiones circulantes.

Por último, no pasa desapercibido que el único nexo de esta leyenda oral con las jerarquías de la Iglesia católica (que aún no acepta la fiesta del Niño de Gualco) se dé supuestamente a través de la mediación de la escritura, en la composición realizada por un representante "letrado" como Ramón Sartor, reconocido poeta local chilecoteño.

El segundo relato recolectado lo aporta Graciela Moreta (50 años), oriunda de Anguinán, localidad lindera a Chilecito:

Del Niño de Gualco sí creo, porque es un Niño Jesús. Porque está un niño que dicen el niño... el de Villa Unión, el niño...

*Sí, ya sé, el Gaitán...*<sup>9</sup>

Ese no, para mí no, para mí no es cosa buena. No, no, no, nunca he ido y no quisiera ir.

*Cuénteme cómo es la historia del Niño de Gualco.*

Dice que, eh... yo tengo entendido que había llovido mucho y venía creciente, y bueno, y ahí en la creciente esa venía el niño, y que lo rescató... (el niño es así chiquito, el niño), lo rescató una gente, y ahí le han hecho la capillita, y ahí...

*¿Se lo puede ver al Niño?*

Sí. Es una urnita así y lo tienen allí adentro de la urnita.

Hace como tres sábados... tres, cuatro sábados atrás... porque ese lo tienen en... está en... ¡ay, ay, ay! En Famatina, un poco más allá, allá..., ¡ay!, ¿cómo se llama?

---

<sup>9</sup> Alude a Miguel Ángel Gaitán, conocido como "Miguelito" o "el niño milagroso", que murió de meningitis el 24 de junio de 1967, antes de cumplir el año de edad. En la localidad de Villa Unión se levanta un santuario dedicado a su memoria, que es atendido por su propia madre, en donde descansa su cuerpo incorrupto. A su alrededor se desarrolla un culto popular que le adjudica milagros y sanaciones, motivo por el cual recibe las ofrendas de sus devotos, fundamentalmente juguetes.

*¿Cuál es la diferencia que usted siente que hay entre el Niño de Gualco y este niño Gaitán?*

Porque el Niño de Gualco yo lo comparo con el Niño Jesús.

*Que fue rescatado de las aguas...*

Sí, y que hacen el mismo milagro que Jesús, que el niño Dios... Es el Niño... El Niño de Gualco es el Niño Dios. Pero el niño Gaitán ése no, ese es un niño... un niñito como... que mueren tantos niñitos bebés. No lo podés, eh...

*¿Ese es el "niño milagroso"?*

Sí, sí. Uh, dicen que él tiene placas de Ramón Díaz,<sup>10</sup> de conjuntos de Buenos Aires, de cuartetos,<sup>11</sup> qué sé yo, de un montón...

No, yo no, yo nunca, a mí me han invitado una vez, pero yo no...

*Graciela Moreta, 50 años, Anguinán, 13/11/2008*

*(registrado por Patricia Frugoli, Mónica Pereyra y Dietris Aguilar)*

Esta versión remite brevemente al hallazgo del Niño en la creciente pero se detiene de manera especial en contrastar y valorar dos tipos de religiosidad popular, que tienen como objeto de veneración a dos niños: la del Niño Jesús de Gualco y la del niño Gaitán, conocido como "El niño milagroso". Según la explicación de la informante, el niño de Gualco "es el Niño Dios", es "un Niño Jesús", el que "hace el mismo milagro que Jesús", mientras que el Niño Gaitán "no es cosa buena". En su relato, aclara haber visitado la capilla y la urna que guardan al Niño de Gualco, mientras asegura no haber ido nunca (ni tener deseos de ir) a ver al niño Gaitán, pese a haber recibido una invitación para ello.

---

<sup>10</sup> Ramón Díaz (n. 1959) es un famoso ex-futbolista del Club Atlético River Plate, uno de los más populares de la Argentina, dedicado desde 1995 a la dirección técnica de equipos de fútbol. En el caso de River Plate, logró convertirse en el entrenador con mayor cantidad de campeonatos ganados dentro del club, tanto locales como internacionales.

<sup>11</sup> *cuartetos*: alude a los integrantes de un "cuarteto", género musical de estilo tropical de gran popularidad, asociado sobre todo al gusto de las clases sociales más humildes. Originado en la provincia de Córdoba, en la década de 1990 se popularizó en casi toda la Argentina.

Insiste en la desacreditación de esta última creencia (que se inscribe dentro del denominado “culto a los difuntos”), a pesar de su fama y aceptación, sobre todo entre celebridades del mundo del deporte o de la música popular, que vendrían a representar los sectores que difunden y alimentan esa devoción. Sus menciones a grupos de “cuarteteros”, “conjuntos de Buenos Aires” y a figuras del fútbol (como Ramón Díaz) buscan mostrar, por un lado, una especie de “universalidad” en la aceptación y culto hacia el niño Gaitán, a la vez que contrapone las figuras de ambos niños desde las particularidades de sus respectivos seguidores. La sola mención de figuras mediáticas, que por su actividad o fama arrastran multitudes (caso del fútbol o de los recitales de música popular), no hace más que reforzar la impronta masiva con que la informante asocia el culto al niño Gaitán. En definitiva, la evocación de los conjuntos musicales y las hinchadas de fútbol se vincula con el alboroto y el tumulto, con el ruido, todos atributos de las grandes ciudades (en este caso, Buenos Aires y Córdoba), mientras que silenciosos fieles anónimos (“una gente”) eligen el sosiego y la discreción de la “capillita”, es decir, una suerte de renovado pesebre, más acorde con la imagen de un Niño Jesús en el sentido tradicional.

Cuando se le reclama la historia del Niño de Gualco, introduce la variante de la lluvia y la creciente, que es la que trae al niño en el río. Ya no aparece la figura del arriero (como en el relato de Maxi Núñez) sino un indeterminado colectivo, “una gente”, que rescata la imagen para dar inicio casi inmediato a su culto en una capillita construida a tal efecto.

Como puede advertirse, los dos relatos analizados hasta aquí muestran diferencias en los patrones o matrices de organización narrativa. Si tomamos en cuenta las versiones que transcribiremos en las páginas siguientes, es claro que cada una representa distintos modos de adaptar lo narrado a circunstancias concretas, tanto las exigidas durante la *performance* como aquellas que buscan contextualizar y diferenciar esta práctica religiosa en el entorno doméstico, delimitado y conocido. Ello responde a lo afirmado por Palleiro y Fischman (2009: 25):



Dichos patrones o matrices que constituyen el conjunto de competencias o saberes narrativos de un grupo, son almacenados como un inventario de modelos de organización del relato en la memoria de los narradores individuales, para su puesta en acto de nuevas situaciones de *performance*, dando lugar para su transformación por medio de “correcciones” y “variantes”.

El motivo central de la leyenda del Niño de Gualco inscribiría esta narración dentro de un grupo de relatos de matriz folclórica compartido por muchos héroes y dioses, en los que un recién nacido es abandonado a su suerte dentro de un río, pese a lo cual es posteriormente hallado y rescatado de las aguas, lo cual le permite cumplir con su destino y misión. Algunos ejemplos bien conocidos dentro de esta tipología son el de Moisés en el Antiguo Testamento y el de Amadís de Gaula en el ámbito literario.<sup>12</sup>

En este caso, el protagonista es nada menos que Jesús Niño. Cabe recordar que si bien existen representaciones individuales en la iconografía cristiana (Divino Niño, Niño Jesús de Praga, Divino Niño Alcalde de Cuzco o Niño Jesús de Perú),<sup>13</sup> por lo general, suele estar acompañado por su madre o algún santo (es frecuente verlo en el regazo de la Virgen María, en brazos de san José, sostenido por san Cayetano o sobre los hombros de san Cristóbal atravesando un río, entre otras figuraciones). Por ese motivo, resulta aún más llamativa esta leyenda de Gualco en la que se introduce la imagen de un niño solo que llora en un yermo. Ese llanto de recién nacido, que denota la indefensión y el desamparo, es también la huella persistente de su inesperada presencia y que, por analogía, se puede vincular semánticamente con otro “llanto” de gran significado para los riojanos: el de la

---

<sup>12</sup> Al respecto, véase el clásico estudio de Rank (1991). Un análisis particular de las leyendas en las que el héroe es arrojado a las aguas se debe a Paloma Gracia (1991).

<sup>13</sup> En estas imágenes, el Niño aparece ricamente ataviado con atributos de autoridades civiles de distintas épocas, según la costumbre iniciada en la Europa del siglo XVI.

vidala.<sup>14</sup> Los chayeros<sup>15</sup> la definen como un llanto que se vuelve triste copla: “Una vidala que llora”, “Cómo no hí’ yorar”, “Yoraré yo”, “Llorando estoy”, “llora mi vidala” son algunos versos de estas composiciones que ejemplifican el concepto. Y en las fiestas y procesiones dedicadas al Niño de Gualco, los fieles y promesantes le ofrecen, entre otros himnos y canciones, el canto de las vidalas, que podría interpretarse como una rememoración de aquel llanto que forjó la leyenda.

Por otra parte, esta imagen del niño que llora se combina en las narraciones orales con las frecuentes alusiones al tamaño de la pequeñísima estatuilla original que se conserva en el oratorio de Gualco. Los informantes reiteran esa característica a través del uso afectivo de los diminutivos, que refuerza discursivamente la supuesta insignificancia o pequeñez del símbolo, frente al poder que efectivamente es capaz de ejercer el Niño entre sus devotos y/o sus adversarios: (“el niño es así chiquito”, lo tienen en una “urnita”, el arriero encuentra una “piedrita” con “la forma de un Niño Jesús”). En otras variantes recogidas veremos que este niño pequeñito, encarnación aparente de la indefensión y el desamparo, es en verdad “muy milagroso”, capaz de ejercer un gran poder.

En cuanto al hallazgo de la pequeña imagen de piedra (que no mide más de 5 cm) está contextualizado por un conjunto de elementos que buscan crear una suerte de microcosmos íntegramente identificable con la zona de influencia de la leyenda. La geografía descrita concuerda con el paisaje lugareño, y los protagonistas se identifican con las labores habituales: un arriero, un *chango*, un

---

<sup>14</sup> *vidala*: canción folclórica tradicional del centro y noroeste argentinos. Compuesta en versos octosílabos y ritmo lento y melancólico, su tono es frecuentemente triste y doloroso. Por lo general se canta a dos voces y suele ser acompañada con caja. Ismael Moya (1959: 70) la describe así: “El lamento popular, condensado por los payadores en coplas que se cantaban con acento lánguido y llorado de vidala, menciona los contrastes de nuestras armas”.

<sup>15</sup> *chayeros*: son quienes participan, a través del canto acompañado con caja, de la fiesta de la *chaya*, nombre que recibe el carnaval en La Rioja y Catamarca (Argentina). Proviene del quechua *cháya*, es decir, llegada.

gaucho, pastores, gente de a caballo que recorre parajes solitarios sólo interrumpidos por la presencia de un río o un árbol. De alguna manera, toda la descripción guarda reminiscencias con la escena de la Natividad, que tiene al Niño como centro del pesebre, hacia el cual se dirigen los pastores para adorarlo, y que se actualiza en cada fiesta popular en honor al Niño de Gualco, en la que jinetes a caballo acompañan la procesión con la imagen itinerante, según analizaremos en los apartados que siguen.<sup>16</sup>

### 3. Fiestas patronales y vasallaje popular: “No hiciste la promesa al Niño, vos” / “Él es muy bueno, pero mientras le cumplan a él”

Todos los años, durante los meses de diciembre y enero, se realizan las peregrinaciones del Niño de Gualco, en las cuales es llevado desde su oratorio en Angulos hasta Famatina<sup>17</sup> y Chilecito el 8 de diciembre y regresa desde allí hasta Angulos el 9 de enero, luego de un recorrido aproximado de 45 km bajo el agobiante calor del verano riojano. Durante el camino se desarrollan diversos momentos rituales en los que se entremezclan componentes culturales aborígenes y católicos, una polisemia típica de la fiesta religiosa popular en la cual “lo emocional, lo sensible y lo intuitivo ocupan un lugar central” (Ameigeiras, 2008: 18).

Dos trabajos se han encargado de analizar distintos aspectos de esta celebración: los referidos al ritual que adquiere esta festividad, conjuntamente con los testimonios de los fieles que

---

<sup>16</sup> También, durante el mes de diciembre, tiene en lugar en Chilecito un concurso de pesebres. Se trata de una tradición sumamente popular, en la que los fieles exhiben pesebres caseros en sus hogares. Hombres a caballo recorren los barrios casa por casa para evaluar cuál recibirá el premio mayor en el certamen.

<sup>17</sup> Famatina: ciudad cabecera del departamento del mismo nombre, al norte de la provincia de La Rioja. La ciudad de Chilecito está ubicada al pie del cerro de Famatina (6,250 m). El Famatina es famoso por sus yacimientos auríferos. Desde el año 2006, importantes sectores de la sociedad chilecitera y grupos ambientalistas mantienen un duro conflicto con la empresa minera canadiense Barrick Gold Corporation, que intentaba la explotación del cerro a través del método conocido como minería a cielo abierto.

peregrinan para participar de la fiesta (Andrada *et al.*, 2005), y los procesos de “reapropiación y construcción de sentidos alternativos acerca de la participación de los sujetos en dichas actividades” (Siragusa, 2007). Nuestro trabajo, centrado en las versiones orales de la leyenda (con su respectiva transcripción y análisis), viene a ilustrar y completar esos estudios.

Iniciamos la transcripción comentada de cinco relatos que aluden a la fiesta religiosa. El primero, en el que participan dos informantes, se refiere sobre todo a las promesas que realizan los fieles al Niño de Gualco, y la relación contractual que se establece entre los creyentes y la divinidad:

[Margarita M. Cháñez]: Después tenemos el Niñito de Gualco, que es una tradición, que también fue encontrado por un señor que iba en caballo, no sé en qué lugar es que lo encontraron y lo llevaron a Famatina, a Gualco. Y bueno, de ahí se lo venera a él, para el día de Reyes, para el seis, y después se lo trae en diciembre no sé en qué fecha lo traen hacia Famatina, de Famatina lo traen a Chilecito, acá a la capilla.

*¿En procesión?*

Sí, en procesión. Se le rezan novenas y se le canta en quichua.

*¿Quiénes son los que cantan en quichua?*

Bueno, son los chicos que están..., vendrían a ser los promesantes de ellos, que aprendieron...

*¿Quiénes son los promesantes?*

Los que están continuamente con ellos, con el santo, con la Virgen, con lo que fuere.

[Lidia Molina]: O sea, yo pienso que para ser promesante, o sea, uno se ve en una situación límite, que pide, a la Virgen, o al Niño de Gualco en este caso y bueno, si el niño le concede eso, entonces uno se hace fiel a eso, como fiel, eso viene a ser un promesante. Si le dicen vamos a ir por verlo allá tiene que ir. No es que “tenga” que ir, sino que uno... nace de uno mismo, acompaña al santo.

Margarita Martina Cháñez

y Lidia Molina, 52 años, Chilecito, 14/11/2008

(registrado por Patricia Frugoli, Mónica Pereyra y Dietris Aguilar)

En el relato que sigue, la informante Cristina Barrionuevo introduce un componente novedoso, ya que se anima a recitar en quichua los primeros versos de lo que denomina “Himno al Niño de Gualco”, cuestión a la que también hiciera referencia el relato transcrito más arriba (“se le canta en quichua”).<sup>18</sup>

Año nuevo *pacari*,  
 Jesús Niño *canchari*,  
 Cánchari, Cánchari, Cánchari.<sup>19</sup>

*¿Cómo se llama eso?*

El himno al Niño de Gualco, a la fiesta que se hace, así, de tradición.

*¿Es acá en Famatina?*

Angulo. De Angulo lo traen. Y bueno, hay una pequeña historia de que el niño quería venir a visitar Chilecito y en la iglesia el Padre Inestel<sup>20</sup> no lo quiso recibir porque dice que era un bulto cualquiera y que no se puede adorar por lo tanto no estaba canonizado, ni nada. Entonces la iglesia Santo Domingo —no iglesia, era un oratorio todo de adobe, viejito, todo, todo viejo, viejo, viejo—, él le ha brindado sus puertas, le abrió sus puertas. Y ocho días antes que venga el niño aparece la Virgen. Virgen aparece un 29 de septiembre.

*¿Su nombre?*

Cristina Barrionuevo.

*¿Siempre usted residió acá?*

---

<sup>18</sup> En realidad, esta composición se canta en la fiesta del Niño Alcalde o Tinkunaco, sobre la cual trataremos en las páginas que siguen.

<sup>19</sup> Se trata, en realidad, de los primeros versos del canto titulado “Año Nuevo Pacari”, entonado en quichua durante la Fiesta del Niño Alcalde o Tinkunaco, que se inicia los 31 de diciembre y culmina el 3 de enero de cada año. La traducción española sería “Al amanecer el Año Nuevo / resplandece el Niño Jesús, / resplandece, resplandece, resplandece”. En su libro sobre fiestas y celebraciones argentinas, Coluccio (1995: 12-13) transcribe la extensa versión completa en quichua, conjuntamente con la traducción al castellano.

<sup>20</sup> Probablemente la informante se refiera a Esteban José Inestal, párroco de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Chilecito, desde el 6 de marzo de 1988 hasta el 15 de marzo de 2005.

Sí, soy hija de Alto Carrizal,<sup>21</sup> mis padres son de Alto Carrizal, Famatina. Mi padre trabajaba en la mina.

*¿Alguna otra canción que se acuerde, de cuna o de juegos?*

Qué, si cuando nos criaron nos enseñaron a trabajar nada más. La niñez uno ve a veces que la pasó tan... tan disparando, tan volando que uno ya abrió los ojos y ya...

*Pero de esta canción del Niño de Gualco se acuerda...*

Ese pedacito nada más, porque eso a uno le queda grabado. Ha de ser porque en el campo, ¿vio?, cuando viene la gente, los caballos, esa cosa que queda a uno cuando es chica, y cuando siente que viene... Por ejemplo, nosotros vivíamos en Alto Carrizal, nos decían que allá en la loma ya venía apareciendo la procesión con el Niño de Gualco, y había que irlo a encontrar. Eso lo recuerdo, y eso a mí... y ese pedacito nada más.

*Cristina Barrionuevo, 52 años, 14/11/2008, Chilecito  
(registrado por Patricia Frugoli, Mónica Pereyra  
y Dietris Aguilar)*

Se plantea por primera vez la oposición entre este culto popular y los sectores eclesiásticos que se oponen a su devoción. Se insiste además en la pobreza del oratorio que lo resguarda (“de adobe”, “viejito, todo, todo viejo, viejo, viejo”), que se configura como una diferenciación más a las ya apuntadas y que forma parte del principal recurso utilizado para configurar esta leyenda: un discurso organizado en oposiciones y contrastes, antítesis que refuerzan una arraigada paradoja (el niño llora pero es poderoso, hay que rescatarlo del río pero es capaz de realizar grandes milagros, es Dios pero debe permanecer en una capillita de adobe). Esta “injusticia” lo acerca a los sectores más humildes, que suelen ser los más castigados por los rigores de la vida y que son, por ello, los más fieles devotos de este Niño de Gualco.

Al respecto, Andrada *et al.* (2005) en su ya citado trabajo sobre la fiesta del Niño de Gualco, señalan que quienes asisten mayo-

---

<sup>21</sup> Alto Carrizal es una localidad del Departamento de Famatina, cercana a Chilecito.

ritariamente a la peregrinación son gente de escasos recursos, que en ocasiones “deben optar entre satisfacer sus necesidades básicas o destinar parte de sus menguados recursos a la asistencia a este tipo de celebraciones”:

esto demuestra que este grupo social tiene mayores necesidades y menos recursos para solucionar sus problemas por ellos mismos, aparece nuevamente la idea de depositar su confianza en un ser superior que todo lo puede. Aunque además surge un elemento condicionante de la participación, la cuestión económica, que es vista por los entrevistados como un factor de impedimento, en muchos casos, para asistir a la fiesta.

Esta pobreza queda expresamente ejemplificada en este relato de la informante Cristina Barrionuevo, en el que alude a la situación del trabajo infantil basándose en su propia experiencia: “Qué, si cuando nos criaron nos enseñaron a trabajar nada más”.

La versión que transcribimos seguidamente presenta una particularidad con respecto a todas las versiones recogidas: se mencionan dos bebés. Lo curioso es el modo de enunciación de este suceso: un sujeto en singular y un predicado en plural (“*El Niño de Gualco son dos bebés*”). En realidad, se apoya en el hecho de que existen dos imágenes distintas en el oratorio donde se lo guarda:

El Niño de Gualco son dos bebés. Están en Famatina, pero están en medio del campo, que es en Angulo, se llama la parte. Es lejísimo.

Lo saben traer para acá, ya han venido hace unos domingos, creo. Yo la verdad no comparto porque yo soy de... la religión evangélica, pero acá la gente es muy católica, muy devotos del santo.

Después hay mucha gente que hacen promesas de ir caminando, caminan... Por ejemplo, mi papá, él caminaba de Sarmiento a Famatina, a Angulo, que es muy lejos. Salían de acá a la una de la mañana para estar allá a las seis.

*En Famatina, ¿en qué parte?*

Queda para aquel lado, Angulo se llama. Está Famatina y pasando Famatina está Angulo. En medio del campo.

Es lejos, está sobre el campo, hay una casa, bueno, donde lo tienen, es como un, esteee... donde tienen todas sus cosas, donde la gente hace promesas...

*¿Y qué son, dos bebés?*

Dos bebés, uno está sentadito y otro está acostado.

La historia cuenta de que venían dos arrieros, y en el río sentían llorar dos niños, dos bebés, ande<sup>22</sup> están ellos, en Angulo. Y en el río sentían llorar dos bebés y bueno, y se han devuelto y lo que han encontrao fueron esos, esos bebés, estee..., ¿cómo se llama?, muñequitos, ¿no es cierto?, bebés.

Y bueno, y ahí fue que ellos siempre....

Y la gente va caminando. Mi papá él siempre camina. El salía de noche de acá con mis hermanos, todo, por promesas y camina, camina, mucha gente camina.

*¿Y qué se le pide?*

Lo que uno quiera, lo que uno desee. Mi papá hace promesas, bueno, para mi hermano, bueno, promesas de enfermedad, de trabajo, de muchas cosas.

*Me dijeron también que con el Niño de Gualco pasan cosas si uno no cumple.*

Bueno, si él... dicen que si él... Él es muy bueno, pero mientras le cumplan a él. Porque también así como es bueno, también es, es muy, o sea, es lo que... Es cobrador. Claro. Si le cumplan a él...

Mi papá hace mucho tiempo hace que no va, pero muy mucho, todos íbamos, todos los años.

*Los chicos en el colegio contaban que al Niño de Gualco le llevaban juguetes de regalo, ¿puede ser?*

Le llevan de todo, de todo. La noche que hemos ido a ver, hace mucho ya, hace como...

Le llevan, por ejemplo, cada vez un chico se quiebra le llevan el yeso, le llevan juguetes, eh... muchas cosas.

*¿Es una casa donde ellos están?*

Hay una casa, es una casa y ellos tienen una pieza, y ahí están ellos y están las cosas que la gente le deja. Ahí le hacen la misa, después lo traen para acá y se lo llevan de vuelta para la casa dellos.

---

<sup>22</sup> ande: donde.



*¿Y qué es, como un bebé?*

Son dos bebés, uno está acostadito, con una coronita, con pañalcito.

*¿Pero son representaciones de yeso?*

Sí, son dos muñequitos de yeso, sí. Y el otro está sentadito y otro está acostadito, con pañalcito y una coronita. Lo llevan en una urna...

*América Muñoz, 54 años, y su nuera Alejandra Arias, 30 años  
(ambas participan de la entrevista), Malligasta, 13/11/2008  
(registrado por Cecilia Pavón, Verónica Mihaljevic)*

Es preciso señalar las circunstancias especiales de esta entrevista, en la que participan la dueña de casa y su nuera, esta última de religión evangélica (es decir, no católica), que es quien toma a su cargo la narración de esta leyenda. Resulta interesante señalar en su discurso aquellos términos en los que se diferencia de los testimonios transcritos anteriormente. Como se sabe, la Iglesia católica “venera” a los santos, que se suelen representar a través de estampas o tallas. Los evangélicos (así como todas las iglesias protestantes) prohíben las imágenes en el culto, ya que interpretan que la veneración a la que se refieren los católicos puede devenir en adoración, y llevar así a prácticas idólatras.

Las imágenes del Niño de Gualco a las que se refiere la entrevistada pueden observarse en la fotografía que reproduce la estampa con la oración al Niño escrita por Ramón Sartor (ya mencionada en el testimonio de Maxi Núñez y que se reproduce al final de este trabajo). Se trata de la que originariamente diera lugar a la leyenda y de otra realizada posteriormente. La primera muestra al Niño sentado, con corona y pañal, mientras que la otra lo representa acostado y desnudo. En esta entrevista, la presencia de esta segunda imagen no es interpretada como un duplicado de la imagen original sino como dos niños independientes. Por esa causa, cuando la informante se refiere a “dos bebés” hallados en el río, introduce la figura de “dos arrieros”, que vendrían a equilibrar o compensar el insólito hallazgo. Sin embargo,

se distancia de la leyenda relatando las experiencias ajenas (peregrinaciones, promesas, etc.) de las que ella no participa, o también a través del discurso referido con locuciones como “dicen que”. En tal sentido, se refiere a las imágenes del Niño como “dos muñequitos” o “dos muñequitos de yeso”, con lo cual suprime el significado que representan las tallas para los creyentes católicos.

La narración que sigue interesa especialmente como relato de una experiencia personal, que instala la idea de cierta relación contractual entre el Niño de Gualco y sus fieles. Porque como dice la informante del relato anterior, el Niño “es cobrador”. Si bien el informante comienza recordando la historia del hallazgo de la imagen primigenia (curiosamente, no menciona el hallazgo en el río sino en medio del campo, en el tronco de un árbol), el núcleo de la misma lo constituye el relato de su propia vivencia en la peregrinación, lo cual busca otorgar verosimilitud a lo narrado:

Después está una historia acá que lleva muchos feligreses, que todavía la Iglesia no lo metió dentro de su canon religioso, que medio que siempre hay una contraposición con la gente, que se llama Niño de Gualco, Niño Jesús de Gualco. Eso es acá para el norte, digamos. Ubicándonos acá, acá está el oeste, el este, el sur y el norte. Entonces Gualco se llama el departamento, el lugar donde lo encontraron.

Cuenta la historia de que iba un arriero — porque todavía acá tenemos a esa gente que sale, que tiene los animales en el campo, llevan a los vacunos, mulares, caballares, y tiempo en tiempo salen a juntar los animales, o los tienen, es decir, ver la parición de las vacas, todo, y van marcando, todo, y controlando que no... no se los coman — [risas]. Y dice que escuchó llorar un niño en el campo. Y se empezó a arrimar y que lloraba y lloraba. Y se arrimó y lloraba así en un... que había como una planta, un monte grande, una planta autóctona de acá, este... que se bajó y lloraba en el tronco y encontró la imagen. Una imagen como de... de piedra, pero así nomás... es chiquita. Y él lo llevó, lo recogió y lo llevó. Y bueno, y de ahí empezó su leyenda. Y es muy, muy esteee, esteee... digamos milagroso.

*¿Qué le pide la gente?*

La gente le pide por salud... Y se hace una procesión muy larga. Por ejemplo, ahora lo van a traer el... Lo traen el 25 de diciembre hasta el departamento de Famatina, que ahí se hace la misa. La traen a la imagen, la gente se va en bicicleta, en colectivo. Lleva muy mucha juventud. Más que todo juventud, porque el camino es bastante riguroso, más allá de que ahora está con asfalto, todo, pero hay que salir a las cinco de las mañana y llegan a siete de la tarde, siete, ocho de la tarde, caminar... y vienen a un buen ritmo de camino. Y cuando lo llevan es lo mismo. Y es algo espectacular que pasa un fenómeno natural, porque hay una parte donde se paran para almorzar, donde la... cuando más pega el sol, de la nada cae un chaparrón. Se refresca toda la gente.

Pero eso es de todos los años, que cuando más apreta el sol, aparece una nube, cae un chaparrón y después vuelve a seguir todo.

*¿Hay distintos tipos de pedidos?*

Sí, sí, de todo, de cada uno con sus necesidades, el estudiante con su materia, el que tiene problemas de salud, el que tiene problemas de trabajo...

Yo le voy a contar una historia que a mí me pasó con el Niño de Gualco. Y ahí monté infinidad de cosas y miren, han tenido la suerte de que yo les pueda comentar.

Resulta que eran las fiestas del Niño. Tanto cuando se lo trae y cuando se lo lleva se hace la peregrinación y hay muchos vendedores ambulantes, todo... Y yo me quise hacer unos pesos, estaba de vacaciones. Y tenía un *jeep*, cargué un *freezer*, lo llené con bebidas, con sandwiches, con todo, lo congelé, fricé todo y me fui.

Y empecé a vender allá. Hacía un calor, la gente... Y resulta que los otros vendedores se quedaron sin bebidas, y yo me voy con la viveza criolla,<sup>23</sup> ya... Ehh... ponele, la gaseosa estaba cinco pesos y cuando vi que ya nadie tenía levanté el precio y lo vendía a siete pesos, por decirle así un precio, y los sandwiches también, cobraba lo que era una hamburguesa de Mc Donald's. Pero juntaba plata a dos manos.

---

<sup>23</sup> *viveza criolla*: astucia para aprovecharse de alguien o algo buscando ventaja o beneficio propio.

Salgo de ahí y viene un viejito y me dice: “¿Usted le hizo una promesa al Niño?”, me dice.

“No”, le digo. Yo había ido antes en bicicleta, nada más, como para ir a conocer. Vi lo que había y las posibilidades de venta. Entonces digo “Acá, esta es la mía”. Bueno, fui y vendí todo, pero no me quedó nada. Ya estaba caliente la bebida, los sandwiches, la mayonesa derretida, un calor... Vendía todo. Cada vez vendía más caro y más salía, y más salía, y más caro y más salía, se vendía, y cuando más caro le ponía el precio... Estábamos como en la época de la inflación: ¡siete pesos una gaseosa! Ni chillaba la gente, venía y compraba... Y un pebete...<sup>24</sup> y qué sé yo, ¡diez mangos!<sup>25</sup> Y bueno, yo tenía los bolsillos con plata. Vendí todo.

Y me dice este señor —lo tengo grabado para toda mi vida—: “¿Usted le hizo una promesa al Niño?”.

“No”, le digo, “¿qué promesa?”.

“Usted, para venir a vender, tiene que hacerle una promesa y tiene que dejarle la promesa al Niño”.

“Ahora no, después”. (Después ya va a ver...).

Y usted sabe que yo salí, vengo en el *jeep*, venía con mi hermano. Mire, no anduve cien metros me falla el vehículo. Le hago un arreglo. Pero me venían pasando...

Vengo... hay que trepar una cuesta. Otra cosa, y otra, y otra, y otra. A medida que yo me alejaba de ahí era peor. Bueno, le digo a mi hermano: “Y... salgamos a la cuesta y ahí tiene una pendiente que llega hasta el embarque, buscamos auxilio porque tenemos toda la pendiente”. Yo venía chocho,<sup>26</sup> saliendo arriba a la... toda la trepada para agarrar la pendiente. (Sí, cuando quiera vas a agarrar la pendiente...). Ahí está la pendiente. Se me bloquearon las gomas... ¡Se me bloquearon las gomas! Una cosa que yo les cuento... No me dejaban mover. Era como que... que no me dejaban mover. Bueno, soluciono el tema del bloqueo de las ruedas.

---

<sup>24</sup> *pebete*: sandwich que se prepara con un pan de trigo de forma ovalada, espolvoreado, muy blanco y de corteza fina y fiambre.

<sup>25</sup> *mangos*: en lengua coloquial, se refiere al dinero (pesos argentinos).

<sup>26</sup> *chocho*: adj. coloquial, aplicado a una persona que está muy contenta o satisfecha por algo.

Me venía sin... le apago el motor, se me bloqueaba, se me frenaba.

Venía con el motor encendido, tenía el tanque lleno de combustible, que era para ir, volver y volver a ir. Se me termina el combustible. ¡Se me termina el combustible!, una cosa de locos... Le compro un bidón de combustible a otro muchacho, cinco litros, que llegaba hasta acá yo con cinco litros. No llegué a Famatina, no hice... Pero era una cosa... Era increíble.

*¿Usted lo relacionaba con...?*

No, nada, nada. Era renegar con el fierro y con todo.

Llegué a Famatina. Había un muchacho mecánico que lo logró arreglar, cargué combustible. Yo creo que de toda la plata que yo hice me la gasté en combustible, cuando llegué acá la gasté en el mecánico. Cuando a mí se me terminó la última moneda, vine acá y lo tiré acá al vehículo, no andaba más.

Los mecánicos no le encontraban... Es más, dicen, vamos a bajar el motor, a ver qué le ha pasado, si ha sido un recalentamiento, qué sé yo. Cuando yo quedé así, estaba arrumbado, a ver esta porquería, a ver si... Ya había pensado ya en venderlo. Arrancó, parecía que estaba recién lo había sacado de la fábrica.

Pasó el tiempo y un día conversando con un hombre y yo haciendo..., porque de la plata que yo hice ahí no me pude comprar un caramelo. No me quedó nada, nada, absolutamente nada.

Conversando al tiempo con un hombre que iba a vender allá y le pregunto: "Decime...".

"No hiciste la promesa al Niño, vos". La promesa del Niño era que yo tenía que ir, vender, y dejarle algo para el templo, para él.

Dice el hombre: "Yo antes de ir a vender llevo pintura, llevo cal, llevo una mesa para que la gente tenga mesa ahí a dejarlas, ahí esas mesas de cemento para la gente, llevo bancas, llevo alguna cosa para dejar ahí". Así es, esteee... Negociar, y después...

*Hacer como un pacto.*

Un pacto es lo que se hace. Un pacto. Yo no lo hice, y así me fue... Y de ahí, nunca más.

*Adrián Soria, 40 años, Chilecito, 11/11/2008  
(registrado por María Mercedes Rodríguez Temperley,  
Dietris Aguilar, Malena Trejo)*

Según este último testimonio, la relación entre los fieles y el Niño de Gualco se plantea en términos terrenales, netamente económicos: se habla de dinero, de ganancias, de inversiones, de “negociar” y de hacer una promesa que contemple dádivas materiales (dinero, objetos para el templo). De no realizarse este pacto, la persona queda “atada”, sin posibilidad de movimiento ni avance personal (se le bloquean las ruedas del auto, se queda sin combustible, se le apaga el motor, pierde todo el dinero ganado). No hay progreso alguno del individuo sino que se condena a sí mismo a una suerte de parálisis, donde todo esfuerzo es en vano y donde se instala la pérdida como estado o situación permanente. La conclusión es categórica: “Un pacto es lo que se hace. Un pacto. Yo no lo hice, y así me fue”.

El último relato recolectado cronológicamente corresponde a la informante Juana Silva (70 años), oriunda de Chilecito. Se relaciona con el anterior de Adrián Soria en cuanto al poder del Niño y al castigo ejemplificador que pone en práctica para aquellos que lo ofenden o dudan de su creencia:

La otra vez vino... Ésta le cuento: vino de Buenos Aires este... (porque vio que algunos porteños, no todos, no creen en Dios, o...), vino este de Goycochea,<sup>27</sup> en una camioneta que venía filmando.

*¿El arquero?*

El arquero, sí, sí. No vino él sino vino otro.

*Gente del programa de él...*

Sí, y filmaron la Virgencita del Campanario, que le dieron toda la historia, y cómo apareció, todo, la filmaron. Después ellos preguntaron si qué podían filmar, otra cosa así respecto a los santos, a todo... Y mandaron al Niñito de Gualco, que está en Angulos pero nos viene a visitar todos los años en Chilecito. Es así, el niñito [la informante hace un gesto con las manos para mostrar que no mide más de 10 cm].

---

<sup>27</sup> Se refiere a Sergio Goycochea, exarquero de la selección argentina de fútbol en 1990 y 1994, quien desde 2004 hasta 2007 condujo en televisión el programa “Resto del mundo”, un ciclo sobre viajes turísticos que incluía entrevistas a diversas personalidades de la cultura, el espectáculo o el deporte.

*Ah, muy chiquito...*

Así es, lo encontraron... Lo encontró un señor en un río, había corrido creciente, en Famatina. Por eso se llama a lo mejor el Niño de Gualco.

*¿En el medio del río estaba?*

El hombre vino... porque cuando corre creciente hay mucha... el agua trae mucha leña y la amontona así, por las orillas, así, entonces la gente va y busca, de paso, ¿no? Entonces este señor vino en un burrito que andaba juntando leña y empezó a llorar un niño, y lloraba y lloraba, que dice él... Él pensaba que a lo mejor lo trajo la creciente y lo dejó en medio de una rama, que era un niño natural. Entonces él lo empezó a buscar y a lo que buscaba lo encuentra, pero era el Niño Dios.

*Chiquito...*

Es así, sentadito.

*¿Y de qué es, de piedra?*

De piedrita.

Fueron a Angulos, lo filmaron, entonces cuando se bajaron y vieron, uno de ellos que dijo: "¿Y esta piedra adoran los riojanos? ¡Qué estúpidos, qué tontos que son! ¿Cómo adoran esta piedra?". ¡Pero si es el Niño Dios! Que sea de piedra, que sea de yeso, que sea de lo que sea, pero es el Niño Dios y uno lo tiene que adorar, porque es Dios.

Entonces fueron por Campanas y pasaron a Pituil, y de Pituil al Río Capayán, que sale de Famatina, hay un trecho largo sin casas, sin nada, es... campo. En ese trayecto venían muy tranquilos ellos, se les incendió la camioneta. Se les incendió la camioneta y se incendió todo lo que ellos habían filmado del Niño de Gualco y de la Virgen. Todo, todo se les quemó.

*Para pensarlo...*

Sí. El Niño es muy bueno, el niño es muy bueno, hace muchísimos milagros.

*¿Y qué le piden?, ¿por los enfermos?*

Por los enfermos. Algunos porque están enfermos, él con su providencia le pide a Dios que los sane. Este... bueno, hace muchísimos milagros que le pidan y tiene cualquier cantidad de gente cuando lo traen de Angulos a Famatina. Lo van a traer ahora el 12 de diciembre.

*¿Es la fiesta?*

Porque el 31 de diciembre hacen, se llama el Tinkunaco, que hace el encuentro del Niño con San Nicolás. Y el niño está ahí hasta que pasa la fiesta del 1º, y de ahí lo vuelven a llevar ahí a la casita de él, allí en... a la capillita de él allí en Angulos. En Angulos. Es el lugar donde él lo tenía el viejito que lo encontró. Y ahí tiene una capillita.

*Juana Silva, 70 años, Chilecito, 14/11/2008*  
(registrado por María Mercedes Rodríguez Temperley)

Si bien en este relato se alude nuevamente al origen de la leyenda (añadiendo la variante del hombre en un burro juntando leña, frente a la del arriero que prevalece en las versiones anteriores), el énfasis está puesto en la valoración de los milagros del Niño y fundamentalmente sobre el castigo ejercido hacia quienes se burlan de su existencia o de los fieles que creen en él. Siempre según los dichos de la informante, los periodistas integrantes del programa de televisión son quienes, bajo el pretexto de hacer conocer la leyenda del Niño de Gualco, no dudan en manifestar su escepticismo, que encubre en verdad la crítica y la burla: “¿Y esta piedra adoran los riojanos? ¡Qué estúpidos, qué tontos que son! ¿Cómo adoran esta piedra?”. Tal comentario descalificador deja entrever cierta amenaza a la tradición lugareña, amén de reavivar antiquísimas disputas entre “civilización y barbarie”<sup>28</sup> que permean toda la historia argentina. Buenos Aires, represen-

---

<sup>28</sup> Una de las grandes paradojas de la cultura argentina consistió en elevar como dogma y disyuntiva maniquea la fórmula *civilización y barbarie* (“civilización europea” y “barbarie gaucha”), expresada en 1845 por Domingo F. Sarmiento en su libro sobre el caudillo Facundo Quiroga, considerado por algunos casi un panfleto en contra del federalismo representado por Juan Manuel de Rosas. En una clara distorsión del concepto griego de *barbarie*, Sarmiento declaraba *bárbaro* a todo lo americano y lo vernáculo. Dicha dicotomía era el resultado de la aplicación de la teoría iluminista, que había alcanzado pleno desarrollo en la Europa del siglo XVIII. En realidad, Sarmiento confundía *civilización* con *progreso material*, tal como se lo hiciera notar Juan Bautista Alberdi (1810-1884): “Tenga cuidado el señor Sarmiento, en vista de los ejemplos célebres que acaban de probar ante el mundo aterrorizado, que se puede ser bárbaro sin dejar de ser instruido; y que



tada por los porteños de la televisión, se arroga el derecho de enjuiciar el “atraso” de los riojanos “que adoran una piedra”. Pero el “castigo” por el fuego (con la carga simbólica de purificación que conlleva) los deja a la intemperie y sin los materiales a editar, sin los testimonios objeto de su burla. Sin pruebas, la palabra queda vacía, mientras que en contraposición sólo permanece el poder sobrenatural del Niño, que destruye las evidencias del agravio. En esta versión de la leyenda, la religión, lo trascendente y lo tradicional, representados en la figura del Niño de Gualco, derrotan en esta contienda al mundo secularizado de la televisión y la modernidad.

#### 4. El Niño de Gualco y el Niño Alcalde (niño pobre-niño rico):

“El niño de Gualco es el Niño Dios” / “El niño es así chiquito, el niño”

Un jueves santo del año 1593, una multitud de indígenas diaguitas se alzó contra los abusos de las autoridades españolas, amenazando destruir la ciudad de La Rioja, fundada sólo dos años antes por Juan Ramírez de Velasco. La leyenda, que aún puede recogerse entre los habitantes de la zona, narra cómo san Francisco Solano (1549-1610) se entrevistó con ellos en un intento por dirimir el conflicto político, para lo cual sugirió nombrar a un nuevo alcalde. Los aborígenes se negaban a admitir a los gobernadores españoles, por lo cual no aceptaron los nombres de los candidatos propuestos. Por tal motivo, san Francisco Solano tomó una imagen del Niño Jesús, la vistió con los atributos del alcalde y llevándola frente a ellos les dijo que iba a presentarles una autoridad de la cual nunca tendrían por qué quejarse. Los indios aceptaron al Niño como alcalde y se logró la paz.<sup>29</sup>

---

hay una barbarie letrada mil veces más desastrosa para la civilización verdadera, que la de todos los salvajes de la América desierta” (Alberdi, 1887: t. VII, 156).

<sup>29</sup>Sobre la fiesta del Niño Alcalde o Tinkunaco ver Coluccio-Di Taranto (1967: 55-69), Coluccio (1995: 10-13) y sobre todo, el completo análisis de Caldas (2011).

En la actualidad, ese hecho se rememora en la fiesta del Tinkunaco o Encuentro, que se realiza todos los 31 de diciembre (fecha en que se acostumbraba renovar las autoridades españolas), en la cual dos grupos de hombres o cofradías salen en procesión desde la Catedral y la Casa de Gobierno. Los *allis*<sup>30</sup> (vestidos a la usanza diaguita) llevan la imagen del Niño Alcalde, mientras que los *alféreces*<sup>31</sup> (que representan a los españoles) portan la de san Nicolás de Bari, patrono de La Rioja. Se produce el encuentro entre ambos grupos (en realidad, símbolo del encuentro entre dos culturas), san Nicolás hace tres reverencias al Alcalde del Mundo y los *allis* entonan cantos tradicionales, como el “Año Nuevo *Pacari*”. La festividad finaliza el 3 de enero, día en que la imagen del Niño regresa al Convento de San Francisco. A esta ceremonia se refiere el historiador Vicente D. Sierra en su *Historia de la Argentina*:

Según la leyenda, al reducir San Francisco Solano a los diaguitas, éstos no aceptaron el sometimiento de su cacique al alcalde de La Rioja. Como transacción, se entregó la vara de alcalde a una imagen del Niño Jesús ante la cual se postraron los indios. Una imagen de San Nicolás de Bari, patrono de la ciudad, fue inclinada tres veces ante el divino infante, con lo cual éste quedó consagrado como abogado del pueblo en calidad de Niño Alcalde (Sierra, 1956: 521).

Cabe destacar que el relato de esta leyenda fue incluido en la bula de canonización de san Francisco Solano en 1726, lo cual indica no sólo la relevancia de la historia sino el peso simbólico que adquiere al funcionar como “verdad” que legitima la canonización de uno de los franciscanos más relevantes en la historia de la evangelización de América.

---

<sup>30</sup> *allis*: del quichua *haylli*, que significa himno o canto de triunfo, equivalente a “¡viva!”, “¡hurra!”. En la ceremonia del Tinkunaco se llama así a quienes representan a los diaguitas, y son los encargados de llevar la imagen del Niño Alcalde.

<sup>31</sup> Los *alféreces* representan a los españoles, y los preside el Apóstol o Alférez Mayor, que porta un estandarte con la imagen de san Nicolás. En los inicios, montaban a caballo, si bien hoy participan a pie.

Un cuadro comparativo que reúne las cualidades de cada advocación permite evaluar las diferencias entre el Niño Alcalde y el Niño de Gualco, lo cual confirmaría cierto carácter antagónico, evidenciado en un juego de semejanzas y contrastes:

	NIÑO ALCALDE	NIÑO DE GUALCO
<b>Surgimiento de la advocación</b>	Fines del siglo XVI: primera etapa de conquista y evangelización españolas.	Mediados del siglo XIX: etapa de reorganización nacional.
<b>Aparición</b>	Entronizado por san Francisco Solano.	Hallado por arrieros.
<b>Descripción</b>	Imagen traída por san Francisco Solano desde Perú o Bolivia. Tamaño: 37 cm	Imagen de piedra hallada por arrieros en el río o en medio del campo, en los llanos de Gualco. Tamaño: 5 cm
<b>Atributos particulares</b>	Vestido con atributos de alcalde (capa de terciopelo negro bordada en oro y plata, gorro de plumas negras, zapatos con hebillas de plata, cadena de oro con relicario y reloj, bastón para regir rematado en una cruz de Caravaca).	Desnudo, o cubierto con un pañal. Coronita de plata.
<b>Culto</b>	Reverenciado por san Nicolás de Bari y por diaguitas convertidos al cristianismo (representados por <i>allis</i> y <i>alféreces</i> ).	Reverenciado por arrieros y por el pueblo creyente.

	NIÑO ALCALDE	NIÑO DE GUALCO
<b>Ubicación actual</b>	Catedral de san Francisco en La Rioja (capital de la provincia). Censo 2010: 178.872 habitantes.	Oratorio de adobe en Angulos, pequeña localidad del departamento de Famatina (Provincia de La Rioja). Censo 2010: 127 habitantes.
<b>Símbolo</b>	Poder político (alcalde) y religioso (niño dios).	Poder religioso (milagros del niño dios).
<b>Tipo de festividad</b>	Festividad oficial eclesiástica. <sup>32</sup>	Festividad popular.
<b>Alcance geográfico</b>	Provincial.	Regional / Departamental.

Es clara la reapropiación que la fiesta del Niño de Gualco hace de la festividad del Niño Alcalde, como por ejemplo la participación de *allis* y *alféreces* que acompañan al Niño de Gualco. A la vez, la construcción de sentidos alternativos revela dos modos distintos de vivenciar la fe, capaces de representar dos realidades diferentes: la de la Iglesia católica oficial, que encauza y participa de la celebración en un caso, y la de un catolicismo

---

<sup>32</sup> Como sostiene Caldas (2011: 69), “si bien en la actualidad el Obispo preside la ceremonia del Tinkunaco, no siempre ha sido así; recién durante el obispado de Monseñor Gómez Dávila (1961-1968), se comenzó a intervenir activamente. Los obispos anteriores no lo hacían porque esta ceremonia no figura en el Ritual Romano”. Recordemos que a partir del Concilio Vaticano II (1962-1965) la Iglesia comienza a considerar este tipo de celebraciones ya no como muestras de una religiosidad “de segunda”, sino como expresiones genuinas de catolicismo popular, que debe revalorizar y alojar en su seno (a pesar de explicitar cierta tensión propia de este tipo de religiosidad), lo cual será reafirmado luego por las conferencias episcopales de Medellín (1968) y de Puebla (1979). Sin obviar estas consideraciones, está claro que en el Tinkunaco se reconocen tres raíces, dos de las cuales provienen sin duda de la Iglesia: 1) raíz diaguita; 2) raíz solanense (franciscana) y 3) raíz jesuita, encargada de guionar lo acontecido de modo similar al de las fiestas españolas (cofradías, cantos, procesiones, acciones litúrgicas) y regular la celebración (Caldas, 2011: 21-27).

popular más bien distanciado de la autoridad eclesiástica, que se liga a una experiencia de lo sagrado capaz de reactualizarse en la memoria social y relacionarse con los procesos de construcción y recomposición identitaria.

Así, el Niño Alcalde es el poderoso niño-dios que instaura la Iglesia institucionalizada a través de uno de sus representantes más autorizados en la historia de la evangelización americana (san Francisco Solano, patrono del folclore argentino). Es una figura en la que aparecen unidos el poder religioso y el poder político. El Niño de Gualco, en cambio, se presenta como un niño que llora, desnudo, en un descampado. Chilecito, Famatina, se reconocen en el mapa de nuestro territorio argentino como localidades cuya actividad principal fue, durante siglos, la minería. Ese Niño de Gualco, ese niño de piedra, ese “niño mineral” es el niño-dios elegido por los arrieros, por los mineros que, acostumbrados a buscar oro en las minas o en las aguas del río, hallan este “tesoro” inesperado, cuya austera pequeñez lo aleja de la opulencia solemne de las advocaciones consagradas, para invocar la cercanía de un íntimo amuleto al cual encomendarse ante dolores y esperanzas.

## Anexo documental

ESTAMPA ILUSTRADA DE CIRCULACIÓN POPULAR COMPUESTA POR RAMÓN SARTOR (72 AÑOS), POETA DE CHILECITO (LA RIOJA, ARGENTINA).



**Bienvenido seas...!!!**

**Niño de Gualco**

Angulo - Depto. Famatina

Ciudad de Chilecito

Bienvenido seas  
Mi Niño del alma  
al pisar mi valle...  
te canto plegarias.

Vos que estás tan cerca  
de tata<sup>33</sup> Dios Padre  
ya que nos visitas,  
déjame adorarte.

<sup>33</sup> *tata*: de uso frecuente en el ámbito rural, se utiliza para referirse cariñosa y respetuosamente al padre de uno.

Bendice a mis pueblos  
mis pueblos del valle  
trabajan y sufren  
que lloran, que cantan.

Que al pobre mitigues  
Sus males de pobre  
y al que sufre males  
sus dolores sanes.

NIÑO DIOS DE GUALCO  
Chilecito te ama,  
deja que te cante...  
mi niño del alma.

Ramón Sartor  
2001-2008

### Bibliografía citada

- ALBERDI, Juan Bautista, 1887. Obras completas. Buenos Aires: *La Tribuna Nacional*, tomo VII.
- AMEIGEIRAS, Aldo Rubén, 2008. *Religiosidad popular: creencias religiosas populares en la sociedad argentina*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento – Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- ANDRADA, Teresita del Valle, María Jimena GIORGIS y Rita Fabiana del Valle RAMACCIONI, 2005. “La fiesta del Niño de Gualco”. En *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación Nro. 9 (IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: “Las (trans)formaciones de las subjetividades en la cultura contemporánea. Reflexiones e intervenciones desde la comunicación”*, Sede: Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Villa María, Córdoba) [en línea]. Disponible en: <http://www.redcomuni->

- cacion.org/memorias/pdf/2005angiorgis.pdf [Fecha de Consulta: 28 de septiembre de 2013].
- CALDAS, Mariel, 2011. *El tinkunaco riojano: experiencia de religiosidad popular interpretada desde las categorías de fiesta y diálogo* (Tesis de licenciatura en Teología Pastoral – Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología) [en línea]. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/tinkunako-riojano-experiencia.pdf> [fecha de consulta: 12 de noviembre de 2014]
- CHERTUDI, Susana, 1967. *El cuento folklórico*. Buenos Aires: CEAL.
- CHERTUDI, Susana, 1960-1964. *Cuentos foloklóricos de la Argentina. Primera y segunda series*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia de la Nación Argentina, Instituto Nacional de Filología y Folklore.
- CHICOTE, Gloria y Ely DI CROCE, 2009. “La literatura tradicional de La Rioja, Argentina: Archivos documentales y memoria oral”. *Revista de Literaturas Populares* IX-2: 431-459.
- COLUCCIO, Félix y Tomás DI TARANTO. 1967. *Folklore del Noroeste (Paisaje y pintura)*. Buenos Aires: Luis Lasserre y Cía.
- COLUCCIO, Félix, 1995. *Fiestas y celebraciones de la República Argentina*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN, 1921. *Colección de folklore. Encuesta folklórica del Consejo Nacional de Educación a los maestros de las escuelas Ley Láinez*, Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN, 1940. *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias*. Buenos Aires: Kraft [en línea]. Disponible en: <http://www.letras.edu.ar/folclorica.pdf> [fecha de consulta: 24 de agosto de 2014]
- DICCIONARIO INTEGRAL DEL ESPAÑOL DE LA ARGENTINA, 2008. Coordinado por Federico Plager. Buenos Aires: Voz activa.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2009. “La edición de textos recogidos de la tradición oral: el caso de los cuentos tradicionales”. En *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi, eds., México: El Colegio de



- México – Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad Autónoma Metropolitana, 197-206.
- GRACIA, Paloma, 1991. *Las señales del destino heroico*. Barcelona: Montesinos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1953. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia. Madrid: Espasa Calpe, tomo I.
- MOYA, Ismael, 1959. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: P. Berutti
- PALLEIRO, María Inés, 2004. *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Universidad de Buenos Aires.
- PALLEIRO, María Inés y Fernando FISCHMAN, 2009. *Dime cómo cuentas: narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- PALLEIRO, María Inés, 2013. “Archivos de narrativa y matrices folklóricas: oralidad, escritura y génesis”. En *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética “Las lenguas del archivo”*. La Plata, 7 a 9 de agosto de 2013 [en línea]. Disponible en <http://jornadasfilologia-ylinguistica.fahce.unlp.edu.ar> [fecha de consulta: 3 de diciembre de 2014]
- RANK, Otto, 1991 [1914]. *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós.
- SIERRA, Vicente Dante, 1956. *Historia de la Argentina*, tomo I (1492-1660). Buenos Aires: Unión De Editores Latinos.
- SIRAGUSA, Cristina Andrea, 2007. “Recorridos a través de los calendarios de las fiestas de religiosidad popular”. *Miradas de la UndeC*, Año 1, 1 [en línea]. Disponible en: <http://www.undec.edu.ar/miradas/septiembre07/seccion-abierta/SIRAGUSA.pdf> [fecha de consulta: 11 de marzo de 2014]
- VIDAL DE BATTINI, Berta, 1980-1984. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

## Coplas y fandangos de la Costa Chica de México

MANUEL APODACA VALDEZ  
University of Southern Indiana

Para los habitantes de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, ubicada en el Pacífico sur de México, la tradición oral de “echar versos” mediante coplas intercaladas entre bailes de chilena y artesa, los corridos, los versos ceremoniales de entrega y perdón en una boda, o los cantos funerarios de velorio y cabo de año son parte de su esencia, su modo de ser, una forma propia de expresión. Sin duda, esta tradición oral es y ha sido una de las formas más notables que los afromexicanos<sup>1</sup> y costeños en general preservan como forma de resistencia frente a la pérdida de lo que, de acuerdo con Stuart Hall, se ha dado en llamar, *identidad cultural*: “la identidad cultural no es una esencia fija del todo, la cual permanece inalterable fuera de la historia y la cultura. Se construye siempre a través de la memoria, la fantasía la narrativa y los mitos [...] No es una esencia, sino una postura” (Hall 1990:226).<sup>2</sup> Así, Hall nos recuerda que las identidades son siempre los puntos de coincidencia y se asumen como posición política, es decir, una postura estratégica dentro del discurso de la historia y la cultura.

---

<sup>1</sup> En este artículo uso el término afromexicano para referirme a la población afrodescendiente cuyo fenotipo africano es evidente en muchas de las comunidades rurales y pesqueras visitadas para este estudio. Usaré el término ‘costeño’ para referirme a los habitantes de la Costa Chica en general. Otros términos como ‘moreno’ y ‘negro’ sólo se usan en contextos especiales.

<sup>2</sup> “Cultural identity is not a fixed essence at all, lying unchanged outside history and culture. It is always constructed through memory, fantasy, narrative, and myth [...] Not an essence but a *positioning*”. (Ésta, así como todas las traducciones del inglés en este artículo, son del autor).

Surge entonces la pregunta, ¿existe una identidad cultural entre los afrodescendientes de la Costa Chica mexicana? La respuesta a esta pregunta es lo que intenta resolver este estudio a través del análisis de la data etnográfica que aquí se presenta.

Parte del amplio corpus de *oralitura* o literatura oral (Thiong'o, 1995; Fall, 1992 y Finnegan, 1988) de la Costa Chica lo constituyen las coplas o "estrofas cortas líricas en verso", como las definió Américo Paredes ([1958] 2004:130), referidas en estrofas de cuatro, seis u ocho versos generalmente octosílabos. Las coplas, como veremos, son parte integral de los fandangos de artesa y de chilena, así como de otras festividades y de la vida cotidiana.

Con el soporte de la teoría postcolonial (Thiong'o, 1986) y los estudios culturales (Hall 1990), siguiendo el método cualitativo y de observación participativa, se analizan la data etnográfica recogida por el autor desde los años de 2005 hasta el presente con algunos intervalos de ausencia.<sup>3</sup> El corpus está formado por videos y entrevistas abiertas grabadas de 42 informantes: copleros, danzantes, compositores, músicos y gente común de varias comunidades rurales y urbanas. En el estado de Oaxaca las comunidades estudiadas fueron: Collantes, La Boquilla, Cerro de la Esperanza (El Chivo), Morelos, Pinotepa Nacional, El Ciruelo y La Estancia; y en el estado de Guerrero: San Nicolás Tolentino y Cuajinicuilapa. Para el análisis, el estudio retoma también elementos teóricos de la performatividad o ejecución de la oralidad (Bauman and Briggs, 2003; Finnegan, 1988; Paredes, 1958) y verifica el significado que tiene la tradición oral en el reforzamiento de la identidad cultural y de género.

## Oralitura y fandango

El concepto de *oralitura* (*orature* en inglés) se introdujo por primera vez en África con el advenimiento de la teoría y los estudios

---

<sup>3</sup> El primer manuscrito de este artículo forma parte de la disertación doctoral del autor, "Ritualistic Hybridities: A Comparative Study of Mexico's Costa Chica Devils Dance". Purdue University, 2006.

postcoloniales a finales de la década de 1960 del siglo pasado (Thiong'o, 95). Yoro Fall introdujo por primera vez en México el concepto de 'oralitura' en 1992. Según el investigador ghanés, la oralitura es una producción estética igual a la literatura; para él, la oralitura "no es sólo una manera de ver el pasado, sino también un sistema de conocimiento y de transmisión de los conocimientos" (Fall, 1992: 21 y 22). En este estudio se retoma este concepto que, fuera de los estudios de folclore y tradición oral, es poco usado en otras disciplinas, pero que resulta muy pertinente a la hora de analizar desde una perspectiva anticolonialista, la producción oral de comunidades ágrafas o de minorías étnicas.

Los fandangos de la Costa Chica, al igual que los fandangos jarochos de Veracruz, son festividades que los afrodescendientes desarrollaron a partir de sus ritos ancestrales. En estos fandangos mexicanos, música y danza se complementan con coplas intercaladas entre un son y otro, formando así un género festivo y agitado en el que la teatralidad en forma de contienda se refleja en el contrapunteo de las coplas, muchas veces picantes y de doble sentido.

Una idea muy difundida es que el fandango es de origen andaluz, por su relación con los bailes de flamenco. Pero el hecho de que el término sea una voz castellana no necesariamente corrobora su origen. Aunque especialistas y musicólogos no terminan de ponerse de acuerdo sobre cuál es el origen del fandango, en los últimos años la versión sobre su origen español se ha puesto en duda, sobre todo a partir de los trabajos de algunos estudiosos latinoamericanos cuyas aportaciones al origen afroamericano de este género musical y dancístico son de gran valía. Por un lado, y refutando la hipótesis del origen andaluz, destacan los comentarios de Claudia Romero Cao:

Al parecer el fandango es un género americano, y muy posiblemente novohispano, que se popularizó en España y en todo el imperio colonial español, para de allí pasar a otros países de Europa. [...] Los primeros fandangos escritos para cuerdas y orquesta también se compusieron en México a finales del siglo XVII: por Gaspar Fernández, Sumaya, Aguirre y otros maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca (2003: 50).

Corroborando esta idea, ya el *Diccionario de Autoridades* describía desde el siglo XVIII al fandango como “Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido mui alegre y festivo”. Por ello, mientras que el fandango andaluz no adquiere reconocimiento sino hasta el siglo XVIII, hay evidencias de que este género musical ya se ejecutaba en Veracruz y Oaxaca desde principios del siglo XVII. El musicólogo español Guillermo Castro Buendía reconoce la influencia “indiana” del fandango sobre el flamenco al apuntar que, del fandango andaluz, “[l]a fuente más antigua que de momento se conserva en España es de 1705 en la Biblioteca Nacional, Sig. M/811” (2013: 2). Como el anterior, pocos estudiosos dudan ya del origen hispanoamericano del fandango, que los afrodescendientes aclimatados al Nuevo Mundo introdujeron y desarrollaron al fusionar sus danzas y música con las tradiciones indígena y española.

En segundo lugar, el origen de la etimología de la palabra fandango parece encontrar una respuesta en el valioso ensayo de Rolando Pérez Fernández, quien ateniéndose a una meticulosa investigación lingüística nos revela que *fandango* se deriva de la voz kimbundú *fandangu*, “estado de desorden”, sustantivo que a su vez se compone de la raíz verbal *fand-*, “desordenar”, “estar en desorden” y el sufijo habitual *-ngu* (2011: 128). Pérez Fernández complementa esta explicación morfológica con la interpretación semántica que autores previos le han dado al concepto, en el sentido de: “pendencia, riña, alboroto, desorden. ‘Se armó un fandango’, se dice” (Ortiz, 1924),<sup>4</sup> por lo que concluye:

“Estado de desorden” es, a nuestro juicio, la acepción original del vocablo *fandango*, ya castellanizado y morfológizado como sustantivo masculino, que luego hubo de extenderse a fiestas y ocasiones musicales y, por último, a determinado género musical y dancístico de carácter vivo y agitado, haciendo de él un significativo

---

<sup>4</sup> Citado en Rolando Pérez Fernández, *op. cit.* 109.

préstamo léxico africano en lengua española (Pérez Fernández, 2011: 128).

Los fandangos americanos, sin duda, fueron adaptaciones festivas que los negros africanos aclimatados al Nuevo Mundo introdujeron y desarrollaron seguramente durante el siglo XVII. Estudios sobre el mercado transatlántico de esclavos dejan ver que, durante el siglo XVI, la gran mayoría de los esclavos africanos introducidos a México y las colonias españolas en América procedían de la región del golfo de Guinea, siendo la mayor parte de la etnia mandinka o mandinga, mientras que durante los siglos XVII y XVIII la mayor parte procedía del Congo y Angola. Argumentos de carácter cultural sobre la influencia mandinga en la Costa Chica incluyen, por ejemplo, el concepto de *tono* (el animal protector) muy vivo aún en esta zona del sureste mexicano, sobre todo con relación a prácticas medicinales y de chamanismo; así también, la presencia de elementos arquitectónicos como el *redondo* o vivienda típica con techo de palma en forma de cono, muy común en la región costeña aún a mediados del siglo pasado (Farris Thompson, 1984:195-206; Aguirre Beltrán, 1989b:107). Otra semejanza más es que los fandangos mexicanos replican el concepto musical de “llamado y réplica”, característico de toda África Central (Farris Thompson, 2005:65-66), aspecto que sería posteriormente adoptado por el son cubano y mexicano.<sup>5</sup>

### Los primeros afrodescendientes de la Costa Chica de México

Evidencias de archivo sobre la compra y venta de esclavos africanos en la región de Oaxaca muestran la existencia de una numerosa población de origen africano en la Costa Chica de México

---

<sup>5</sup> *Son* es el nombre tradicional de la gran mayoría de los temas musicales de los diferentes fandangos mexicanos. El son mexicano, apunta Hernández Cuevas “de la inspiración de los negros y los de color quebrado, germinó como un medio subversivo de comunicación en la Nueva España” (2005: 63-64).

desde la época colonial. En un acta de "Venta de negro" fechada el 11 de marzo de 1629, localizada en el Archivo General de la Nación (AGN), se ratifica que don Francisco de Ugarte Navarro, encomendero de la ciudad de Antequera, hoy Oaxaca, "vende Juan Negro Criollo de 13 o 14 años en 250 reales de oro a favor de Juan de Ordaz, Vizconde de México." <sup>6</sup> También desde finales del siglo XVI hay evidencias de negros fugitivos en la región comprendida actualmente como Huazolotitlán, Oaxaca, a sólo 30 minutos de Pinotepa Nacional, y muy cerca de las actuales comunidades de Collantes, Morelos y la Boquilla. El acta número 441 "Los de Guaxolotitlán", fechada el 4 de abril de 1591, estipula que, don Luis de Vasco, primado del Virrey, se dirige al corregidor de Guaxolotitlan para que regule el destino que los alcaldes y el alguacil mayor dan a los "negros y mulatos juidos que por ahí pasan"; es decir, por la cárcel de la jurisdicción al ser capturados, puesto que ellos reclaman a esos prisioneros para sí.<sup>7</sup>

Aunque es difícil precisar el origen exacto de los africanos que poblaron esta región, Aguirre Beltrán refiere que muchos de ellos fueron traídos como esclavos a principios del periodo colonial a trabajar en el inmenso latifundio conocido bajo el título "Mariscal de Castilla", el cual desde el siglo XVI hasta la Revolución de 1910 pasó de unas manos a otras sin sufrir cambios considerables:

Al consumarse la separación de la Colonia de su metrópoli el señor Mariscal de Castilla era propietario de las estancias de Cuajinicuilapa, San Nicolás y Maldonado, que formaron con el tiempo el municipio de Cuijla; era además dueño de la hacienda de la soledad

---

<sup>6</sup> AGN, Ordenanzas. Venta de negro, 1629.

<sup>7</sup> "Y en caso que [a los alcaldes] les den algo de la prición son los dos o tres arreos de cada negro o mulato que prenden y en esto los agravian notablemente y me pidieron lo mandase rremediar y por ministro por el presente modo no ocupéis los cepos a esto es el conocimiento de las causas livianas de indios ni les toméis ni quitéis los negros y mulatos que ellos del alguacil mayor prendiezen ni les llevéis parte de los reos sino que los dexéis libremente alvez y gozar como cosa que les pertenece sin dar lugar que se quexen sobre ello" (AGN. Indios 5.188, 1591).

y de la estancia de Juchitán en el municipio de Azoyú" (Aguirre Beltrán, 1989:48-51).

Otros africanos llegaron como cimarrones tras escapar de los ingenios azucareros situados en lo que fuera el Arzobispado de Puebla y Veracruz. Sin duda, el maltrato y la esclavitud infringidos por los hacendados españoles, quienes encontraron su epítome en el propio Hernán Cortés tras adjudicarse para sí el extenso Marquesado del Valle en el actual estado de Oaxaca (Brockington, 1989: 89), dio como resultado que lo intrincado de esta franja territorial entre la sierra y la costa se poblara de cimarrones fugitivos, quienes se unieron a los esclavos que ya habían sido traídos a las haciendas ganaderas de la zona. El cimarronaje y la estigmatización hacia el color de la piel, sin duda favorecieron una de las narrativas orales aún vigentes sobre el origen de la población negrafricana de la Costa Chica: el mito de un navío cargado de esclavos que, según la localidad donde se escuche, naufragó en Puerto Minizo, Agua Blanca o Punta Maldonado.<sup>8</sup>

### **Fandangos costeños: el baile de artesa y la chilena**

Por todas partes de Latinoamérica donde la diáspora africana se extendió, sus danzas y ritmos dieron origen a diversas expresiones vernaculares de baile y música, tales como: tango, milonga, joropo, cumbia, son, merengue, zamba y jarabe entre otros. Con el paso del tiempo, estos se convertirían en bailes nacionales en sus respectivos países (Chasteen, 2004: 91-113; Hernández, 2007: 86). Según Moedano, Dalton y Acevedo (2002), en la Costa Chica

---

<sup>8</sup> Una manera de explicar el origen de los pueblos ha sido siempre la creación de mitos, cuya narrativa se expone en forma idílica y romantizada. En el caso del mito del naufragio de un navío cargado de esclavos frente a las costas de Guerrero o Oaxaca (Costa Chica) es también un mito del origen, transmitido oralmente por generaciones, en cuya narrativa se atenúa eufemísticamente el origen cimarrón que otros autores (Aguirre Beltrán, 1989) le han dado a gran parte de la población negrafricana de esta región.



de Oaxaca y Guerrero, los fandangos de artesa y chilena, como los conocemos hoy en día, datan del siglo XIX. El *son de artesa* toma su nombre de un utensilio de madera, largo y ahuecado, en el que se da alimento al ganado. Sin embargo, la artesa que se utiliza en el baile es más elaborada y artística. Es una pieza zoomórfica que se hace exclusivamente para este fin. Se labra el tronco de un árbol de *parota* o *guanacaste*, al que se le esculpe una cabeza de caballo o toro en el lado opuesto a la parte ahuecada, igualmente se le esculpe la cola del animal en el otro extremo. En el baile de artesa, este instrumento se coloca boca abajo para que una pareja dance encima produciendo una resonancia rítmica con los pies, la mujer eventualmente descalza y el hombre con huaraches. Un grupo de músicos toca sones costeños tradicionales; los instrumentos musicales empleados son: violín, charrasca o guacharrasca y un cajón con cubierta de piel de venado (Ruiz Rodríguez, 2004:17-18); ocasionalmente, se añade a esta instrumentación clásica una guitarra acústica. Después de uno o dos sones cantados, empiezan las coplas o versos. Generalmente, el contrapunteo de versos rimados ocurre entre un hombre y una mujer. Otros miembros de la concurrencia también suelen participar espontáneamente. Don Melquiades Domínguez, cantante de artesa y versificador de San Nicolás Tolentino, Guerrero, nos dice que la artesa fue creada por los negros: “Al bailar sobre la artesa lo hacían para burlarse de los amos blancos, simulando que estaban danzando sobre sus opresores”.<sup>9</sup> La cabeza del animal al frente recuerda las actividades típicas de los lugareños dedicados a cuidar el ganado y a domesticar caballos. Aunque los sones de artesa entraron en decadencia en la mayor parte de las comunidades de la Costa Chica, dos grupos de artesa surgieron a finales del siglo pasado como proyectos de rescate cultural con apoyo de organismos de cultura nacional y estatal. Éstos son el grupo de San Nicolás Tolentino, en el estado de Guerrero, formado desde los años ochenta

---

<sup>9</sup> Entrevista grabada con el autor de este artículo en San Nicolás Tolentino, Guerrero, junio de 2007.

y, otro en El Ciruelo, Oaxaca, que surgió en los noventa.<sup>10</sup> El hecho de pugnar por la preservación de una tradición cultural casi en extinción nos habla del interés de estas comunidades por fomentar lazos de identidad cultural que los vincule con sus ancestros de origen africano. Ciertamente es por décadas, dicho vínculo con la diáspora parece haberse desvanecido en buena parte de la población afro-mexicana de la Costa Chica. Sin embargo, actividades de rescate y fomento cultural, entre las que además del son de artesano se deben incluir las danzas de diablos (Apodaca, 2008:12), junto con la transmisión de estos valores a las nuevas generaciones, evidencian un afán cultural y político honesto que busca incrementar la identidad con las raíces históricas.

Como lo atestiguan los viejos de Collantes, Oaxaca, es muy probable que el fandango de artesano haya evolucionado hasta convertirse en lo que hoy es el fandango de chilena. Recordemos que préstamos e influencias entre los diversos grupos étnicos de la región han sido muy comunes en diversas expresiones culturales costeñas. Sin embargo, la *chilena* como pieza musical y bailable debe su nombre a la música tradicional de Chile, particularmente, la cueca. La tradición oral reciente cuenta que un barco chileno que iba rumbo a California durante los años de “la fiebre del oro”, naufragó en Puerto Minizo, cerca de la actual ciudad de Pinotepa Nacional, Oaxaca, y obligó a sus tripulantes, hombres, mujeres y niños a quedarse varios meses en esa región costera. Ellos acostumbraban a bailar cuecas, de manera que los afro-oaxaqueños de esa zona acogieron con gusto ese estilo musical y dancístico que se asemejaba de alguna forma a sus bailes de artesano.<sup>11</sup> El zapateado, los vestidos amplios y coloridos, los pañuelos en volandas en las manos y la alegría de la zamacueca se filtraron en el imaginario costeño dando origen a la chilena.

---

<sup>10</sup> Carlos Ruiz Rodríguez (2007) confirma la existencia de otro grupo de artesano en la comunidad de Cruz Grande, Guerrero.

<sup>11</sup> Conversación grabada con Leoncio Alejandro Rojas en Collantes, Oaxaca, julio de 2005. Ver también al respecto de la chilena, Vinson III and Vaughn, 2004: 87-88

Hoy en día hay cientos de grupos de música y bailes de chilenas y hasta concursos donde compiten los más diestros compositores musicales y bailadores. En gran parte, el éxito de la chilena sobre el retroceso del son de artesa refleja la evolución étnica e identitaria de la población costeña, sus deseos y aspiraciones sociales, seducidos por la avanzada del mestizaje como ideología nacional. Mientras que la música y baile de artesa son expresiones propias de los afrodescendientes, la chilena por su parte dejó de serlo para convertirse en expresión del mestizaje. El fandango de chilena se volvió espectáculo escolar y turístico y, actualmente es el más representativo de la región de la Costa Chica. Sin embargo, no puede negar el fuerte impulso africano del que nació, ya que, fueron los afrodescendientes de las comunidades costeras los que empezaron a bailar chilenas y a imprimirles su estilo, el cual alcanzó a contagiar con su ritmo y fuerza a las comunidades indígenas y mestizas de la región.

Musical y dancísticamente, el son de artesa se distingue de la chilena en que sigue el ritmo sincopado del son. Una pareja sube a la artesa a bailar un son y al terminar sigue otra tras un nuevo son. El movimiento de los hombros de la mujer al bailar es más notorio y el golpeteo de los pies descalzos es plano y pausado sobre la madera. Los versos o coplas que siguen al baile suelen ser dichos por los músicos, especialmente entrenados para ello.

La chilena, por su parte, utiliza instrumentos de viento y de cuerdas, el ritmo es más rápido y el zapateado, fuerte y dinámico, alternando ocasionalmente con el paso triscado típico del son istmeño. Sus coreografías son complejas en las que seis hasta ocho parejas de bailadores despliegan algarabía y ritmo formando líneas y semicírculos. Ambos fandangos se asemejan en la inclusión de coplas populares en contrapunto intercaladas entre baile y baile; éstas son de fuerte contenido humorístico y forman parte del repertorio popular. Los siguientes son versos de chilena recogidos en Pinotepa Nacional, Oaxaca en 2007:

Él: Que te quise no lo niego  
pero te llegué a olvidar

un consuelo a mí me queda  
que de mí te has de acordar  
porque te llevaste mi marca, mi negra,  
en tu modito de andar.

Ella: Por el hueco de un carrizo  
corre el agua y no se enfría,  
que dijo este muchachito  
que de veras lo quería,  
pendejo lo andaba haciendo  
mientras que el otro venía.

Él: Dicen que me llevan preso  
sin cometer ningún delito,  
nomás por esta papaya  
que picotió mi pajarito;  
mentira yo no hice nada  
ya traía el agujerito.

Ella: Crece, crece, zacatito,  
crece como vas creciendo;  
te creí muy hombrecito,  
así me lo venías diciendo;  
lástima de pajarito, negro,  
que apenas te va creciendo.

Tanto en el fandango de artesa como en el de chilena, un hombre dice una copla, de seis u ocho versos, que luego replica una mujer. El contrapunteo se prolonga por varios minutos, mientras la audiencia celebra con el lenguaje picante y de doble sentido de los copleros. La mayoría de estas coplas forman parte de la memoria colectiva, cada coplero memoriza algunos versos y los saca en el momento oportuno; muy pocas coplas son improvisadas. Tal contienda de lenguaje entre hombres y mujeres es típica también en la vida cotidiana de la mayoría de los costeños. El usar palabras altisonantes y expresiones de doble sentido con alusiones frecuentes a la sexualidad, lejos de considerarse ofensivo,

parece normal tanto en hombres como mujeres. El buen coplero es aquel que, ante todo, sabe usar la picardía, es de inteligencia rápida y resulta agradable a la audiencia. De esta manera se ha ido forjando la idiosincrasia del costeño, quien a través de sus coplas pareciera reflejar una vida disipada, a veces temeraria y con frecuencia machista. Sin embargo, las coplas nos hablan de otros aspectos también, cuando las mujeres toman una postura contestataria frente a la sociedad patriarcal que las ha puesto en desventaja por siglos.

### Oralidad y actuación, *performance*: comunidad viva de copleros

Dos mujeres adultas entrevistadas en Collantes, Oaxaca, nos revelaron con sus coplas la funcionalidad de esta comunidad viva de copleros. Por un lado, el divertimento de la vida cotidiana, y por el otro, la desigualdad de género aún vigente entre la población afrodescendiente. La primera, Mamá Came, goza recitando coplas que ha aprendido de memoria y repetido en múltiples ocasiones. Su habilidad para recordar versos no sólo sorprende a sus 73 años, sino que nos recuerda también las características de un buen orador popular: “the ‘performative’ function of speaking” (Finnegan, 1988:57; Bauman, 2003: 36); esto es, la combinación de gestos y expresión corporal, entonación y modulación de la voz, repeticiones y frases hechas, todo lo cual evidencia la teatralidad (*performace*) de la oralitura. En Mamá Came su postura es simple, pero modulada, su gestualidad es natural y su mímica un tanto entrenada cuando dice: “Soy pobre que no jallo ni pa’ lo cigarro, créamelo. Lo único que me concentra en la vida ahora es jumar y andar andando”. Entonces suelta a propósito la siguiente copla:

No tengo padre ni madre  
ni quien se duela de mí,  
sólo la cama ’onde duermo  
es la que me hace felí.

Los ojos de Mamá Came brillan y su cuerpo frágil se sacude de risa disfrutando el efecto que causa en todos los que la rodeamos cada vez que recuerda una copla tras otra. Las siguientes son coplas que ha conservado en su memoria desde su adolescencia y que quizás le recuerdan viejos amores:

Ella: Tengo una flor moradita  
 pa' que sepas que te quiero,  
 ora vengo a que me digas  
 cuál es tu amor verdadero,  
 si el que estás queriendo 'orita  
 o el que quisiste primero.

Él: Debajo de un chino roble  
 te di una flor moradita,  
 el amor que puse en ti  
 sólo mi dios me lo quita;  
 quisiera hablar por derecho  
 y darte un beso en tu boquita.

Como las coplas anteriores, muchas de ellas cumplen diversas funciones comunicativas dentro de una sociedad que a pesar de la introducción de la tecnología sigue gustando de este tipo de comunicación verbal, tanto en el ámbito familiar como social. Y es que esta tradición data de mucho tiempo atrás, como lo atestigua Aguirre Beltrán a lo largo de su obra; una oralitura que forma parte de esa “continuidad integral de comunicación” (Finnegan, 1988: 72) entre hablante y audiencia y que McDowell reafirma en su estudio sobre el corrido en la Costa Chica al llamarla “a ballad living community” (2000: 76).

### **Identidad racial y de género en algunas coplas femeninas**

Nuestra siguiente informante fue otra mujer, Constantina Cisneros, de 52 años y originaria también de Collantes, quien atraída por la algarabía de niños y adultos que empezaron a llegar al

zaguán de la casa donde nos encontrábamos, se unió al torrente de coplas que había iniciado Mamá Came. Pero Constantina le dio un nuevo estilo y un giro temático a su actuación. Sus coplas revelan la estigmatización racial<sup>12</sup> de la que por siglos los afro-costeños han sido objeto, como veremos a continuación:

Qué bonito corre el agua  
del oriente a los sabinos,  
dime negrito del alma  
por qué nos aborrecimos,  
qué tan grande fue el quebranto  
que ni las gracias nos dimos.

Se me fue el anillito de oro  
que la mercería te ‘empaña.’  
No te fijas al color  
mira que la vista engaña,  
no te vayas a quedar  
como la mazorca en caña.

Debajo de un copalito  
me topé una comalqueta,  
yo le digo a mi negrito  
si te atonto que padezca,  
me he de pasear con él  
aunque la gente lo sepa.

Las coplas referidas por esta informante llaman la atención porque de manera indirecta sacan a flote el tema de la identidad

---

<sup>12</sup> La estigmatización racial se refiere a una percepción errónea sobre un grupo racial determinado, el cual históricamente ha sido definido con estigmas o prejuicios degradantes que han generalizado los grupos sociales dominantes. Las consecuencias para el grupo estigmatizado son devastadoras, pues impiden su desarrollo social e identitario. Glenn C. Loury a propósito escribe: “The effects of stigma are more subtle, and they are deeply embedded in the symbolic and expressive life of the nation and our narratives about its origins and destiny”. “Racial Stigma and its Consequences”. *Focus* (2005) 24-1: 2. [www.irp.wisc.edu/.../pdfs/foc241a.pdf](http://www.irp.wisc.edu/.../pdfs/foc241a.pdf). consultado el 3 de diciembre de 2015.

racial. Referencias al color de la piel son evidentes en las palabras “no te fijes al color” y al llamar al amado “negrito”. En el español mexicano, el diminutivo se usa con mucha frecuencia para llamar de manera afectiva a otra persona. Aunque la palabra en su forma normal resulta ofensiva, el diminutivo la suaviza dándole un tono afectivo. Entre los afrodescendientes y aún entre muchos mestizos de la Costa Chica es común llamarse uno a otro negro, o negrito/a, y la diferencia es notable al referirse a sus vecinos indígenas como “inditos”. Sin embargo, estos términos suenan ofensivos si quien los dice es un extraño o *frastero* (forastero). El uso del término “negro” en muchas de las coplas se puede ver como una representación verbal que desde dentro refleja la aceptación del origen étnico. La oralidad popular funciona entonces como refuerzo para la identidad cultural y diluye al mismo tiempo la estigmatización racial. Como acertadamente apunta Stuart Hall:

Tales textos restauran un imaginario completo o en plenitud, contrapuestos a la rúbrica rota de nuestro pasado. Son recursos de resistencia e identidad, con los cuales se confrontan las formas patológicas y fragmentadas en las que la experiencia ha sido reconstruida dentro del dominio de las representaciones cinemáticas y visuales de Occidente (1990: 225).<sup>13</sup>

Sin embargo, los 300 años de colonización y la división social de castas basada en el color de la piel y la “pureza de sangre” dejaron su huella en el imaginario del mexicano. Aún en la Costa Chica el término “negro” al igual que el término “indio” conservan connotaciones ambiguas y por lo general son ofensivos en la mayor parte de los contextos. En su estudio etnográfico sobre raza e identidad en la comunidad costeña de San Nicolás, Laura

---

<sup>13</sup> En el original: “Such texts restore an imaginary fullness or plenitude, to set against the broken rubric of our past. They are resources of resistance and identity, with which to confront the fragmented and pathological ways in which that experience has been reconstructed within the domain of cinematic and visual representations of the West”.



Lewis refiere que, “en la mayoría de los contextos, los “negros” de San Nicolás prefieren llamarse a sí mismos morenos [...] localmente, este término significa ‘mezclado’, descendiente de negro e indio y, por lo tanto, saca a relucir la indianidad en la formación de la identidad negra” (Lewis, 2000: 899).<sup>14</sup>

Efectivamente, el término ‘moreno’, que ya se usaba en documentos notariales en la España del siglo XVI para llamar afectivamente a los afrodescendientes que abrazaron la fe cristiana en cofradías religiosas (Moreno, 2013:71),<sup>15</sup> se asume con más aceptación por la mayor parte de los afrodescendientes de la Costa Chica. La tendencia a disminuir la línea del color de la piel está implícita en el término. Por supuesto que *moreno* es una construcción social que, sin designar un componente étnico específico, es indicio de una posición política de identidad, cuyas aspiraciones y deseos no son opuestos a la ideología y las identidades nacionalistas y mestizas de mexicanos e hispanos en general. Por un lado, su uso extendido en la región evidencia mixturas que atenúan distinciones raciales, por el otro, su aplicación problematiza la identidad étnica en relación con el origen, mientras se refuerza la discriminación hacia los de piel más oscura.

En la oralitura regional, pocas son las coplas que dispersas aquí y allá abordan el tema de la autoafirmación negra o morena. En su libro *Alma cimarrona* (1999), Torres Díaz y Reyes Larrea compilaron más de 400 coplas populares, además de poemas y canciones. Entre las pocas donde se observa la autoafirmación de la identidad negra se encuentran las siguientes:

---

<sup>14</sup> En el original: “in most contexts, San Nicolás’s “blacks” prefer to call themselves morenos [...] locally, this term means “mixed’ black and Indian descent, and it therefore draws Indianness into black identity formations” .

<sup>15</sup> Isidoro Moreno, en su estudio sobre la Cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles, conocida vulgarmente como “Cofradía de los negritos de Sevilla”, dice: “...la cual dicha cofradía es de hombre morenos”. Documento en el que se ordena la fundación de la Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles en el barrio de San Agustín, en Sevilla, año de 1573 (1989: 71).

A mí me dicen el negro  
 porque una negra me crió  
 y por toda la Costa Chica  
 no hay negro como yo,  
 porque mi nanita chula  
 con buena leche me amamantó. (27)

Al pasar por una huerta  
 me corté la mejor caña:  
 yo no soy blanco ni bonito,  
 tú porque quieres te engañas,  
 mi color es morenito  
 pero sin ninguna maña. (29)

Canciones populares y bardos regionales han dado renombre a la poesía popular costeña y, de alguna manera, esto ha ayudado a reforzar la identidad 'morena'. Sin duda, dentro de la variedad temática de las coplas costeñas el tema preferido es el del amor y sus consecuencias: celos, desdén, infidelidad, coquetería, traición, etc. De este inmenso corpus de oralidad sobresale un alto porcentaje de voces femeninas. Las siguientes coplas, también de Constantina Cisneros, reflejan una actitud contestataria frente a la opresión de género,<sup>16</sup> prevaleciente aún en la Costa Chica:

De aquella torre más alta  
 se devisea San José,

---

<sup>16</sup> La opresión de género es una práctica sistemática basada en estereotipos que erróneamente se asumen con respecto a las características esenciales de un género en desventaja. Esta distinción favorece y mantiene diferencias de poder que permiten a un grupo beneficiarse social y económicamente, a expensas de los miembros de géneros en desventaja, como las mujeres y los homosexuales, en una sociedad dominada por el género masculino. Esta opresión es sutil y se expresa no sólo desde el poder, sino a través de prácticas cotidianas. Los chistes y otras expresiones y acciones asociadas con la raza, la religión, la sexualidad, la clase social, la edad, etc., pueden indicar opresión de género. Cf. Iris Young, "Five Faces of Oppression." *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press. 1990. [http://feminists.scripts.mit.edu/website/?page\\_id=126](http://feminists.scripts.mit.edu/website/?page_id=126). Consultado el 3 de diciembre de 2015.

no te hagas tan inocente  
todas tus mañas te sé,  
aquí lo cargo presente  
mañana te lo diré.

Qué cabrones son los hombres  
que prometen y no dan,  
quieren vestir las queridas  
con hojas de 'vilidán'.  
Yo no lo digo por otro  
sino por ese cabrón que va' *ahi*.

Llama la atención en estas coplas la alusión a los hombres como ingratos, informales y traidores. Estas coplas de mujeres, mitad serias, mitad burlonas, reflejan una actitud contestataria frente al dominio masculino. La opresión femenina en sociedades dominadas por hombres puede expresarse en formas muy variadas. Entre las afroamericanas de la Costa Chica, uno de los aspectos morales más sensibles es la virginidad de la mujer. Como ya otros estudios lo han mencionado (Aguirre Beltrán, 1989:148-151; Garay Cartas, 2012: 65-66), el llamado "casamiento de monte", aunque con menor vigencia que en el pasado, es todavía una práctica en algunas comunidades rurales de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Esta práctica consiste en que los novios deciden fugarse sin el consentimiento de los padres de ella. La novia debe pasar la prueba de virginidad, que es realizada por la madre del novio, si la prueba resulta positiva ella pasará a formar parte de la familia extendida y hasta truenos de cohetes se suele escuchar anunciando la noticia. Si por el contrario la prueba es negativa, la joven será devuelta a su familia, por lo que su reputación quedará marcada ante la comunidad. Su destino será aceptar una relación de queridato o concubinato con el hombre que huyó, o con otro, si éste no la acepta. Como queridas, las mujeres afrodescendientes de la Costa Chica no pierden prestigio ante la comunidad y, eventualmente, pueden obtener la legitimidad para sus hijos. Sin embargo, la mayor parte de las veces se ven forzadas a trabajar duramente para sostenerse a sí mismas y a sus familias. Tras su

investigación con mujeres de la Costa Chica, Díaz Pérez muestra que el concubinato ha generado una estructura familiar matrilineal muy común en la región (2003: 133-134). Muchas mujeres son el principal sostén económico y moral de la familia. Entre los trabajos más frecuentes que ellas realizan se encuentran: vender pescado, fruta o verdura, criar puercos o pollos de engorda para luego venderlos en las comunidades vecinas, y otras más se dedican a trabajar en el campo. No es extraño que, versos como los antes citados, revelen descontento por el trato que reciben de los hombres, pues: “sólo prometen y no dan” y quieren vestir [a] las queridas con hojas de “velidán” (sic).

Al contrastar la abundante oralitura de hace más de 60 años, que Aguirre Beltrán compiló en su estudio etnográfico *Cuijla* (1989) sobre Cuajinicuilapa, Guerrero, es notorio que las coplas no forman un corpus fijo, es decir, petrificado en el tiempo. La mayor parte de aquellas coplas ya no se escuchan y otras han cambiado palabras y frases completas. La copla popular se torna entonces un corpus viviente y cambiante que se adapta a las condiciones y estilos de vida de sus intérpretes y creadores. Sin embargo, la tradición persiste a pesar de los cambios en los estilos de vida y la influencia de los medios; tales son los casos de los “versos de entrega y perdón” en un fandango de boda, como veremos enseguida.

### Coplas ceremoniales de boda

En junio del 2005 tuve la oportunidad de asistir a un fandango de boda en la comunidad de Cerro de la Esperanza, conocida regionalmente como El Chivo, en el Municipio de Pinotepa Nacional, Oaxaca. En esta comunidad rural donde el fenotipo africano es muy evidente, pude escuchar y grabar en video los *versos de entrega y perdón*. Entre las parejas solteras, es común la costumbre de infringir las normas de la moral mediante la fuga, lo que Aguirre Beltrán llamó “casamiento de monte” (1989: 148-158). La pareja vive algunos años en unión libre, lo cual es tácitamente

aceptado por la familia política, pero sin la total aprobación de los padres de la muchacha hasta no contraer matrimonio civil y religioso. Si las costumbres morales de hace seis o más décadas imponían un largo proceso de “entriegamiento (sic) y perdón” (Aguirre Beltrán, 1989:155-159), en la actualidad el proceso se ha simplificado. Aunque se necesita investigar más al respecto, la grabación en video obtenida en esta comunidad, junto con la información recogida mediante entrevistas abiertas a diversas personas sobre las formas de realizar “el perdón” de los padres hacia la fugitiva, evidencian la evolución que ha sufrido esta costumbre en las relaciones familiares costeñas hacia una forma más relajada, pero que aun requiere ser formalizada mediante el matrimonio. Para cuando la pareja de nuestro caso celebró su boda, ellos ya llevaban dos años de vivir en amasiato y tenían un hijo.

En aquella boda, después de escuchar una diana tocada por la orquesta regional, se dio paso a las coplas ceremoniales de entrega y perdón. Las representantes de ambas familias se tratan como “comadres”, lo cual es una señal de respeto y aproximación familiar. Cada “comadre” representa a la familia de uno de los desposados. Primero, ellas se encuentran y se saludan con respeto bajo la enramada donde se celebra la fiesta para formalizar el inicio de una relación pacífica que ha sido ratificada por las leyes, ya que en el pasado, mientras la pareja vivía en unión libre, la hija no se había reconciliado con sus padres y ambas familias tampoco mantenían una relación cordial. Por eso, estas coplas de entrega y perdón significan el restablecimiento de las buenas relaciones entre vecinos y acrecientan los lazos de parentesco. Bajo la enramada preparada especialmente para la boda, ante una multitud de invitados, las coplas de entrega y perdón entre los dos partidos familiares fueron las siguientes:

Partido 1 ¡Buenas tardes comadrita!  
Partido 2 Buenas tardes.

Partido 1 Licencia vengo pidiendo  
pa' festejar este día.  
Licencia vengo pidiendo

al dueño de este aposento,  
después que me la haigan dado  
pasaré a vuestra presencia.

Partido 2 La licencia es para usted  
que la presencien sus manos,  
entren las palabras tuyas  
a nuestro Dios soberano.

Partido 1 Comadre y compadre mío  
hace días que no lo' he visto;  
aquí le entrego a mi ahijada  
y la bandera de Cristo.  
Esta ahijada que yo traigo,  
esta ahijada que usted' ve,  
¡qué contenta está mi ahijada  
que la reciban sus padres!

Partido 2 Yo la recibo comadre  
y agradeciendo al Divino  
levanto los brazo' al cielo  
¡y que vivan los padrinos!

Aunque los versos de entrega y perdón empiezan a diluirse con el paso del tiempo y la entrada de la modernidad, el ejemplo anterior es muestra cómo esta tradición aún se mantiene viva en algunas comunidades rurales de la Costa Chica. La performatividad del acto simbólico del perdón, hecho de manera pública, busca restablecer el orden moral y familiar perdido para continuar con las buenas relaciones que cohesionan y refuerzan al grupo étnico.

## Conclusiones

Como hemos observado, desde el punto de vista de la teoría post-colonial, los estudios de oralitura apuntan a reforzar nociones de independencia, identidad y patrimonio cultural entre los miembros de una comunidad determinada. El hecho de que muchas

poblaciones descendientes de la diáspora africana en Latinoamérica todavía padezcan estigmatización racial, marginación cultural y una identidad inestable con respecto a su origen, nos impulsa a valorar la oralitura, la música y las festividades tradicionales de estos pueblos como parte fundamental de su patrimonio cultural. A pesar de que se han hecho estudios sobre fandangos afromexicanos, es evidente la necesidad de incrementar la investigación en este rubro. Se requieren estudios más rigurosos que aborden el problema desde una perspectiva trasatlántica, sin dejar de lado importantes disciplinas como la lingüística, la musicología y la etnohistoria.

Los fandangos de artesa y de chilena, las coplas ceremoniales y cotidianas de la Costa Chica, por ser expresiones comunicativas de la cultura regional conllevan las aspiraciones y deseos de trascendencia de los costeños, pues son vehículos que los conectan con el pasado y los reafirman en el presente, ya que en esas expresiones populares se preservan sus mitos, narraciones, poesía, música y rituales. Tras el análisis de la oralitura como performatividad y herencia cultural, se revela el estatus, no de una identidad única y esencial en la Costa Chica, la cual nunca ha existido, sino de identidades en continua construcción, que se expresan como posiciones políticas identitarias multiétnicas, híbridas y en constante transformación.

Repensar los fandangos y la oralidad costeña como patrimonio cultural contribuye al fortalecimiento de la identidad afromexicana en la región, ya que ésta se refleja en su rica producción verbal y artística. Aunque la Costa Chica es hoy en día un crisol de varios grupos étnicos en el que coinciden indoamericanos, mestizos y afrodescendientes, no es arriesgado decir que la herencia africana es y ha sido el corazón de la cultura regional, es decir, el sello que la distingue. En este sentido, más que hablar de pérdida o búsqueda de una identidad determinada, debemos partir de la actual formación de nuevas identidades, multiétnicas o híbridas en la Costa Chica de México, sin desestimar sus propias autodefiniciones, como el concepto de 'moreno', el cual como hemos visto, apela a una identidad mixta.

En las culturas híbridas, la identidad étnica y cultural es siempre un complejo nudo de intereses tanto étnicos como políticos. El reconocimiento de la existencia y aportaciones culturales de los afroamericanos en el discurso de la nación aún tiene pendiente la erradicación definitiva de la estigmatización racial hacia los de piel más oscura, y a nivel local, se necesita reforzar la aceptación sin temor del legado africano como punto de partida para esa identidad que, a lo largo del tiempo y hasta el presente, los propios afrodescendientes se han esforzado por mantener, no sin dificultad, a través de sus múltiples expresiones culturales.

### Bibliografía citada

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1989. *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: FCE-Universidad Veracruzana.
- , 1989b. *La población negra de México: estudio etnohistórico*. México: Universidad Veracruzana/ INI/FCE.
- APODACA, Manuel, 2006. "Ritualistic Hybridities: A Comparative Study of Mexico's Costa Chica Devils Dance." Tesis de doctorado, Purdue University.
- , 2008. "The Dance of the Devils of the Costa Chica: Afro-Mexican Performance of Identity and Resistance". *PALARA* 12: 50-70.
- BAUMAN, Richard, 2003. "Verbal Art as Performance." *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies Vol. III*, ed. Philip Auslander, Nueva York: Routledge: 32-60.
- CHASTEEN, John Charles, 2004. *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo, 2013. "A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución en el género fandango". *Sinfonía Virtual* 24: 1-2.
- DÍAZ PÉREZ, María Cristina, 2003. *Queridato, matrifocalidad y crianza entre los afroestizos de la Costa Chica*. México: CNCA.



- FALL, Yoro, 1992. "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África". En *África: Inventando el futuro*, (ed.) Celma Agüero Doná. México: Centro de Estudios de Asia y África/ COLMEX: 17-37.
- FARRIS THOMPSON, Robert, 1984. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Vintage Books.
- \_\_\_\_\_, 2005. *Tango: The Art History of Love*. New York: Vintage Books.
- FINNEGAN, Ruth, 1988. *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*. Oxford: Basil Blackwell.
- HALL, Stuart, 1990. "Cultural Identity and Diaspora." En *Identity, Community, Culture, Difference* (ed.) Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 222-237.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Marco Polo, 2005. *África en el carnaval mexicano*. México: Plaza y Valdez.
- GARAY CARTAS, Liliana (coord.), 2012. *Informe final de la consulta para la identificación de comunidades afrodescendientes de México*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- LEWIS, Laura, 2000. "Blacks, Black Indians, Afromexicanos: The Dynamics of Race, Nation, and Identity in a Mexican "Moreno" Community (Guerrero)". *American Ethnologist* 27.4: 898-926.
- MC DOWELL, John, 2000. *Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*. Urbana: University of Illinois Press.
- MOEDANO NAVARRO, Gabriel, Margarita Dalton, Víctor Acevedo Martínez, 2002. *Festival Costeño de la Danza*. Folleto y disco compacto. México: INAH/CONACULTA.
- MORENO, Isidoro, 1997. *La antigua hermandad de los negros de Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de historia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía/ Consejería de Cultura.
- ORTIZ, Fernando, 1924. *Glosario de Afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PAREDES, Américo, 1958. *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*. Austin: University of Texas Press.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando, 2011. "Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango". En *Expresiones musicales del occi-*

- dente de México*, ed. Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas. Morelia: Morevallado Editores.
- ROMERO CAO, Claudia, 2003. *Tablados y fandangos. Algo sobre los bailes de tarima en el son jarocho*, prólogo de Antonio García de León. México: CONACULTA.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos, 2005. *Versos, música y baile de artesa de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero y el Ciruelo, Oaxaca*. Libro y dos discos compactos. México: COLMEX/ FONCA.
- , 2007. "Estudio en torno a la influencia africana en la música tradicional de México". *Revista Transcultural de Música*.
- THIONG'O, Ngugi wa, 1986. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. New York: James Currey.
- TORRES DÍAZ, Angustia e Israel REYES LARREA, 1999. *Alma cimarrona: versos costeños y poesía regional*. Oaxaca: CONACULTA/ Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- VINSON, Ben III and Bobby Vaughn, 2004. *Afroméxico. El pulso de la población negra en México: una historia recordada y vuelta a recordar*. México: FCE.
- YOUNG, Iris, 2011. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press.

## “Pienso muy lejos”: nota roja y sentido trágico en manos de José Revueltas<sup>1</sup>

JOSÉ MANUEL MATEO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

### Revueltas, ¿reportero de nota roja?

Difícilmente se puede negar que la nota roja sea uno de los sustratos literarios más frecuentes en la obra narrativa de José Revueltas. Sonia Peña ha dedicado una tesis de doctorado al tema (2008) y en la misma órbita de ese trabajo publicó un artículo (2009) y uno de los capítulos del libro colectivo *José Revueltas: Los errores y los aciertos* (2014), edición conmemorativa que ella misma coordinó para el Fondo de Cultura Económica con el fin de celebrar los cincuenta años de esa emblemática novela y el centenario de su autor.<sup>2</sup> Sonia realizó una de las tareas que la investigación literaria tenía pendiente y que Jorge Fuentes Morúa había señalado en su biografía intelectual de José Revueltas: “Conviene recordar — señalaba el ya fallecido estudioso de la literatura, la filosofía y el derecho — un aspecto de la poligrafía revueltiana que aún espera los afanes de la investigación: Revueltas reportero de nota roja” (2001: 254). Allí mismo, Fuentes Morúa apunta

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se realizó en parte gracias al Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT, Proyecto IA400215. Agradezco al personal de la Benson Latin American Collection, de la Universidad de Texas, en Austin, su siempre amable atención durante la consulta del archivo de José Revueltas.

<sup>2</sup> La tesis, el artículo y el capítulo se titulan, respectivamente: *José Revueltas y el género policial. De la nota roja a Los errores*; “José Revueltas y la crónica policial”; “Génesis del texto [*Los errores*]”; los datos completos se incluyen en la bibliografía.

que Vicente Francisco Torres ya había “considerado esta experiencia periodística como un elemento explicativo del realismo revueltiano” en su libro *José Revueltas, el de ayer* (1996)<sup>3</sup> y que Álvaro Ruiz Abreu se ocupó también “de la vocación periodística de Revueltas” en *José Revueltas: los muros de la utopía* (1992); sin embargo, asegura que ninguno de los dos consiguió “articular cabalmente esa faceta del polígrafo con el conjunto de la obra” (2001: 254). Francisco Torres, en efecto, sólo menciona de paso – en un apéndice sobre las “influencias literarias” – la “experiencia [de Revueltas] como reportero de nota roja” (1996: 118). Ruiz Abreu es más prolijo y dedica el capítulo XIII de su biografía a reseñar la actividad periodística del autor de *Los errores*. Entre otras cuestiones afirma: “Revueltas ha dejado varias muestras de un periodismo vivo y audaz, profundo, que entraba de lleno en la conducta del individuo – criminal o ladrón, marginado social o simple campesino – y le daba una dinámica social, psicológica” (1992: 304); y unas líneas más adelante, a propósito de una de las notas que efectivamente lleva la firma del escritor, desliza un comentario que nos da pie para plantear una controversia o al menos una duda; dice Ruiz Abreu: “En esta nota como en otras del mismo género...” (1992: 305). Y por mi parte pregunto: ¿cuántos elementos forman ese conjunto? ¿Cuáles son esas otras notas que son nota roja escrita por la mano maestra de José Revueltas?

Cuatro años después de *Los muros de la utopía*, Álvaro Ruiz Abreu publicó en *La Jornada Semanal* un trabajo donde destacaba la dedicación que, a su parecer, el autor de *Los errores* procuró al género: “El trabajo periodístico de José Revueltas comenzó en *El Popular*... No fue solamente un empleo, sino una escuela literaria en la que practicó con feracidad y unción los más diversos géneros: la crónica y el reportaje, reseñas de cine y de libros, semblanzas de escritores y de ideólogos, y *sobre todo* la nota roja” (1996: 8; las cursivas son mías). Este énfasis aparecía de modo menos

---

<sup>3</sup> Publicado en una versión previa como *Visión global de la obra literaria de José Revueltas* (1985).

rotundo en un artículo de 1983 publicado en *Nexos*, donde, antes que las "reseñas" y "semblanzas", menciona el trabajo de crónica policial que realizaba el joven escritor: "*Aparte de la fuente policiaca*, Revueltas escribía reseñas de libros y de cine, semblanzas de escritores y camaradas, en ese mismo periódico" (1983: 54; las cursivas son mías). Que se destacara la nota roja con los términos citados de 1996 tuvo una secuela inmediata en el sumario o resumen preparado por los editores del suplemento de *La Jornada*, quienes declaran: "En este ensayo, [Álvaro Ruiz Abreu] explora dos perfiles no muy estudiados de Revueltas: el guionista de cine y el cronista de nota roja" (1996: 8).

Lejos está de mi ánimo cuestionar aquí el trabajo de los demás estudiosos de la obra revueltiana; más bien me intriga saber cómo se ha ido construyendo la idea de que "entre los textos *no ficcionales*" de Revueltas (Sánchez Rolón, 2005: 11) las crónicas de nota roja ocupan un sitio de relevancia, al lado de los ensayos políticos o las crónicas de viaje, y se destacan con más frecuencia que muchos de sus trabajos sobre estética y literatura aparecidos también en los periódicos. En *Cautiverio y religiosidad en El luto humano de José Revueltas* (2005), Elba Sánchez Rolón señala de entrada la distancia que debe establecerse entre el escritor como "personaje histórico" y el "autor modelo o implícito" que se encuentra inscrito en la obra literaria (2005: 13). Pero esta precaución a propósito del estatuto narrativo quizá no se tuvo a la hora de considerar a Revueltas como "personaje histórico", pues es precisamente al referirse a "sus ensayos políticos, sus crónicas de viajes, sus crónicas de nota roja —poco conocidas y estudiadas—", cuando afirma que ahí, en esos "textos *no ficcionales*", es posible encontrar al autor de *El luto humano* "como sujeto real" (2005: 11).

Vuelven a asaltarnos las dos preguntas delineadas arriba, y como parte de las respuestas iniciales podemos decir que esas crónicas policiales "poco conocidas y estudiadas" son únicamente tres. Mejor dicho, hasta el momento sólo podemos estar seguros de que Revueltas firmó tres notas de nota roja para *El Popular* en 1942, dos de ellas sobre el mismo caso. Los ensayos políticos, históricos, literarios, las crónicas, los reportajes, reseñas y los

ensayos sobre literatura y arte — muchos de ellos publicados en periódicos y revistas —, en cambio, ocupan al menos diez de los veinticuatro volúmenes de las obras completas. Si sólo fuera por las notas efectivamente firmadas y reproducidas posteriormente podríamos decir que se ha sobredimensionado el papel de “reportero de nota roja” que se atribuye a Revueltas; en cambio, si atendemos a la incorporación de ese género del periodismo *en la obra narrativa*, es claro que Sonia Peña ha sido quien consiguió “articular cabalmente esa faceta del polígrafo con el conjunto de la obra”, como lo solicitaba Fuentes Morúa. Entre ambos extremos, me parece, se ha generado un punto ciego que vale la pena despejar, pues, en efecto, el conjunto firmado, a pesar de su carácter escaso y breve, resulta de importancia como trabajo periodístico y literario, sobre todo si tenemos en cuenta — como ciertamente lo hizo notar Álvaro Ruiz Abreu (1983: 53) — la nota dedicada a Ricarda López Rosales, mujer que dio muerte a sus dos hijas. No obstante, este mínimo conjunto marcado por el nombre del polígrafo no interesa sólo por sí mismo ni únicamente por las posibilidades de ampliarlo mediante un trabajo de investigación, sino porque da fe de la ambivalencia de una escritura que oscila (conscientemente, me parece) entre el escaso número de notas con firma y la disolución de esa marca en un conjunto anónimo y discordante.

Es probable que Revueltas hubiera redactado muchas de las notas que aparecían sin rúbrica en *El Popular*, pero como apunta Sonia Peña, quien llevó a cabo la tarea de revisar ejemplares de ese diario correspondientes al periodo 1938-1943: “Es sumamente difícil establecer, entre las crónicas anónimas de *El Popular*, cuáles corresponden a Revueltas y cuáles no”; en cambio, considera que por lo menos cabe asegurar que “el tono de la plana roja adquiere otras características a partir del segundo año de vida del diario”, pues identifica que a partir de julio de 1939 dejan de emplearse términos que antes de esa fecha abundaban, y vale la pena observar que consigna cultismos y términos despectivos empleados para referirse a mujeres y lugares: “hetaira”, “fámula”, “cantinucha”, “cabaretucho”, “tabernucha”, “criaditas”, “obreras”,

"hembrita" (2008: 81). No obstante el hallazgo, tampoco cabe aventurar — dice — "que a partir de entonces las crónicas corresponden al autor de *Los errores*", primero porque Revueltas trabajaba como *ruletero*, es decir, cubría los descansos de quienes se ocupaban de las secciones donde aparecían notas sobre las secretarías de Estado; y en segundo lugar porque "se debe tener en cuenta que además de Rod [Gilberto Rodríguez], redactaban la plana roja Gilberto Miranda, Rogelio Rivera y Antonio Prieto" (2008: 82). Lo de fungir como *ruletero* forma parte del testimonio que brinda Revueltas durante una entrevista realizada por Ignacio Hernández y que se publica pocos días antes de que el escritor muera. Esa entrevista ha sido citada cada vez que se busca sustentar el papel de Revueltas como reportero de nota roja y cuya veracidad quedaría constatada por la investigación de Sonia, pero sólo en lo que respecta al pedido que se le hizo a Revueltas: "el director un día me encargó cambiar el estilo de la nota roja. Darle un giro literario, no sensacionalista" (2001: 177).

La respuesta en extenso ha sido citada antes por Jorge Fuentes Morúa, Álvaro Ruiz Abreu y más recientemente por Raúl Trejo Delarbre (2015), quien se apresura a corregir la plana de dos de las crónicas escritas por José Revueltas. Sin ser muy fiel a la exactitud que reclama para los datos, Trejo Delarbre supone que es Vicente Lombardo Toledano el director aludido por el escritor en la entrevista de Ignacio Hernández ("quizá haya sido", dice). La posibilidad es alta pero no única si tomamos en cuenta otra información. Por lo pronto sabemos que el primer artículo firmado por Revueltas para *El Popular*, "'Nombres' y 'mensajes' entre escritores jóvenes", aparece el 27 de julio de 1939. La solicitud para un cambio de estilo pudo ser de Lombardo si ésta se produjo antes o durante las primeras semanas de trabajo; pero el periódico que entonces era el diario oficial de la Confederación de Trabajadores de México cambió de director a partir del 13 de septiembre del mismo año. Ese día de 1939 Lombardo Toledano fue sustituido por Alejandro Carrillo, quien antes fungía como subdirector; dos años después se creó una sociedad para administrar el diario en forma independiente, aunque mantuvo su carácter

sindical; Alejandro Carrillo continuó como director después de ese cambio y se hallaba al frente del diario cuando Revueltas firmó los reportajes sobre Gregorio Cárdenas y Ricarda López Rosales.<sup>4</sup> Puestos en el terreno de las suposiciones es difícil pensar que el escritor no recordara a Lombardo Toledano por su nombre, dada la proximidad tanto amistosa como doctrinaria que hubo entre ellos en un principio. Y aunque en el mismo terreno de los cálculos y las figuraciones se puede apostar que la posterior distancia política que se abrió entre los antiguos camaradas nubló la memoria de Revueltas convenientemente, me resulta difícil aceptar esta segunda posibilidad, no sólo por confianza en su buena memoria, sino porque la página destinada a la nota roja en los ejemplares de *El Popular* correspondientes a julio y septiembre de 1939 no muestran diferencias sustanciales. Es muy probable que, como lo señala Sonia Peña, Revueltas participara desde julio de ese año en la redacción de la plana (o incluso antes, como se desprende de un testimonio que citaré más adelante), pero no parece que desde entonces se operara un giro de estilo notable. Por ejemplo, en los encabezados se mantuvo la denominación “hetairas” en relación con el mismo caso:

- 1 de julio: “Las hetairas siguen penando / Un problema sin solución en la ciudad / 500 locatarios del mercado Hidalgo piden amparo porque no quieren tenerlas de vecinas / La policía tuvo que poner en libertad a las que invadieron las calles de Cuauhtemotzin”

---

<sup>4</sup> Éstas y otras informaciones relacionadas con el periódico en cuestión se toman del libro de Juan Campos Vega: *El Popular: una historia ignorada* (2011), trabajo que si bien presenta algunas inconsistencias resulta indispensable para aproximarse al periódico de origen sindical más longevo, pues se publicó durante veintitrés años en forma ininterrumpida. No obstante, además de emplear dicha fuente, también fueron revisados los ejemplares de *El Popular* correspondientes a julio y septiembre de 1939, y los de septiembre y octubre de 1942, conservados en la Biblioteca Sebastián Lerdo de Tejada. Se revisaron estos meses de 1939 porque corresponden con la fecha en que apareció la primera colaboración firmada de Revueltas en el diario (en la sección editorial) y con el cambio de director; los meses de 1942 corresponden con la publicación de las notas sobre Gregorio Cárdenas y con la aparición de las notas firmadas por Revueltas.



- 27 de julio: "La hetairas piden amparo / Treinta mujeres de las calles del Órgano han sido notificadas de que deben abandonar sus accesorias cuanto antes"
- 10 de septiembre: "Los policías encontraron valiosa mina / Las hetairas sujetas a la más vil de las explotaciones por parte de policías y agentes de sanidad"

Las mujeres extorsionadas en septiembre de 1939 son las mismas que "invadieron las calles de Cuauhtemotzin" dos meses antes. Es verdad que en el último de los tres encabezados se nota una mayor inclinación por las implicaciones sociales del problema, pero ya como parte del artículo se llama "mariposas del amor" a las trabajadoras sexuales, metonimia bastante ajena a los recursos empleados por Revueltas en las notas que firma. Con lo anterior sólo deseo aportar otro elemento para considerar como posible que el cambio de estilo de la plana se le solicitó a Revueltas una vez que se confirmó el relevo en la dirección del periódico y que los efectos de esa solicitud no fueron inmediatos. Lo anterior importa sólo en la medida en que nos brinda un punto de referencia para emprender un trabajo más amplio y debido a que los testimonios, con ser confiables, no terminan de esclarecer el punto en que Revueltas comenzó a imprimir su sello en *El Popular*.

Álvaro Ruiz Abreu (con base en una entrevista inédita de Araceli Campos fechada en febrero de 1984) reproduce el aserto de Ricardo Cortés Tamayo, quien tiene por seguro que fue Lombardo Toledano quien escogió a Revueltas "para trabajar o cubrir la nota roja debido a que las cárceles padecidas, las persecuciones y el trato temprano con la policía, le daba mayor experiencia en ese género..." (1992: 308). Aunque se trata de un razonamiento bárbaro —o por lo menos mecánico—, no resulta inverosímil; pero sucede que siguiendo el mismo testimonio de Cortés Tamayo, Revueltas se habría cansado pronto de "cubrir policía solamente", pues "le gustaba trabajar sus *notas* sin prisa, revisarlas minuciosamente; reflexionar sobre lo escrito, lo que era difícil en la *nota roja*, que exige velocidad" (1992: 308; énfasis del original). Sonia Peña, por su parte, confirma que el escritor

comenzó a colaborar en *El Popular* desde la fundación del periódico, pues así se lo aseguró Andrea Revueltas en una entrevista de junio de 2008; no obstante, su parecer difiere del que podemos desprender de lo dicho por Cortés Tamayo, pues, si como dice el colega del escritor, “Revueltas se habría cansado pronto de “cubrir policía solamente” (lo que implicaría que comenzó a ocuparse de otros rubros), para ella “es probable que Revueltas llegara a la plana roja después de laborar en diversas secciones del periódico” (2008: 81).

Como sugeríamos unas líneas arriba, la temprana intervención de Revueltas como periodista de nota roja queda un tanto oscura o por lo menos resulta contradictoria a la hora de considerar todos estos testimonios, tanto los proporcionados por familiares y conocidos como el que ha sido citado en diferentes trabajos los últimos veinticuatro años, y que se debe al protagonista real de esta historia. Lo que por lo pronto podemos proponer es que, en el caso de la nota roja publicada en un diario asociado al movimiento obrero, Revueltas fungía más como redactor o *editor de la plana*, con tareas de *gabinete* (corregir, redactar y formar) sumadas a las tareas de campo, entre las cuales estaba efectuar reportajes y acudir a los juzgados. Eso explicaría en parte que, aun cuando redactara muchas más notas, sólo firmara tres. Por otro lado, la ausencia de rúbrica se debe quizá a los usos del diario, entre los cuales se cuenta no firmar las notas policiales.

Lejos estaba Revueltas de vivir el trabajo periodístico como un simple entrenamiento literario. Los prejuicios disciplinarios que tienden a separar de un modo tajante los campos de la escritura persisten, y no sólo entre quienes se especializan en el estudio o la teoría de los géneros sino entre los especialistas en medios, pues sólo con una visión restringida del campo se puede pensar que “para José Revueltas el periodismo siempre fue un puente hacia la literatura. La urgencia del periodismo le daba oficio y desde luego algunos pesos. Pero después de las crónicas y las reseñas volvía al espacio más holgado y exigente de la novela o el cuento” (Trejo Delarbre, 2015: s/p). Y ese mismo prejuicio disciplinario y cierto anacronismo son los que impiden considerar que las tareas

o funciones de los *profesionales* muchas veces se adelantan a su institucionalización: se ha visto a Revueltas necesariamente como un reportero en este caso, cuando las evidencias con las que contamos más bien lo colocan del lado del editor; y para ello habría que leer de otro modo la misma cita que ha circulado ante nuestros ojos. En aquel pasaje de la entrevista realizada por Ignacio Hernández, José Revueltas, además de referir la solicitud de estilo que le hace el director, añade: "Me encargaron la página entera. Treinta y dos cuartillas diarias. Llegaba el compañero Gilberto Rod y me entregaba un prontuario de todas las notas de policía. Y entonces me ponía a redactar las treinta y dos cuartillas del día. *Y también las formaba. Una plana diaria*" (2001: 177; las cursivas son mías). Tanto otorgar un estilo en toda una sección, como redactar (sin firmar) y darle forma a la plana, decidir los titulares y su sitio sobre la retícula del diario, son tareas de un editor (por ahora no discutiremos si treinta y dos son muchas cuartillas para una plana, como objeto Trejo Delarbre). En apoyo de esta idea podemos añadir que Revueltas en efecto dirigió y fungió como editor de publicaciones periódicas, que así hayan tenido una vida breve o se trate (en la mayor parte de los casos) de ejemplos claros de la llamada prensa militante, siempre contaron con la participación de periodistas de profesión, o bien de escritores-periodistas. Baste por lo pronto mencionar el caso de *El Insurgente*, el quincenal de divulgación política que vio la luz el año del desembarco aliado en Normandía. Esta publicación, asociada al Grupo Marxista El Insurgente, puede considerarse continuación de otra, también dirigida por Revueltas: *El Partido*, animada por la célula José Carlos Mariátegui que agrupaba precisamente a periodistas que militaban en el Partido Comunista de México.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Al respecto pueden verse las notas preparadas por Andrea Revueltas y Philippe Cheron para el primer tomo de los *Escritos políticos* de Revueltas (1984: 183-188). En el caso de *El Insurgente* también ha sido consultado el Archivo de José Revueltas conservado en Austin (José Revueltas Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, the University of Texas at Austin).

Se da por hecho que, en un periódico — y en muchos otros sitios donde se desarrolla la actividad editorial —, sólo el reportero, el colaborador, el articulista, etcétera, escriben, pero buena parte de lo impreso o publicado se debe a editores o redactores que preparan las planas con las notas de las agencias (o como Revueltas, con base en “un prontuario”). Con todo, es probable que una nueva investigación nos lleve a confirmar la autoría de otros ejemplos revueltianos de nota roja. Juan Campos Vega, por lo pronto, le atribuye a nuestro escritor la “Cinematográfica captura de dos ladrones profesionales”, del 18 de julio de 1938, fecha muy anterior a la primera colaboración firmada. De acuerdo con el investigador, Revueltas “cotidianamente se encarga de redactar la nota roja”; y especifica: “La página siete, de la segunda sección, es el espacio en el que [la nota roja] aparece sin su firma, pero en el que Revueltas, en forma de relatos y crónicas, detalla los elementos que conforman los elementos de diversos crímenes y criminales de la época” (2011: 127). Con base en una primera revisión,<sup>6</sup> cabe apuntar que eventualmente la nota roja se trasladaba de la página siete a la página cuatro o tres y muy rara vez dejaba de publicarse. En julio y septiembre de 1939, la página ocho — esto es, la última del diario —, alojaba noticias deportivas; en septiembre y octubre de 1942 se invirtió el orden y la nota roja ocupaba la página final, aunque eventualmente se trasladaba también a una página interior. Sin duda este cambio le otorgó más notoriedad a la plana donde Revueltas intervenía, o quienes dirigían el periódico observaron el mayor interés por este tipo de noticias, que desde antiguo han contado con el favor del público y de los escritores (*El Popular* publicaba una segunda sección sólo los domingos; incluía allí materiales similares a los de un suplemento de cultura y los combinaba con informaciones generales, entre ellas la nota roja).

La tarea de ampliar los registros *policiacos* en la obra de Revueltas no será sencilla, como tampoco la de ofrecer un panorama preciso de su participación en *El Popular*; por lo pronto habrá que seguir considerando las posibilidades.

---

<sup>6</sup> Véase la nota 4.

## La firma de Revueltas

El archivo de José Revueltas, que se encuentra en la Benson Latin American Collection, de la Universidad de Texas, en Austin, consigna en su inventario el rubro "Artículos de Policía, Notas, Proyectos, 1939, N.d." (caja 57, fólder 3); desafortunadamente no se guarda ahí ningún original relacionado con el tema. Se conservan, en cambio, recortes de periódico (en fotocopia) de ocho artículos, casi todos incompletos. De los ocho, tres son de Revueltas, El primero, "La semana en México y en el mundo" (*La Voz de México*, núm. 181, 19 de marzo de 1939), en realidad sintetiza las posturas políticas del comunismo local e internacional ante la guerra en Europa y reseña las negociaciones del presidente Lázaro Cárdenas con las compañías petroleras, una vez declarada la expropiación. Otro es la primera nota sobre Gregorio Cárdenas, el célebre homicida de mujeres, publicada en *El Popular* el 4 de octubre de 1942, y el tercero es un curioso caso (sin fecha ni datos de publicación) que combina relato breve e ilustraciones en línea a la manera del cómic. Ahora bien, se trata de un *relato de nota roja*, pues refiere el modo de operar del "cínico raterillo" Luis Fernández Benítez, quien, con "el fin de solicitar de los santos un auxilio", se inclinaba sobre las imágenes mejor provistas de *milagros* de oro y plata para arrancarlos con la intención de fundirlos posteriormente. Sorprendido en la acción por el sacristán Alfredo González Roa, "no tuvo manera de escapar y se le condujo a la Undécima Delegación". El relato lleva el título "Cosas de la devoción" y lo encabeza el rubro "Estampas"; no aparece la firma con caracteres tipográficos sino con la anotación manuscrita "por J.R.". Si todos los relatos y casos de la columna "Estampas" poseen un estilo semejante, al menos tendríamos un hilo que seguir en la búsqueda de otras notas o relatos noticiosos de carácter policiaco o criminal atribuibles a Revueltas.

De los recortes restantes dos aparecen sin firma ("Lo de morir es un lujo caro" y "Coyoterías en la Oficina del Control [del servicio eléctrico]"); de un par no se conserva el principio de la nota, si bien el segundo de estos recortes fue escrito aparente-

mente por una mujer (“Una espantosa tragedia en Xochimilco” y “‘El Tigre del Nopalillo’ y sus hombres siguen segando vidas”); por último hay que mencionar la nota de Felipe Moreno Irazábal: “En un refrigerador encontró a su marido muerto”, que tampoco tiene fecha ni datos de identificación; su importancia estriba en que podría relacionarse con “Sinfonía pastoral”, donde uno de los personajes muere congelado al quedar dentro de un frigorífico (en el cuento no es el esposo sino el amante de una mujer quien se congela: “Crisanto era un amante anterior a su casamiento. En realidad ella traicionaba a Crisanto con su marido, no a la inversa”; 1979: 68). Las notas de Moreno Irazábal, por cierto, contaron con el seguimiento de otro escritor interesado en los motivos criminales, Max Aub: en su archivo se encuentran al menos 27 registros de notas que se deben a este reportero, publicadas en *Excélsior*.<sup>7</sup> Existe otra carpeta del archivo José Revueltas conservado en Austin donde podrían encontrarse materiales asociados a la nota roja; lleva el rubro “Jefatura de policía del D.F.”, 1957-1960 (caja 94, fólder 23); por desgracia, en esta ocasión no fue posible consultarla.

Lo posible, en cambio, consiste en volver a pasar la mirada por los casos de nota roja que indiscutiblemente firmó Revueltas, en especial, por el de Ricarda López Rosales. De las tres notas, al parecer dos se conocen un poco más de lo supuesto: bajo el título “La mente de Goyo Cárdenas” fue reproducido en *La Jornada Semanal* (suplemento del periódico *La Jornada*, del 31 de marzo de 1996), lo que originalmente se publicó en *El Popular* con el título “Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas”. La reproducción forma parte de la conmemoración por los veinte años de la muerte del escritor. Los editores del suplemento explican que “se recupera un fragmento” de la “insólita serie de reportajes” dedicados por el periodista y escritor al “caso del multihomicida”. Como se ha insis-

---

<sup>7</sup> Inventario de Fondos: Prensa: Varia [1932-1981]: Cajas 50-51. En línea: [http://www.maxaub.org/index.php?option=com\\_flexcontent&Itemid=44](http://www.maxaub.org/index.php?option=com_flexcontent&Itemid=44)> Consulta el 12 de febrero de 2016.

tido, José Revueltas sólo firmó dos notas sobre el caso; y más que ofrecer un fragmento, en *La Jornada Semanal* se reprodujo casi en su totalidad la nota mencionada, pero con omisiones que no están indicadas de ninguna forma; se trata, pues, de una transcripción que entrega un material incompleto, además de sustituir el título.<sup>8</sup>

Recientemente, como parte de la serie de artículos que *Nexos* reunió para "evocar" en su centenario "al escritor 'que es muchos hombres a la vez'", la revista incluyó una selección de tres escritos revueltianos bajo el título "Pepe, el periodista". El primero de ellos fue denominado "Sin esperanzas para nadie", cuyo título original es "Mi hijo será el último en juzgarme", o bien "'Nadie ha sentido lo que he sentido yo', afirma Ricarda".<sup>9</sup> Por tratarse de la nota principal, el primer encabezamiento (que tomamos ahora como título efectivo) ocupaba las ocho columnas de la plana en *El Popular*, mientras que el segundo abarca las columnas cinco y seis, donde se localiza la nota. Sonia Peña toma esta segunda opción para referirse a este reportaje en su tesis. Como en el caso de *La Jornada Semanal*, la revista *Nexos* tampoco indica que el título ha sido modificado; además, se omiten los subtítulos con los cuales se organizaba el reportaje en 1942 (en su lugar, se abrió un espacio de una línea y se introdujo una capitular). La misma nota había sido publicada por esta revista el 1 de julio de 1983; en esa ocasión en efecto se publicó como "'Nadie ha sentido lo que he sentido yo', afirma Ricarda"; pero lo que originalmente era el sumario ("Un fondo oscuro, aún indescifrable, hay en los móviles que

---

<sup>8</sup> Conviene añadir que en *El Popular* sí se publicó una serie de notas y reportajes sobre Gregorio Cárdenas, pero son más numerosas las firmadas por Gilberto Rod y la mayor parte aparece sin rúbrica alguna. En septiembre de 1939, cuando se hace público el caso, la notas firmadas por Gilberto Rod aparecen los días 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 19 y 26. Las notas aparecen sin firma, aun cuando sean extensas, los días 14, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 27 y 28. El día 10 también se incluye una nota de Antonio Prieto y el 14 una de Laura de Montijo. En octubre, Rod sólo firma una nota el día 1; las no firmadas aparecen los días 2, 3, 6, 17, 21 y 28.

<sup>9</sup> Los otros materiales incluidos son "Benita Galeana ha escrito su vida" y "Negaciones y afirmaciones en Clemente Orozco"; se indica que ambos aparecieron en *El Popular*, el 9 de mayo de 1940 y el 17 de agosto de 1939, respectivamente.

llevaron a la infeliz madre a cometer sus horrendos crímenes”) se transcribió como primer párrafo del reportaje. En aquella oportunidad también se omitieron los subtítulos que dividían la nota.

Aunque no es posible asegurarlo, la reproducción de las notas con modificaciones como las descritas, en dos publicaciones de circulación nacional, abonaría el terreno en alguna medida para quedarse con la idea de que nuestro autor cuenta con un repertorio de nota roja superior al que él mismo se asignó. De ahí que se nos plantee la necesidad de restituir, en la medida de lo posible, los originales *publicados* en 1942. Y subrayo el participio porque hasta donde se ha revisado el archivo de José Revueltas en Austin, no se han encontrado los manuscritos, los apuntes o bien los originales mecanográficos; pero también hago dicho énfasis porque interesa volver a poner en letra de imprenta (así sea electrónica) lo que el público o los lectores de *El Popular* tuvieron a mano. Digamos que se trata de leer eso que en otro tiempo alguien más pudo haber leído. Ahora bien, más que de un ejercicio para *fixar el texto*, lo que interesa es generar un nuevo orden de lectura, sin duda artificial, porque tendremos la reproducción de las palabras pero no la materialidad de la impresión de negro sobre blanco ni el formato que obliga (o invita) a extender los brazos... pero justamente se trata de confiar en lo que una nueva disposición de la materia verbal puede proporcionar como experiencia literaria.<sup>10</sup>

Pienso que lo mejor es optar por reproducir las notas en orden cronológico en lugar de reunir en un solo bloque las dos dedicadas al caso de Gregorio Cárdenas:

- “Día a día aparece más clara la naturaleza psico-patológica de G. Cárdenas Hernández”, domingo 4 de octubre de 1942.
- “Mi hijo será el último en juzgarme” [o “Nadie ha sentido lo que he sentido yo”, afirma Ricarda”], martes 6 de octubre de 1942.
- “Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas”, miércoles 21 de octubre de 1942.

---

<sup>10</sup> La reproducción de las notas, realizada con la colaboración de Thania Aguilar, puede leerse en “Reportajes de nota roja firmados por José Revueltas para *El Popular*”, material que forma parte de este mismo volumen.



No se trata de ceñirse a la primacía del tiempo sino de considerar que lo ingobernable del azar termina por aliarse con un empeño significativo. En principio, Revueltas se ocupa del homicida que en su momento atrajo la atención de la prensa, el público, los "médicos especialistas" y, al parecer, de la clase media y los sectores populares; después, el caso se ha mantenido en el interés de médicos forenses, criminalistas, abogados, funcionarios y escritores. Dos días más tarde, escribe sobre una mujer que no concita sino el reproche, la condena y el olvido. El caso del multihomicida masculino busca ser explicado con los términos de la ciencia y llama a controversias en los foros académicos; el caso de la madre que da muerte a sus hijas se quedará sin defensores y como si Revueltas hubiera previsto esa tendencia enuncia el argumento que abre una posibilidad de apelación: "Nadie ha sentido lo que he sentido yo". No puede atribuirse a sentimentalismo alguno que el escritor hubiera retomado este dicho de Ricarda para segunda cabeza de la nota; más bien, con esa recuperación de la voz ajena busca mostrar que la *criminalidad* no podrá ser explicada en este caso específico sólo mediante el razonamiento de los especialistas, con todo y que se trate de "otro caso psicológico de aspectos sombríos".

### La asamblea de especialistas

Sonia Peña consigna que la serie de "crónicas" sobre Gregorio Cárdenas aparecidas en *El Popular* comenzó a publicarse en los primeros días de septiembre de 1942; la primera, del día ocho de ese mes: "Estrangulaba a sus amantes y luego las enterraba en el jardín de su casa", como casi la mitad de las que se ocuparon del multihomicida está firmada por Gilberto Rod. Durante casi dos meses el "monstruo" — mote que empleó Rod con más frecuencia para referirse a Cárdenas Hernández —, ocupará los titulares del periódico. Prácticamente en medio de la ola de interés que suscitaba el caso, Revueltas interviene. En la primera nota, sin duda le atrajo "la psicología del asesino de Mar del Norte", como lo

llama en una sola ocasión aludiendo a la calle de Tacuba donde éste vivía; pero también dio muestras de fijar la mirada en dos cuestiones *menos atractivas* del suceso: la corrupción de un proceso en el cual se obtienen declaraciones mediante golpes y se obliga a firmarlas sin antes leerse las al acusado, y el disgusto con tintes xenófobos dirigido contra el doctor Gonzalo Lafora. Este último asunto será el que retomará en la segunda nota de finales de octubre, mucho más extensa que la primera.

En su segunda intervención, luego de referir la “extraordinariamente animada” reunión de “personalidades especialistas en neurología” que se convocó para dilucidar si “el criminal de Tacuba es un esquizofrénico o si como lo sostiene el doctor Gonzalo Lafora, un epiléptico psíquico”, se concentra en describir el “extraño” ambiente de la asamblea, abarrotada por “estudiantes, médicos, maestros y neurólogos”, a los que se sumaron el representante del Ministerio Público ante el juzgado decimocuarto de la quinta corte penal, el secretario de ese juzgado y el abogado “defensor del reo”. Algunas personas no tenían empacho “en rubricar las palabras de Lafora con risas intencionadamente mal contenidas y otras no ocultaba su ansiedad por ‘lo que va a suceder’ cuando Lafora termine”; y lo que sucedería tenía que ver, desde luego, con la refutación de sus dichos, ya fuera de modo pretendidamente conciliador o “rotundo y agresivo”; pero ya ocurriera de una u otra forma, lo que Revueltas observa es que el propio Lafora quizá ya sabe o anticipa que la “asamblea científica está llamada a convertirse en una lucha donde algunos insobornables resentimientos [encontrarán] su liberación a la manera freudiana”. Es decir: a Revueltas le interesa la *psicología* del asesino de mujeres o quizá, más aún, “el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres”,<sup>11</sup> pero al mismo tiempo llama su atención el perfil de los especialistas y académicos que se aprestan a cebarse sobre una víctima *simbólica*.

---

<sup>11</sup> Artículo 21 de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia; última reforma en el Diario Oficial de la Federación del 28 de enero de 2011.

El segundo reportaje, que tiene por asunto *principal* a Gregorio Cárdenas Hernández y que ha sido leído con ese énfasis, está compuesto por trece apartados. El primero se ocupa de la discusión en torno a la naturaleza psicológica del criminal; el segundo pone los ojos en la *liberación freudiana* de los resentimientos contra Lafora. Del tercero al séptimo de los apartados Revueltas reproduce, comenta y acota los argumentos del médico que primero tomó la palabra en la "asamblea" de especialistas; del octavo al decimotercero el interés se concentra en reseñar la refutación emprendida contra Lafora. Esto es, tanto al principio (en el segundo apartado) como en la segunda parte de la nota (del octavo al último apartado) el punto de inflexión discursivo no es el asesino en sí mismo (o no sólo), sino el médico de origen español simpatizante de la República. Desde luego, Revueltas atiende a su propio interés y al del público cuando informa lo dicho sobre el asesino, pero narrativamente los apartados que cumplen ese propósito informativo (del tercero al séptimo) sirven *también* para dar cuerpo a la figura que será blanco de otros *impulsos homicidas*. Precisamente cuando comienza la refutación en voz del doctor Leopoldo Salazar Viniegra, Revueltas se ocupa de describir brevemente al antiguo discípulo de Lafora en España y propicia un inusitado contraste: "La camisa roja... sus ademanes pausados, la vivacidad *extraña* y penetrante de su mirada, la amenazadora tranquilidad de que se reviste, todo hace que reine singular expectación cuando aparece el afamado psiquiatra *cargado de libros con los cuales disparar* en contra de Lafora" (las cursivas son mías). El término para designar lo singular o para referirse a una naturaleza inquietante (*extraño*) es empleado por el escritor cuando caracteriza a Ricarda y por el doctor Lafora cuando habla del "excepcional" caso de Cárdenas Hernández; igualmente, es aprovechado al principio de la nota para señalar el ambiente que priva en la reunión de especialistas. Hacia el final, ese mismo término descubre la naturaleza de quien, dueño de una tranquilidad "amenazadora", se dispone a "disparar" con libros; mejor todavía, el propio psiquiatra — dueño de sí e investido de prestigio — es el arma "cargada de libros con los cuales disparar". Se puede

comentar que Revueltas no hace sino aprovechar locuciones propias de la nota roja y el género policial en su crónica, pero también cabe sugerir que lejos de toda intención *literaturizante* consigue mostrar lo real de un sujeto investido por la autoridad de la especialización.

Leopoldo Salazar Viniegra —que en su campo debe ser sin duda un profesional serio—<sup>12</sup> adquiere en la nota una contextura que lo supera: es él pero es algo más que él mismo cuando se dedica a censurar el trabajo de Lafora; “dan ganas — dice Salazar Viniegra con sarcasmo —, no de refutarlo sino de defenderlo”. No obstante “la vivacidad *extraña* y penetrante de su mirada” sólo parece afinar la puntería: después de presentar su propia lectura del caso, en general sostiene que los datos que aporta su antiguo maestro son “inciertos y faltos de todo valor demostrativo”, compara los argumentos del médico español con los intentos de “Sulema Muley” por hacer un diagnóstico de Gregorio Cárdenas con base en la quiromancia y se excusa de tratar el “análisis de los sueños... porque ya no entra en el ramo de [su] competencia como neurólogo”. Lafora se defiende, corrige algunos de los apuntes que había incluido el discípulo como parte de su censura y observa: “Salazar Viniegra cree que yo he inventado los *estados crepusculares*, o que, al revés, después de haber leído mis artículos, Gregorio Cárdenas me ha copiado a mí... Sólo falta que también Salazar Viniegra me atribuya sus crímenes”. Lafora teme que Salazar le adjudique los crímenes de Cárdenas Hernández, claro; no obstante y a la postre esa expresión anfibológica trazada por Revueltas se inunda de otro sentido: queda también la impresión de que el médico mexicano busca atribuir sus propios *crímenes* al antiguo maestro español. Pero, se dirá, ¿de qué crímenes estamos hablando? Entre lo dicho y esta sobreinterpretación nuestra, en

---

<sup>12</sup> Después de prepararse en España y Francia volvió a México y fundó “la primera clínica de la epilepsia que hubo en México”; fue además profesor de patología médica en la UNAM y director de la Castañeda. “Su prestigio profesional era considerable por lo que fue requerido por los jueces como perito en el caso de Gregorio Cárdenas” (Suárez y López Guazo, 2005: 244).

esta ronda donde el homicida, el neuropsiquiatra que estudia el caso y el colega que juzga dicho estudio se alternan para ocupar el banquillo (en un punto Salazar se refiere incluso a Gregorio Cárdenas como la "víctima" de Lafora), se encuentra el sentido posible de lo que *en realidad* ocurre y quizá también se encuentre ahí el valor periodístico de la nota: el médico español resulta *criminalizado* a pesar de ser el primero que realmente se entrevistó con el homicida a fin de estudiar su conducta.

El caso ocupó la prensa el 8 de septiembre de 1942; los periódicos se apresuraron a reunir opiniones y es así como "Salazar Viniegra diagnostica esquizofrenia; Oneto Barenque propone realizar una lobotomía como medida indicada al caso; Millán habla de la necrofilia de Cárdenas y del desdoblamiento de su personalidad; Núñez Cháves de su sífilis hereditaria y de su psicosis obsesiva; Pavón Andréu, de su vampirismo... Casi ninguno de ellos [había] visto siquiera a Cárdenas [Hernández] y, desde luego, ninguno lo ha estudiado" (Lafuente, Carpintero y Ferrandiz, 1991: 250).<sup>13</sup> Salazar Viniegra acusa de ligereza y adivinación,

---

<sup>13</sup> Del grupo mencionado, destaca Ignacio Millán, quien se convertiría en una figura de la psiquiatría nacional, especialmente por haber formado parte del grupo de médicos que Erich Fromm "llegó a México a entrenar en psicoanálisis" (Saavedra, 1994: 28); la estancia de Fromm en el país se prolongó por 23 años, de 1950 a 1973, y terminó de un modo abrupto cuando se operó "un cambio estratégico" de la mesa directiva del Instituto Mexicano de Psicoanálisis (IMPAC) en 1973 (Saavedra, 1994: 31). Ese año, Fromm alegó que se marchaba de México por "motivos de salud", pero lo que se deja ver, de acuerdo con el relato que Víctor Saavedra hace en la introducción de su libro *La promesa incumplida de Erich Fromm*, es que no le fue sencillo aceptar los cambios en la estructura piramidal dominada por él y sus discípulos. El rompimiento definitivo entre Fromm y el IMPAC ocurrió en 1977 a raíz de una carta en la que el primero comunicaba a Fernando Narváez, director entonces del IMPAC, que Ignacio Millán —"analista y analizado por Fromm en su temprana juventud" (Saavedra, 1994: 32)— acusaba al Instituto de traicionar "los fines, valores y convicciones del psicoanálisis humanista" (Saavedra, 1994: 32). Fromm pidió explicaciones, Narváez se las proporcionó, pero el psicoanalista alemán ya no emitió una segunda carta, con lo que primaron las "difamaciones de Millán" (Saavedra, 1994: 32). "Tres años después moría Fromm y a los pocos años también Ignacio Millán, en un estado de alcoholismo intenso" (Saavedra, 1994: 32). La muerte del mexicano se suma a la "secuela de tragedias, odios fratricidas y veneraciones idólatras" que el psicoanalista

pero, por lo visto, él fue de los primeros en cometer dicha falta (además, no tiene empacho en censurar cuando — apunta Revueltas — había sido “víctima también, en su ocasión, del amarillismo periodístico”).<sup>14</sup> Se impone por tanto hablar de fariseísmo, actitud recreada con frecuencia por nuestro escritor en su narrativa y en su ensayos para calificar las motivaciones íntimas de otros *deten-tadores del saber*: los dirigentes y los militantes *puros* del comunismo local y foráneo.

Es cierto que el estudio de Lafora “queda sin terminar”, pues cuando el juez “ nombra a los especialistas para el correspondiente peritaje psiquiátrico” (entre los cuales estuvo Salazar), también se le retira el permiso para seguir examinando al estrangulador” (Lafuente, Carpintero y Ferrandiz, 1991: 250); pero Lafora no oculta el carácter provisional de su aproximación: la expone y nuestro escritor la consigna: “El doctor Lafora manifestó sin ambages, en su conferencia de la Sociedad de Neurología, que el estudio realizado sobre Gregorio Cárdenas Hernández fue naturalmente incompleto... llevó a cabo exploraciones durante un periodo de doce horas repartidas en cuatro sesiones, lo cual no puede ser

---

alemán dejó durante su prolongada estancia en el país (Saavedra, 1994: 28). Debo la referencia a Enrique Flores.

<sup>14</sup> Muy probablemente se refiere Revueltas a la reacción de parte de la prensa frente a la “propuesta racional y antiprohibicionista” que en torno al consumo de drogas defendió el doctor Salazar Viniegra, misma que logró concretarse en un efímero decreto de febrero de 1940 que legalizaba el consumo y establecía el control de las drogas por parte del Estado (Pérez Montfort, 2016: 296). “Aun cuando ya se había discutido bastante sobre el tema de lo inocuo que podía ser el consumo de marihuana, el tratamiento del problema por parte de la prensa seguía siendo particularmente amarillista e intolerante” (Pérez Montfort, 2016: 290). Salazar Viniegra no fue sólo víctima del amarillismo periodístico sino de Harry J. Anslinger, comisionado del Buró Federal de Narcóticos del Departamento del Tesoro estadounidense, quien mostró “una particular animadversión” frente a las propuestas de Salazar y el curso seguido por el gobierno mexicano en esos años (Pérez Montfort, 2016: 287). A instancias de Anslinger se le abrió un expediente al doctor en los archivos del FBI: National Archives II, College Park, Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs-Drug Enforcement Administratin, Box 22, RG 170. Ricardo Pérez Montfort señala que esta información le fue proporcionada generosamente por la investigadora Elaine Carey (Pérez Montfort, 2016: 283).

suficiente dado lo 'extraño y excepcional' del caso". Otros elementos de consideración para este juicio sumario entre científicos son la referencias a los titulares del momento, que ponen en duda el "criterio", la "personalidad" y la "moral profesional" de quien se embarcó hacia México en 1938; basta con citar *La Prensa*: "Las teorías de Lafora causan un sonado escándalo científico. Los psiquiatras mexicanos destrozaron el inconsistente estudio sobre el Chacal, exhibiendo al médico hispano como charlatán. En sesión secreta se pedirá que éste sea expulsado de la Sociedad Neurológica" (Lafuente, Carpintero y Ferrandiz, 1991: 250). Además del celo profesional habría otras razones para atacar a uno de los "invitados de lujo" del gobierno cardenista (1991: 248): en primer lugar, la irritación frente al sitio de preferencia que Lafora había conseguido en México con cierta rapidez, tanto en el campo de la psiquiatría como en el de la práctica privada (1991: 256); en segundo, hay quienes opinan que el caso se prestó para que "determinada prensa reaccionaria", así fuera de manera "más o menos inconsciente", intentara trasladar la animadversión suscitada por Gregorio Cárdenas hacia el otro Cárdenas: el ex presidente, figura completamente asociada a la incorporación de profesionales españoles a la vida intelectual del país (Álvarez Peláez y Huer-tas García-Alejo, 1987: 217).

La xenofobia asomó su cauda en el enjuiciamiento al que fue sometido el médico, quien no permaneció a salvo de implicaciones legales efectivas, aunque al final salió bien librado. La hostilidad contra el psiquiatra exiliado en México quedó registrada en forma explícita por Revueltas. Luego de referir en extenso los dichos de Salazar, dedica los dos apartados finales a los puntos de vista de los doctores Guevara Oropeza y Alfonso Millán. El primero adoptó "un punto de vista intermedio en el debate" y sólo lamentó que Lafora no lograra obtener parte del diagnóstico "en buenas condiciones" y que interpretara "muy a la ligera" los sueños del homicida. Millán, "sin parábola alguna, negó cualquier valor científico al trabajo de Lafora" y se propuso "no concurrir más a las sesiones de la Sociedad Neurológica" en tanto se siguieran presentando "trabajos folletinescos" como el del

multinombrado médico español. La intervención del doctor Millán transformó la “asamblea científica” en una reunión donde “la cuestión” ya no era “si Cárdenas Hernández resultaba un epiléptico o un esquizofrénico, sino tan sólo si el doctor Lafora debía haberlo estudiado o no ‘quitando oportunidades a médicos mexicanos’”. Una corriente de xenofobia —concluye el escritor— se dejaba sentir entre muchos de los asistentes. Parecía que el objeto principal de la reunión era, ante todo, enjuiciar al propio doctor Lafora”.<sup>15</sup> Lo que empezó con un especialista “cargado de libros con los cuales disparar” terminó con el juicio de quien recibió los disparos. En vista del giro de la reunión, el doctor Guevara Oropeza, presidente de la Sociedad de Neurología y Psiquiatría, “puso a votación la suspensión de la reunión acordándose para otro día y en forma privada”. No sólo quedó en suspenso el asunto sino la propia labor de nota roja firmada por Revueltas.<sup>16</sup>

Las numerosas discusiones científicas en torno de Gregorio Cárdenas, sean psiquiátricas, criminalistas o sociológicas<sup>17</sup> contaron también con abundantes derivas, muchas de ellas sensacionalistas, pero también literarias, cinematográficas y políticas todavía hasta finales del siglo XX. Juan de Dios Vázquez, doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Harvard y profesor-investigador de la Universidad de Nueva York se ha ocupado de reseñar muchas de ellas para abordar las “transformaciones identitarias” del “primer homicida en serie mexicano” (2011: 109). Entre el “individuo decente que se transformaba en

---

<sup>15</sup> La impresión de móviles xenófobos fue argüida por el propio doctor Lafora en una carta abierta del 23 de octubre, publicada en *Excelsior*, y el mismo parecer sostuvo José Ángel Cenicerros, director de ese periódico (Lafuente, Carpintero y Ferrandiz, 1991: 253 y 254).

<sup>16</sup> No obstante, cabe sugerir que el tratamiento del asunto le interesó a Revueltas por lo que tiene de *proceso*, de *juicio* como práctica represiva destinada a suprimir las discrepancias, cuestión que desarrollará con amplitud en *Los errores*. Al respecto puede verse *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas* (Mateo, 2011: 162-180)

<sup>17</sup> Entre las obras científicas más próximas en el tiempo al caso destaca el libro de Alfonso Quiroz Cuarón, *Un estrangulador de mujeres*, prólogo de Mariano Ruiz-Funes, México, s.e., 1952.



un animal salvaje" (112), el "hombre-monstruo" o el "estudiante-troglodita" que llevó a los legisladores a abogar por el restablecimiento de la pena de muerte abolida en 1931, Cárdenas Hernández apareció en septiembre de 1976 como el "prototipo del sujeto rehabilitado" (Vázquez 2011: 113). Entre los múltiples estudios del caso, Juan de Dios Vázquez propone que el penal se convirtió en el sitio donde fue posible un "proceso de desobjetivización y resubjetivización" de este *célebre* personaje (Vázquez 2011: 116); al final, el profesor de Harvard concluye: "Por encima de todo, lo que el caso de Cárdenas [Hernández] vuelve evidente es la capacidad que todo ser viviente tiene para redefinir su subjetividad y, con ello, romper, moldear o trastocar las condiciones esenciales que son impuestas por la lógica del biopoder" (Vázquez 2011: 136). Tal consideración, me parece, se coloca a una distancia mínima de postular a Gregorio Cárdenas como un héroe antisistema, en parte porque Juan de Dios Vázquez aprecia positivamente las mutaciones del *yo* que condujeron al homicida (o presunto homicida, pues al paso de los años niega haber matado) a escribir tres libros donde él mismo explica o da señales de su proceso de reconfiguración o readaptación identitaria y donde, según el investigador, se constata el cambio entre ver "la prisión como un lugar con una estructura de dominación netamente autoritaria a mostrarla como una institución regida bajo un paradigma hegemónico (en el sentido que Gramsci le da al término)"; esto es, el giro que imprime Cárdenas Hernández a su estado carcelario "hace que su reclusión empiece a presentarse" más bien como el espacio donde se requiere "una serie de negociaciones con el poder" (Vázquez, 2011: 128). Sin discutir la propuesta —aunque sí tomando distancia de ella— lo que por lo pronto observamos es que Gregorio Cárdenas, setenta años después de ser un caso de estudio clínico, se alza a principios del siglo XXI prácticamente como un teórico, que primero se opone al sistema y luego lo asume para evadirlo y colocar a salvo su subjetividad siempre cambiante. Si al principio de esta historia Lafora, el especialista, ocupó pronto el sitio del *criminal* enjuiciado a causa de la negligencia que se le achacó y por *robar* supues-

tamente oportunidades a médicos mexicanos, al final el homicida se hizo de una posición entre los expertos y los académicos gracias a su propia actividad de escritura.

### Un dolor excesivo pasa a la acción: el régimen trágico

El caso de Ricarda López Rosales no ha contado con el beneficio de los psiquiatras, neurólogos, médicos, sociólogos o penalistas ni con este giro de posición en el espectro del saber. No obstante —y desde mi punto de vista— ella es la que *sabe*, así sea en un sentido no científico pero sí necesario.

Antes que describir el aspecto de la mujer, Revueltas copia sus palabras para mostrar la distancia que se abre entre quien habla y quien escucha, entre la acusada y el juez: “Ni a usted ni a nadie les puedo hacer comprender, porque ni usted ni nadie ha sentido lo que yo”. Con esa frase Ricarda anula por completo el juicio; entiende que la sentencia, si ha de venir, no le corresponde al juez primero de lo penal, licenciado Emilio César, quien, mediante preguntas busca averiguar “las causas que la orillaron a su tremendo crimen”. Y esta misma frase que el escritor reproduce para encabezar en segunda instancia la nota también muestra la imposibilidad de llegar al fundamento de lo ocurrido mediante un procedimiento lógico. Más todavía, se manifiesta en esa frase tan simple —y tan *terrible* cuando viene de una voz con cuerpo— la imposibilidad de toparse de entrada con un “‘verdadero’ receptor” capaz de dar autenticidad plena al testimonio. “Mis palabras testimoniales son recibidas por otros infinitos que fracasan en autenticarlas”, dice Slavoj Žižek cuando se ocupa de ponderar el problema de atender la llamada del *otro* que no ingresa en el anhelado circuito de la correspondencia armónica (Žižek, 2006: 166), y esa formulación nos parece muy próxima a lo transcrito por Revueltas, quien, una vez que ha declarado el abismo ontológico abierto entre la acusada y el juez, nos lleva a pasar los ojos por el aspecto de Ricarda, si bien, más que describirla físicamente, nos pide concentrarnos en su contextura intelectual: “es una

mujer de pequeña estatura, ojos oblicuos, apagados, manos delgadas", que "mira con profunda tristeza", sí, pero a la vez "se mantiene entera, lógica, usando de la inteligencia natural que posee para producir respuesta claras, firmes y bien construidas" todo lo contrario de la falta de conciencia real o fingida de Cárdenas Hernández.

La nota está formada por tres apartados, el primero —sin subtítulo— es el más breve y es ahí donde residen las consideraciones del escritor. Los dos apartados siguientes están dedicados a reproducir el diálogo entre Ricarda y el juez, de modo que el segundo encabezado escogido por Revueltas en efecto anticipa la voluntad por mantener presente la voz femenina. Su testimonio se confronta con el infinito formado por los lectores de 1942 y por quienes sucesivamente hemos llegado a este punto donde volvemos a escucharla, gracias a ese tercero inasible que también atestigua: la narración y su materialidad significativa. Ricarda hablará ante nosotros y el escritor *sencillamente* se anticipa a colocarnos en la disposición para que consideremos la dificultad de un testimonio que no posee los arreos mediáticos del asesino serial de clase media, educado y *exitoso*.<sup>18</sup> Lo extraordinario en el caso de Gregorio Cárdenas Hernández es lo que se espera (al menos en parte) de alguien como Ricarda: el primero, con todo de su lado, mata, pero es la anomalía susceptible de readaptación; ella con todo en contra, mata, y su acción se encuentra en el radio de lo *natural* dado lo extremo de su pobreza. Forma parte del conjunto de los "delinquentes atávicos que en teoría mataban a consecuencia de una deficiencia biológica", de los "transgresores analfabetos que, se decía, encarnaban los impulsos del 'populacho' [o] las ansiedades de la 'clase peligrosa'" (Vázquez, 2011: 110); no en balde se le caracterizó dentro del "tipo clásico de [la] bebedora consue-

---

<sup>18</sup> "Destacado estudiante de la Facultad de Química de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y merecedor de una prestigiosa beca de Petróleos Mexicanos (Pemex), el joven de veintisiete años parecía un digno representante de una clase media urbana favorecida entonces por las políticas económicas del régimen de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)" (Vázquez, 2011: 110).

tudinaria [a la que] todo le parece bueno, porque quitó de sufrir a sus hijas” (en Peña, 2008: 85). Destaca en ese sentido la decisión de Revueltas por colocar la voz de la mujer tanto en uno de los títulos como en las primeras líneas de su nota, y más aún si se consideran los encabezamientos que proliferaron; baste como ejemplo *La Prensa*, del 4 de octubre de 1942: “La hiena que mató a sus hijas, satisfecha”.<sup>19</sup> Si por un lado se acepta como *natural* que la criminalidad sea parte de su condición, por otra lo desorbitante — como se infiere de ese titular — es que sea *una madre que procura muerte*. De modo similar el juez entiende que algo más motiva a Ricarda: “Las preguntas dirigidas por el licenciado Emilio César tendían a poner en claro si otras causas que no la miseria fueron las determinantes del terrible filicidio”; porque si fuera por miseria, buena parte de la población mundial habría asesinado, podríamos aventurar junto con el juez. Es cierto, confirma el escritor, que “mató a sus dos pequeñas hijas por desesperación, por miseria, por abatimiento, pero también por algo más”; no obstante, ese *algo* inaprensible no es la *causa eficiente* que se busca en el proceso legal, sino algo que “continúa permaneciendo en las sombras del alma oscura de Ricarda”. A ese fondo desea llevarnos Revueltas, pero no mediante sus consideraciones y sólo nos brinda una clave para trazar el radio posible de aquellas sombras: “Ricarda no miente, no inventa coartadas, no trata de exculparse”; el “gran desconsuelo por la vida” y “el pesimismo inconcebible” no le vienen de la miseria experimentada por ella y por sus hijas, sino de *la proyección futura de esa misma miseria*: “Pienso muy lejos — dice textualmente Ricarda —, no en lo que me va a pasar mañana, sino [en] el porvenir dentro de cincuenta años, de diez, de cinco, y siempre será igual, por eso maté”.

Para Sonia Peña “las palabras que Revueltas le atribuye a la mujer... son una muestra de su trabajo literario”, y opina que

---

<sup>19</sup> Ya Sonia Peña había hecho notar que “en la comparación de los titulares se observa la actividad creadora de Revueltas, el autor reproduce en el título parte de la declaración de la mujer, no la califica, no la condena, deja que sean las propias palabras de Ricarda las que introduzcan al lector en su mundo sórdido y actúen, a la vez, en su defensa” (2008: 86).

la cita "se asemeja más a una frase revueltiana que al vocabulario simple de una mujer como Ricarda" (2008: 86). Su parecer se basa en que este mismo giro no aparece "reproducido en otros medios periodísticos" y cita lo transcrito en *La Prensa* el mismo día en que *El Popular* publicó la nota de Revueltas: "Es que soy muy adelantada. Pienso en lo que va a pasar dentro de cincuenta años" (Peña, 2008: 86). Desde mi perspectiva, es completamente posible que Revueltas tomara con fidelidad las palabras de la acusada, pues ya en otras ocasiones ha dado muestra de consignar con un apego extraordinario lo que escuchaba en la calle.<sup>20</sup> El saber literario de Revueltas no depende necesariamente de una supuesta originalidad individual o, en todo caso, esa originalidad consiste en tener buen oído, en el trabajo que restablece la materia verbal para hacer que el impulso aéreo circule de nuevo por escrito. Lo publicado por *La Prensa* parece más bien producto de la ultracorrección de los escolarizados o de quienes se muestran prontos a reescribir *literariamente* los relatos y testimonios populares, práctica frecuente y anterior a los estudios de tradición oral que aprovechan formas de trabajo de la antropología y de otras disciplinas. Como la asociación del verbo *pensar* parece anómala por estar seguida de un adverbio de tiempo (sería más fácilmente admisible si le siguiera uno de modo: *pienso mucho*), el redactor o el reportero optaron por interpretar la frase en vez de consignarla en el estilo oral en que se produjo. El saber literario de Revueltas consiste en mantenerse fiel a una frase que así sea anómala posee una significación trascendente y, si se quiere, poética, en el *mejor de los sentidos* que para nosotros es el sentido trágico.

Se hace necesario leer las tres notas firmadas por Revueltas como si fueran un solo cuerpo para mostrar que no hace un reportaje de los casos por simple contraste o interés en los perfiles psicológicos, sino que confronta intencionalmente las dos histo-

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, en *Las evocaciones requeridas* incluye una copla que aparece (en una versión casi idéntica) como parte del *Cancionero folklórico de México*, y el celeberrimo concepto del *lado moridor* tiene un fondo o un origen popular. Al respecto véase Mateo, 2014: 83-100 y Revueltas, 1978: 19.

rias como extremos de una dialéctica del crimen (no presente sino proyectado en el porvenir) cuyos momentos están marcados por la mujer como sujeto de la violencia: las mujeres víctimas del homicida masculino, las niñas víctimas de la madre, la madre *asesina* porque es víctima de la miseria y el abandono masculino... incluso el doctor Lafora queda inscrito en este círculo de violencia contra lo femenino cuando se le acusa de adivinación, práctica asociada a las brujas, quienes poseen un saber “natural” basado en la “simpatía de los elementos” y destinado a “esa clase popular inepta para recibir el alimento del filósofo” (Cohen, 2013: 160 y 161); y aunque tal concepción corresponde al Renacimiento y sirve para diferenciar entre la bruja y el mago, éste sí “honesto servidor de la naturaleza”, “verdadero portavoz de la verdad divina” y “auténtico conocedor del poder del lenguaje” (Cohen, 2013: 162 y 163), la acción diferenciadora no dista demasiado de la persistente tarea de separar el saber *auténtico* y el saber *espurio*, tarea de la que se ocupan los censores antiguos y modernos. Por añadidura, habría que traer a cuento en este contexto policial que la “magia por adivinación” fue una “práctica común para saber sobre hurtos y robos”, ejercida con frecuencia por mujeres en la Nueva España (véase Masera, Flores *et al.* 2010: 56), de modo que la adivinación no ha dejado de hacerse presente cada vez que se trata de conocer materias criminales, como diríamos en términos jurídicos.

Sin duda, el de Gregorio Cárdenas y el de Ricarda López Rosales, pueden tomarse como dos reportajes de Revueltas completamente distintos y también pueden ser compilados o reproducidos por separado; pero es cuando se leen de continuo que sus diferencias de enfoque y estrategia discursiva llevan a establecer un hilo significativo que escapa a los criterios manidos de la famosa *unidad de tono, estilo y forma* a los que no deja de apelarse en la crítica y se salmodia burocráticamente en el otorgamiento de premios literarios. En estas notas no hay *unidad interna*, porque ni siquiera el interés de Revueltas se mantiene en torno a Gregorio Cárdenas sino que se desplaza hacia el doctor Lafora y la asamblea que lo juzga, pero es precisamente gracias a ese despla-

zamiento y al contraste de los elementos yuxtapuestos que podemos vislumbrar significados (lo que por otra parte, podría llevarnos a vincular estas notas con la práctica cinematográfica de Revueltas).<sup>21</sup> Habría que añadir que las dos notas sobre el asesinato de mujeres no ocupan el centro de la página en *El Popular*, por ser notas de seguimiento, mientras que la escrita sobre Ricarda se anuncia a ocho columnas. Anteriormente, el mismo día que apareció el primer reportaje firmado por Revueltas sobre Cárdenas Hernández (4 de octubre de 1942), la noticia policiaca de ocho columnas había sido también la de Ricarda: "Espantoso drama de miseria. Una madre mata a sus dos hijas por no poderles dar de comer". Esta centralidad o irrupción del caso en el interés de Revueltas como escritor, *pero también como editor*, se conserva en cierta forma al leer en orden cronológico las notas. Aunque la crónica sobre la madre filicida del 4 de octubre no está firmada, es muy probable que parte de la redacción y la decisión de colocarla en el centro sí haya dependido de Revueltas, si atendemos a los testimonios que hemos reproducido más arriba.

Así pues, lo que está en el centro — y lo que atrae al escritor en medio de la atención generalizada que se dedica a un caso clínico — es el dolor de la mujer y lo que ese dolor expuesto alcanza a significar cuando se le proyecta en el tiempo. Por esto, con base en la materialidad de lo publicado en *El Popular*, decimos que de Ricarda interesa su proceder basado en una conciencia trágica del tiempo, la cual se evidencia desde luego en la muerte de sus hijas, pero esa parte, desoladora en sí misma, es también la parte *escénica* del suceso y del reportaje (y sin que hablar de escena y representación impliquen borrar a la persona que dio pie al hecho escrito del cual, sobre todo, nos ocupamos). El fondo trágico, pues, está en su capacidad vidente y de ahí la frase casi enigmática: "Pienso muy lejos", frase que ella misma despliega: "no en lo que me va a pasar mañana, sino [en] el porvenir dentro de cincuenta años, de diez, de cinco, y siempre será igual, por eso maté".

---

<sup>21</sup> Debo esta observación a Enrique Flores.

No sólo el segundo título y las primeras líneas están dedicadas a restablecer la voz de la madre, el segundo apartado de la nota está dedicado casi por entero a reproducir (o representar) el diálogo entre Ricarda y el juez. El primer párrafo, muy breve, da cuenta de la premeditación o bien del tiempo que le tomó a la mujer decidirse a dar muerte a sus hijas. El segundo párrafo ofrece los pormenores del día en que la madre dio de beber a las niñas “los venorales disueltos en agua”. Y aunque en este fragmento escuchamos la voz de Ricarda, podríamos sugerir que se encuentra más intensamente mediada por la acción de Revueltas; primero, porque lo dicho se coloca entre comillas, a diferencia de las demás intervenciones que se transcriben con guiones de diálogo; y segundo, porque se advierte un trabajo de síntesis y de sintaxis que se apartan de la expresión marcada con guiones, donde los dichos de Ricarda ocurren, por decirlo así, en tiempo real (¿cinematográfico?), sin condensación alguna. Esta primera voz, es lúcida y omnisciente: tiene sabiduría o conocimiento “de las cosas reales y posibles”,<sup>22</sup> entre ellas del futuro, pues la probabilidad de que una de las niñas sobreviviera al envenenamiento le impidió a la madre concretar la acción definitiva, que consistía en envenenarse a sí misma y dar con ello muerte al hijo que alojaba en el vientre.

Después de este segundo párrafo que cuenta con una mediación mayor por parte de quien escribe, comienza la *traslación* del diálogo. Se le pregunta si tenía trabajo y el juez, al obtener una respuesta afirmativa, procura mostrar la contradicción: “¿Y entonces por qué quiso matar a sus hijas, si tenía más o menos de qué vivir?”. La respuesta se halla, precisamente, en ese *más o menos*, y Ricarda, sin responder directamente comienza a hablar del futuro: “Hubo muchas cosas de por medio... Temía al porvenir de mis hijas. Yo ya estaba en cinta”... Puede inferirse que para ella el *más o menos* se prolongaría en las niñas ya nacidas, en virtud de que otro hijo ahondaría la situación de apenas tener para vivir;

---

<sup>22</sup> *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, consulta en línea: <http://dle.rae.es>, 17 de febrero de 2016.



lo que más adelante añade confirma esta conciencia de una extensión generacional de la miseria: "Yo no podría alimentarlo de mí misma, tendría que comprar alimentos para él". Dentro de la pobreza extrema y el abandono —su último "amante", como lo llama el juez, no cumplió con la ayuda ofrecida— sólo podría hundirse en mayor grado: "Es que un nuevo hijo agravaría más el problema", insiste. Cuando se le pregunta "cómo fue despedida del trabajo" se transparenta la situación de fragilidad laboral y el desprecio por su persona: confecciona "batas para el Palacio de Hierro" y cuando la patrona advierte que la miserable mujer está embarazada, le hace el pago a la vez que la despacha: "Me dio la raya diciéndome que ya me mandaría a mi casa una tarjeta por si me necesitaba. Yo entendí que esto quería decir que ya no tenía trabajo". Ni siquiera se le comunica con transparencia que ha sido despedida. El juez la amonesta primero por no recurrir "a Téllez", su pareja del momento en tales circunstancias, y después por no apelar tampoco a la bondad de las vecinas. El hombre debe cumplir "sin que una tenga la obligación de recordárselo", explica ella; y a las vecinas no les comentó nunca cuál era su "verdadera situación". Sólo recurrió a las "beneficencias, porque en cierto modo ellas sí tienen obligación". Ricarda no sabía "tener esperanzas de nadie" y siempre trató de valerse por sí misma. El juez parece no entender la dimensión del personaje que tiene frente así y la reconviene: "Tiene usted un concepto negrísimo de la existencia". Ricarda responde imperturbable: "Sí, señor". Pero el juez, en la lógica del proceso, intenta averiguar la causa de eso que para la mujer no puede ser sino ineluctable: "¿De donde le viene a usted ese pesimismo?". La respuesta nos parece por completo reveladora: le viene de su historia, de una herencia familiar marcada por la muerte temprana del padre, y de su carácter: "Siempre me ha repugnado la vida. Mi padre murió cuando yo tenía dos años y desde entonces siempre he estado sola". Su única "esperanza" estuvo en conocer a Joaquín Romero, de quien se separó; tuvo una hija con otro hombre, pero la niña, Alicia Medina, murió al año y medio. Volvió a encontrarse con Joaquín y por segunda vez tuvo que separarse de él; sin embargo, siempre lo quiso: "lo quise y tal

vez lo quiero”, confirma. Como para atar cabos en esa historia, el juez trata de averiguar si su padre era un bebedor y si Ricarda ha padecido alguna “enfermedad grave, seria” (¿venérea?). Ella reponde que su padre sólo tomaba pulque; el juez contraataca: “¿En gran cantidad?” y ella concede: “Sí, en gran cantidad”. Sobre las enfermedades padecidas, refiere cómo en el intento por ingresar en un hospital — pues sólo si conseguía internarse una de sus hijas sería aceptada en un “hogar infantil” —, se le hizo “un análisis” cuyo resultado “se señaló con una cruz”. El juez pregunta o, más bien, corrige: “¿Es decir, era POSITIVO?”. Ricarda nuevamente acepta, sencillamente, pero en esa respuesta se infiere de nuevo algo más hondo.

Si reunimos los elementos que hemos desplegado para trazar el arco por el que nos conduce Revueltas — empleando para ello únicamente el diálogo en su reportaje — podemos llegar a una lectura posible de algo que es nota roja si se quiere, pero que también es mucho más, quizá en la medida en que no niega su procedencia o, mejor aún, su preeminencia periodística y por lo tanto contingente: dentro de la nota, Ricarda es un *personaje* (sin negar su estatuto de persona en la realidad histórica), pero no un *personaje célebre y asimilable* mediante el lenguaje científico, como Gregorio Cárdenas, sino *antinatural*: es una madre que asesina a sus hijas, una fuente de vida que procura muerte, como decíamos, pero también una mujer que mata a otras mujeres (Cárdenas Hernández, aun cuando sea un “alienado” conduce sus impulsos en el sentido *habitual*, es decir, contra las mujeres, que han sido el polo históricamente receptor de la violencia masculina). Ricarda posee, además, una herencia marcada por la soledad y la muerte: la temprana del padre atrapado por la embriaguez y la de una hija pequeña; finalmente, todo en su situación es miseria que se ahonda: por estar embarazada la echan del trabajo y la salud que le toca está marcada por una cruz, signo positivo que indica enfermedad para el juez, y negativo para Ricarda, porque el diagnóstico positivo del mal que anida en su cuerpo confirma su decisión de aniquilar el rastro entero de su existencia: acabará consigo misma y con sus hijas, quienes tampoco podrían evitar la prolongación de

esta suma de miseria y soledad; más bien, al contrario, contribuirían a perpetuarla porque ellas, a su vez, podrían parir nuevas mujeres. La tragedia de Ricarda comienza precisamente por ello en el hecho de que no consigue consumar su propia muerte. Este segundo momento negativo la lleva ante la justicia, donde habrá de comparecer como vidente: "Pienso muy lejos", dice, y esas palabras la vuelven *reflejo* de Edipo, la instalan como la otredad edípica, al menos tal como Nietzsche plantea el sentido del héroe trágico. Y aquí vale la pena una acotación.

Lo *correcto* sería, tal vez, comparar de entrada a Ricarda con Clitemnestra o alguna otra figura de esa "cohorte trágica de mujeres asesinas" que "son a menudo *madres asesinas* que, al igual que Medea, matan a sus hijos para aniquilar mejor al marido"; pero, precisamente y como observa Nicole Loraux, "éstas siempre matan a hijos varones, usurpando al esposo la arrogante tranquilidad de los padres cuyos hijos van a perpetuar su nombre y su estirpe" (Loraux, 2004: 64). Ricarda quebrantaría así una "regla" de la tragedia, pues "una madre no mata jamás a una hija" (Loraux, 2004: 65), incluso cuando el odio entre ellas pueda ser profundo, como ocurre entre Clitemnestra y Electra (en la obra de Eurípides la primera, la madre, defiende a su hija frente a Egisto, el amante que usurpó el lugar de Agamenon, esposo y padre). La gama de crímenes concebibles en la tragedia, tal como insiste en señalar Nicole Loraux siguiendo el prólogo de P. Vidal-Naquet a las *Tragedias* de Esquilo (Paris, Gallimard, 1982), corresponde a la serie "asesinato del padre, del hijo, del marido, no de la hija" (Loraux, 2004: 65). Tratar de dilucidar de entrada la acción de Ricarda mediante una comparación con esta madres asesinas nos alejaría de lo que por lo pronto importa señalar como elemento trágico: la calidad vidente de Ricarda. Sin embargo, con este apunte es posible vislumbrar, así sea de paso, la magnitud antinatural del asesinato de Ricarda y proponer un sentido al hecho de que sean niñas y no niños quienes mueren a manos de la madre, diferencia que no es menor signo crucial.

Consideremos, pues, a Edipo, quien por principio es la sabiduría destinada "al error y a la miseria" (2000 [1872-1886]: 92).

Sófocles despliega su historia y con ella nos hace lanzar “una mirada al abismo” (2000 [1872-1886]: 93). Edipo, asesino del padre, Edipo, esposo de su madre; Edipo: personaje antinatural. Pero el hombre erróneo de Tebas es también quien soluciona el enigma de la Esfinge. “Hay aquí – explica Nietzsche – una antiquísima creencia popular, especialmente persa, según la cual un mago sabio sólo puede nacer de un incesto”, es decir de “una enorme transgresión de la naturaleza”. De ahí que interpretemos “sin demora” – continúa el entonces profesor de filología clásica – que la naturaleza sólo entrega sus secretos a quien le opone una “resistencia victoriosa, es decir, mediante lo innatural” (2000 [1872-1886]: 93). En otras palabras, para saber, para conocer el mundo y la naturaleza humana, es necesario transgredir “los órdenes más sagrados”; y en última instancia, sugiere Nietzsche, el mito de Edipo “parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra la naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza” (2000 [1872-1886]: 94).

Lanzar al abismo de la aniquilación lo natural no debe entenderse sólo como impartir muerte, sino que, con mayor apego al sentido trágico, implica ver lo inaparente a través de lo representado y *tener conciencia* de ello. En este proceso, sin duda, se toma conciencia de la muerte, la propia, pero más aún del aniquilamiento absoluto que puede preverse dada la marcha o la tendencia de la historia. El heleno trágico, acota Nietzsche, “ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza”,<sup>23</sup> y porque dada esa visión se corre peligro de caer en la “náusea”, en un “estado de ánimo ascético,

---

<sup>23</sup> Por su parte dice la admirable helenista Nicole Loraux: “la condición humana, tal y como la presenta el mito y después la tragedia, es cruel; la muerte es su inevitable fin y nada acude a compensar el duelo: un dolor excesivo pasa a la acción, lo que, en régimen trágico, significa al asesinato” (2004: 68). El asesinato individual en la tragedia nos lanza, pues, a considerar el núcleo de crueldad que anima la condición humana.

negador de la voluntad" (2000 [1872-1886]: 80), es que se vuelve preciso acudir a la posibilidad salvadora del arte y, sobre todo, del arte trágico, pues sólo éste logra penetrar en la "horrenda verdad" de la aniquilación progresiva del mundo por mano humana para "retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir", más no porque ofrezcan consuelo sino, porque, precisamente, no engañan y son la primera forma del "obrar", esto es, de actuar y superar la náusea; se entiende así que "lo *sublime*" sea "sometimiento de lo espantoso"; y lo *cómico*, "descarga artística de la náusea de lo absurdo" (2000 [1872-1886]: 81).

Revueltas comprende el peso significativo de un caso como el de Ricarda López Rosales y lo lleva precisamente al terreno de la representación verbal, echando mano principalmente del diálogo. En unas cuantas líneas consigue hacer de esa mujer una voz que habla en las proximidades del mito que tiene a Edipo como héroe, por su capacidad de saber y por la conciencia de que sabe. Su serenidad ante el juez semeja el comportamiento del "anciano" que ha sido "castigado por un exceso de miseria" y está entregado por ello "puramente como *paciente* a todo lo que sobre él cae"; y es de hecho con su "comportamiento puramente pasivo con lo que el héroe alcanza su actividad suprema, la cual se extiende mucho más allá de su vida", porque su herencia trágica alcanza a su descendencia (Antígona) y porque "todos sus pensamientos y deseos conscientes en la vida anterior le han conducido sólo a la pasividad" (2000 [1872-1886]: 93). La vida de Ricarda, que aparece condensada en un par de sus intervenciones, marca este camino hacia la pura acción paciente y el hijo que espera (o la hija, no hay manera de saberlo sólo mediante la nota) es lo que "se extiende mucho más allá de su vida", como herencia de un destino, claro, pero también porque en esa vida futura, en esa encarnación del porvenir — palabra que emplea con insistencia — será de donde proceda el juicio definitivo.

Lo que abre y cierra la nota de Revueltas es, precisamente, la referencia a dicho *conocimiento* que permite pronunciar sentencia

sobre una causa: “Mi hijo será el último en juzgarme”, frase titular de ocho columnas, sintetiza las palabras de la mujer pronunciadas al final del interrogatorio o, mejor dicho, resume lo presentado por Revueltas como extremo del diálogo: “Mi hijo me juzgará cuando crezca. No podré defenderme de él. Será el último en juzgar”. Ricarda no piensa en lo inmediato, en lo que se ve sobre la escena (del crimen) y forma (mediante el lenguaje) la escena presente (la *re* presentación); ella *piensa* precisamente *lo que está por debajo* (por encima o más allá) *de lo aparente y actual*: en la persistente violencia que actúa sobre las mujeres y, más aún, sobre las mujeres *pobres* que deben ocuparse de otras mujeres igualmente pobres y más desvalidas aún porque eran niñas que dependían de adultos.

Para señalar al niño como lo más valioso y más desgarrador que la madre posee, en la tragedia eurípidea, el varón queda nombrado “gustosamente *lókheuma*, producto del parto” (Loraux, 2004: 50), término que implica una primera separación entre madre e hijo, misma que habrá de replicarse cuando sobrevenga la muerte del segundo. En cambio, la Clitemnestra de Esquilo, “para acusar con mayor firmeza a Agamenon del asesinato de Ifigenia, clama que el esposo detestado sacrificó ‘a su retoño, mi querido dolor’”, empleando para ello el término *odís*, que es “el nombre del dolor del parto en su presencia fulgurante” (Loraux, 2004: 51). Decíamos que la tragedia de Ricarda radicaba en el hecho de que no logró consumar su propia muerte y con ello trataba de señalar precisamente esto: asesinando a sus hijas, Ricarda no habría actuado contra el producto del parto sino contra la acción misma de parir, contra ese parto interminable que la mujer prolonga en el cuerpo de sus hijas, quienes habrán de enfrentarse irremisiblemente a la acción violenta del varón. La *desigualdad* (eufemismo infame) y la acumulación rampante de la riqueza, los feminicidios, la persistencia de los salarios disímiles entre mujeres y hombres, la fragilidad laboral, la trata de personas de este 2016 son lo inaparente de 1942, pero eso es lo que Ricarda López ya veía o — para usar sus palabras — ya pensaba. Su visión inteligente y la inteligencia de su visión llega a nosotros gracias a la habilidad

literaria de Revueltas para escuchar y trasladar la materia sonora en *verbo* impreso. Con los tres reportajes de nota roja firmados por Revueltas estamos ante la maestría de un escritor que supo aproximarse a la sabiduría trágica del mundo en la superficie contingente de la palabra puesta sobre el papel de un periódico.

### Bibliografía citada

- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel y Rafael HUERTAS GARCÍA, 1987. *¿Criminales o locos? Dos peritajes psiquiátricos del Dr. Gonzalo R. Lafora*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CAMPOS VEGA, Juan Carlos, 2011. *El Popular: una historia ignorada*. México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombroso Toledano.
- COHEN, Esther, 2013. *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el Renacimiento*. México: UNAM / Taurus.
- FUENTES MORÚA, Jorge, 2001. *José Revueltas: una biografía intelectual*. México: UAM Iztapalapa / Miguel Ángel Porrúa.
- HERNÁNDEZ, Ignacio, 2001 [1976]. "José Revueltas: balance existencial". En *Conversaciones con José Revueltas*, ed. Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era.
- LORAU, Nicole, 2004. *Madres en duelo*, trad. Ana Iriarte. Madrid: Abada Editores.
- MASERA, Mariana y Enrique FLORES, coord., 2010. *Relatos populares de la Inquisición novohispana: Rito, magia y otras 'supersticiones', siglos XVII-XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / UNAM.
- MATEO, José Manuel, 2014. "Instantánea de José Revueltas (canción, memoria y biografía)". En *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas*, coord. Edith Negrín et al. México: FCE.
- , 2011. *En el umbral de Antígona: notas sobre la poética y la narrativa de José Revueltas*. México: Siglo XXI Editores.

- NIETZSCHE, Friedrich, 2000. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, ed. y trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- PEÑA, Sonia, 2008. *José Revueltas y el género policial. De la nota roja a "Los errores"*. Tesis doctoral. México: UNAM.
- , 2009. "José Revueltas y la crónica policial". *Literatura Mexicana* 20-1 (enero-junio): 79-88.
- , 2014. "Génesis del texto". En *José Revueltas: Los errores y los aciertos*. México: FCE. 247-268.
- Pérez Montfort, Ricardo, 2016. *Tolerancia y prohibición: Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940*, México, Debate-Penguin Random House Grupo Editorial.
- REVUELTAS, José, 1942. "Días a día aparece más clara la naturaleza psico-patológica de G. Cárdenas Hernández". *El Popular* (domingo 4 de octubre): 7.
- , 1942. "Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas". *El Popular* (miércoles 21 de octubre): 8.
- , 1942. "Mi hijo será el último en juzgarme" [o "'Nadie ha sentido lo que he sentido yo', afirma Ricarda"]. *El Popular* (martes 6 de octubre): 8.
- , 1978. "A propósito de *Los muros de agua*". En *Los muros de agua* [Ed. Andrea Revueltas y Philippe Cheron]. México: Era, pp. 9-20.
- , 1979. "Sinfonía pastoral". En *Material de los sueños* [Ed. Andrea Revueltas y Philippe Cheron]. México: Era.
- , 1984. *Escritos políticos. (El fracaso histórico del partido comunista en México)*. vol. 1. Ed. Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era.
- , 1983. "'Nadie ha sentido lo que he sentido yo', afirma Ricarda" [se trata de "Mi hijo será el último en juzgarme"]. *Nexos* 6-67 (junio): 5-6.
- , 2014. "Sin esperanzas para nadie" [se trata de "Mi hijo será el último en juzgarme"]. *Nexos* 36-442 (octubre): 53-54.



- \_\_\_\_\_, 1996. "La mente de Goyo Cárdenas" [se trata de "Gregorio Cárdenas Hernández, motivo de una acalorada disputa de médicos especialistas"]. *La Jornada Semanal* 56 (31 de marzo): 10.
- RUIZ ABREU, Álvaro, 1983. "La ruta abrupta de un andariego". *Nexos* 6-67 (junio): 53-55.
- \_\_\_\_\_, 1992. *José Revueltas: los muros de la utopía*. México: Cal y Arena / UAM Xochimilco.
- \_\_\_\_\_, Álvaro, 1996. "Revueltas, mesianismo periodístico". *La Jornada Semanal* 56 (31 de marzo): 8.
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba, 2005. *Cautiverio y religiosidad en "El luto humano" de José Revueltas*. México: Conaculta / Instituto de Cultura del Estado de Durango.
- SUÁREZ Y LÓPEZ GUAZO, Laura Luz, 2005. *Eugenesia y racismo en México*. México: UNAM.
- TORRES, Vicente Francisco, 1996. *José Revueltas, el de ayer*. México: Conaculta / Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas.
- TREJO DELARBRE, Raúl, 2015. "El 'periodismo moridor' de José Revueltas". *Zócalo*. En línea: <<http://www.revistazocalo.com.mx/45-zocalo/5284-el-periodismo-moridor-de-jose-revueltas.html>> consultado el 12 de febrero de 2016.
- VÁZQUEZ, Juan de Dios, 2011. "La fábrica del asesino: el Goyo Cárdenas y las transformaciones identitarias de un homicida serial". En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 42 (julio-diciembre): 109-140.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2006. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: FCE.

#### ARCHIVOS

- Fundación Max Aub. Inventario de Fondos: Prensa: Varia [1932-1981]: Cajas 50-51. En línea: [http://www.maxaub.org/index.php?option=com\\_flexcontent&Itemid=44](http://www.maxaub.org/index.php?option=com_flexcontent&Itemid=44) consultado el 12 de febrero de 2016.
- José Revueltas Papers. Benson Latin American Collection. University of Texas Libraries. University of Texas at Austin.



# Reseñas

---



G. Samuel Armistead, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz. *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads (4): Montesinos*, ed. Karen L. Olson. Newark: Juan de la Cuesta, 2014; v+390 pp.

*Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads (4): Montesinos* es el sexto volumen de la serie *Folk Literature of the Sephardic Jews (FLSJ)*, en la que se han venido publicando las ediciones del romancero judeo-español preparadas por Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz. Cada una de estas ediciones se acompaña de utilísimos estudios, apéndices, índices. *FLSJ* reúne baladas conservadas en las comunidades sefardíes del Mediterráneo oriental y el norte de África; los textos editados se recogieron en Israel, Marruecos, España y Estados Unidos, entre 1957 y 1993. La serie es un instrumento fundamental para el estudio del romancero panhispanico, no sólo el sefardí, pues las ediciones y los análisis incluidos en sus volúmenes complementan el panorama de la tradición oral moderna de otras regiones y ayudan a entender mejor las peculiaridades de la tradición antigua. Los cinco primeros volúmenes fueron: *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná* (1971), *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition I. Epic Ballads* (1986), *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition II. Carolingian Ballads (1): Roncesvalles* (1994), *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition III. Carolingian Ballads (2): Conde Claros* (2008) y *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition IV. Carolingian Ballads (3): Gaiferos* (2006). Los títulos anteriores hablan, por sí mismos, de las riquezas que *FLSJ* ofrece al investigador del romancero. El libro que ahora reseñamos continúa esta tradición.

Al igual que los volúmenes que lo precedieron, *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads (4): Montesinos* es el resultado de un esfuerzo conjunto, aunque, en este caso, la autoría principal corresponde al recientemente desaparecido Samuel G. Armistead (2013); a él se deben la edición y el estudio de los tres romances a los que está dedicada la obra: *Nacimiento de Montesinos* (capítulo 15), *Rosaflorida y Montesinos* (capítulo 16) y *Cabalgada de Peranzules* (apéndice I). La recolección de los textos romancísticos fue realizada por Armistead, Silverman y Katz; este último se encargó de las transcripciones y los estudios musicales que figuran en el volumen, el primero de la serie que proporciona los nombres de los archivos disponibles en el portal *Folk Literature of the Sephardic Jews Multimedia Digital Library* ([www.sephardifolklit.org](http://www.sephardifolklit.org)), en el que el lector interesado puede escuchar muchas de las grabaciones originales de las baladas estudiadas en el libro.

*Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads (4): Montesinos* consta de dos largos capítulos, numerados de acuerdo con la secuencia establecida por los otros títulos de *FLSJ*. La organización de ambos capítulos concuerda con los lineamientos de los volúmenes anteriores. Los capítulos 15, *Nacimiento de Montesinos* (1-106), y 16, *Rosaflorida y Montesinos* (107-211), presentan, en primer lugar, las versiones sefardíes del romance en cuestión, acompañadas de los datos de recolección (lugar y fecha de recolección, nombre y edad del informante, nombre del colector), la melodía, un resumen de la intriga y una lista de los principales motivos narrativos. Sigue un comentario textual, que analiza la balada desde una perspectiva triple: sefardí, panhispánica y paneuropea. Para facilitar el análisis, el comentario empieza con una versión facticia basada en todas las versiones judeo-españolas conocidas (rama oriental y norafricana). A continuación se examinan: las versiones antiguas del romance y sus paralelos o diferencias con los textos sefardíes; los rasgos distintivos de las versiones judeo-españolas (contaminaciones con otros romances, peculiaridades estilísticas o narrativas, etc.); ciertas versiones peninsulares modernas y sus paralelos o dife-

rencias con sus congéneres sefardíes; los posibles orígenes del romance y, en el caso de *Nacimiento de Montesinos*, sus nexos con el poema épico francés *Aïol et Mirabel*. En el capítulo 16 también se estudia *Tiempo es el caballero*, cuyo inesperado desenlace pudo haber influido en el final que *Rosaflorida y Montesinos* exhibe en la tradición oral marroquí. Los capítulos terminan con un comentario musicológico y una bibliografía del romance. En el apéndice I se estudia la tercera balada del volumen, *La cabalgada de Peranzules* (213-37). Los colaboradores de *FLSJ* nunca recogieron este texto, probablemente porque ya había desaparecido de la tradición oral cuando el equipo de los investigadores inició su trabajo de campo (1957). La importancia que la enigmática balada reviste para la investigación romancística hizo que se le integrara en el libro. En el apéndice I se analiza la posibilidad de que *La cabalgada de Peranzules* posea origen carolingio, que derive de una de las canciones de gesta del ciclo de Guillermo d'Orange (*Chanson d'Aliscans*).

*Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition V. Carolingian Ballads* (4): *Montesinos* se cierra con un apéndice de notas complementarias, una amplísima bibliografía general, una clasificación temática, un glosario y varios índices: informantes, títulos de baladas y canciones; épicas, sagas y romances; otras obras literarias, primeros versos, melodías de romances, motivos y cuentos, lugares comunes. Con la muerte de Samuel G. Armistead la investigación romancística ha perdido a uno de sus mejores paladines. Joseph H. Silverman, con quien Armistead compartió la autoría de numerosos trabajos, falleció en 1989. Ojalá que la trayectoria emprendida, tan bien emprendida, por *Folk Literature of the Sephardic Jews* no se interrumpa y que los materiales que quedan por editar y estudiar pronto formen parte de otros volúmenes.

MAGDALENA ALTAMIRANO  
San Diego State University, Imperial Valley

Miguel Pastrana Flores. *Historias de la Conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2009; 298 pp.

En el 2009, la Universidad Nacional Autónoma de México volvió a imprimir *Historias de la Conquista. Aspectos de la historiografía de tradición náhuatl*, que su autor, el historiador Miguel Pastrana Flores, pocos años antes había publicado con los auspicios de la misma institución. La reimpresión del libro reafirma la vigencia e interés en el estudio de la Conquista de México, un tema complejo y diverso, considerado un parteaguas en la historia de la humanidad y aún abierto a la polémica y a las interpretaciones.

El libro tiene la particularidad de estudiar la Conquista desde la historiografía náhuatl, es decir, a partir de las obras históricas “que recogen la información, los conceptos, el punto de vista y, sobre todo, los relatos estructurados de los grupos indígenas de habla náhuatl”, ya sean españoles, mestizos, religiosos, civiles o funcionarios sus autores (9). Estas obras suponen “el resultado de un largo de proceso de conciencia histórica náhuatl acerca de la conquista española”, que abarca alrededor de un siglo, desde “1528, con los *Anales de Tlatelolco*, hasta 1630, con la *Séptima relación* de Chimalpain Cuauhtlehuanitzin” (10). En estas crónicas —señala Pastrana— es posible distinguir la tradición a la que pertenecen. Salvo los escritos de Cristóbal del Castillo y la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, cuya filiación no se puede identificar plenamente, cuatro son las tradiciones fundamentales: la tlatelolca, la tenochca, la acolhua y la chalca.

El libro está dividido en los siguientes capítulos: *Los presagios*, *La naturaleza de los españoles*, *Moteczuhzoma ante la Conquista* y *El sentido de la Conquista*. Es una obra dirigida a historiadores, basada en “datos duros”, pero también es útil para los estudiosos de las literaturas prehispánica y novohispana, en las que aparecen como tópicos literarios los presagios sobre la llegada de los españoles, Cortés y el retorno de Quetzacóatl, los viajes míticos, entre otros. A fin de mostrar la calidad del libro reseñado, me centraré en el segundo capítulo.



¿Creían los indígenas que los españoles eran dioses? Lo primero que salta a la vista —explica Pastrana— es la falta de uniformidad en la utilización del término *teteo* (dios). En las 25 fuentes de tradición indígena que analiza, once utilizan la palabra *teteo*, tres más se refieren a los conquistadores como “hijos del Sol” y en otras crónicas se afirma que, al menos en los primeros encuentros, los españoles eran seres divinos, sin especificar por qué razones se les adjudica esta condición.

Pero la palabra náhuatl *teotl* —continúa Pastrana— también se empleaba para designar al hombre notable, inusual o extraño, que se diferenciaba del común de los demás. Este parece ser el sentido que utiliza Diego Muñoz Camargo en su crónica, al mencionar que los indios de Cempoala consideraron que los españoles eran gente extraña, nunca vista y oída y que, por sus inusuales características, provocaron temor y asombro entre los naturales.

Con profundo interés, los documentos indígenas reparan en los rasgos físicos de los recién llegados, en sus armas y vestimentas, en el lenguaje que utilizan, en sus barcos, perros y caballos que los acompañan.

En el afán de saber si estaban vinculados a Quetzalcóatl, Motecuhzoma les envía comida, en el entendido de que si la aceptaban poseían cualidades divinas. La comida será utilizada por los indios para diagnosticar la naturaleza divina o humana de los castellanos. Según las crónicas de Tezozómoc y Durán, los indicios no fueron claros y, peor aún, los tlacuilos que consulta el tlatoani mexica para despejar sus dudas no logran ponerse de acuerdo. Las crónicas coinciden en señalar la vulnerabilidad de los invasores, razón por la cual Motecuhzoma decide enviar magos en su contra, “especialistas en comer corazones humanos, en dominar a la gente provocándole sueño y también en transformarse en fieras” (92). Sin embargo, sus encantamientos fracasan, pues, según dice Durán, los castellanos no tenían corazón, sus entrañas y pechos eran oscuros, y los magos no hallaron “carne para poder hacer con ellos algún mal; y que por mucho sueño que les echaban no los dormían, y luego

los querían tomar a cuestras para echarlos en el río o en algún barraco y, como pajarito que está en el árbol, luego despertaban y abrían los ojos” (93). Es, evidentemente, una descripción negativa que, teniendo en cuenta los criterios que los nahuas tenían del corazón, los sitúa como seres negativos, sin conciencia, inteligencia y moralidad.

Otro recurso para desentrañar la naturaleza de los españoles fue preguntarles directamente quiénes eran, de dónde veían y cuáles eran sus intenciones. Así lo hicieron los señores de Tlaxcala, que recibieron de Hernán Cortés esta franca respuesta: “Y, en lo que toca a decir que si somos dioses o si somos hombres, sabed y tened por cierto que no somos dioses, sino hombres humanos y mortales como vosotros” (99).

Complementa este capítulo un apartado en el que Pastrana analiza qué rasgos humanos se mencionan de los españoles. En la tradición tlutelolca recogida por Sahagún, son simples mortales que reciben ayuda de sus aliados para, por ejemplo, decidir qué ruta es más segura para llegar a Tenochtitlan y varias veces se juzga su desmedida ambición por el oro y las riquezas materiales. En tradición tenochca representada por Tezozómoc y Durán, los indígenas planean matar a los españoles. La posibilidad de causarles la muerte sería inadmisibile si fueran dioses, pero, paradójicamente, otros episodios de las mismas crónicas contradicen esta idea. Por lo que respecta a la tradición tlaxcalteca, Diego Muñoz niega de manera explícita la relación de los castellanos con el mito de Quetzalcóatl. Para el cronista tezcocano Alva Ixtlixóchitl los acontecimientos que narra son el resultado de las acciones militares y políticas de los hombres que las protagonizan.

Ante la divergencia opiniones de las fuentes indígenas sobre la naturaleza de los españoles, Pastrana ofrece un comentario final en este capítulo. Al parecer, el término *teuhtli*, señor, y su probable plural castellanizado, teules, ha causado “malos entendidos en el proceso historiográfico al confundirse con la palabra *teotl*, dios” (116). De ser así, esta hipótesis permitiría explicar las contradicciones que existen en las crónicas de tradición indíge-

na que denominan con la palabra “teutl” a los castellanos al tiempo que los representan como simples hombres.

ARACELI CAMPOS MORENO  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ramón de Casaus y Torres, obispo de Rosén. *Escarmiento y desengaño de insurgentes*. Grabados de Artemio Rodríguez, ed. Juan Pascoe / Martín Urbina. Michoacán: Taller Martín Pescador / Fundación Alfredo Harp Helú, 2011; 23 pp.

“El único ejemplar conocido de este folleto”, se lee en una nota final a este magnífico ejemplar editado por el impresor y bibliófilo Juan Pascoe y su Taller Martín Pescador, “se encuentra en la British Library en Londres [...]. No cuenta con portada alguna y en la página final se identifica al autor con las iniciales “R. O. de R. [...]. Una mirada al momento oaxaqueño revela que se trata de fray Ramón de Casaus y Torres, Obispo de Rosén” (23).

De acuerdo con la *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, de José Mariano Beristáin de Souza (1816-1821), fray Ramón Casaus y Torres nació en la ciudad de Jaca, en Aragón, en 1765, y vino a México en 1788. Aquí recibió el grado de doctor en Teología y “obtuvo la Cátedra del Doctor Angélico en la Universidad Megicana”. Gran erudito, fungió como calificador del Santo Oficio y fue “académico de honor” de la Real Academia de San Carlos. Nombrado en 1806 auxiliar del obispado de Oaxaca, “se le despacharon las Bulas con el título de Obispo de Rosén *in partibus infidelium* [‘en tierra de infieles’]”.<sup>1</sup> A fines de 1811, pasó a Guatemala con una larga caravana de mulas y libros por valor de más de 7 mil pesos, siendo elegido arzobispo de Guatemala en 1814

---

<sup>1</sup> José Mariano Beristáin de Souza. *Biblioteca hispanoamericana septentrional*. Ed. facsimilar. México: UNAM. 1980. s.v. “Casaus y Torres (Ilustrísimo don fray Ramón)”.

y tomando del posesión del cargo en 1815. En octubre de 1831 se declaró su extrañamiento perpetuo de toda Centroamérica. El “obispo de Rosén” publicó muchas cartas, sermones y oraciones fúnebres.<sup>2</sup> Pero quizá su obra más notable fue un panfleto feroz cuyo título revela ya una violencia tremendista y satanizadora: *El Anti-Hidalgo. Cartas de un Doctor mexicano al Bachiller don Miguel Hidalgo Costilla, ex-cura de Dolores, ex-sacerdote de Cristo, Ex-Christiano, ex-Americano, ex-Hombre, y Generalísimo capataz de salteadores y asesinos*. El panfleto se publicó por entregas en México, en la oficina de don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, entre 1810 y 1811.<sup>3</sup> Esa misma violencia, que asoma también en este *Escarmiento y desengaño de insurgentes*, nos incita a ver en este curiosísimo documento, reimpresso ahora por Juan Pascoe, un ejemplo de la virulenta y escasamente abordada propaganda anti-insurgente.

El folleto de la British Library es, en efecto, un pliego poético, un *pliego suelto* destinado a la guerra de propaganda durante el alzamiento insurgente producido a partir de 1810. Un “Romance endecasílabo” constituye su parte central (9-19) y un colofón lo cierra citando el verso 8 del “Psalmo 94 del Real Profeta David” y enunciando, a través de él, la voluntad de dirigirse al “pueblo” por medio de un instrumento poético netamente popular: “INTELLIGITE / INSIPIENTES IN / POPVLO, & / STVLTII / ALIQVANDO / SAPITE”. O en traducción: “Entended insensatos del Pueblo: y vosotros, necios, entrad una vez en cordura” (21). Pero al comienzo del pliego, un informe da cuenta del ejemplo que, en primera persona y a modo de “escarmiento” se vuelve exclamación en el romance. Es la historia de dos insurgentes de esos que la gran historia ha olvidado, “designados por el Apóstata, Traidor y Ca-

---

<sup>2</sup> Cf. “Lista de los documentos impresos por Ramón Casaus y Torres (1794-1839)” [http://www.afehc-historia-centroamericana.org/?action=fi\\_aff&id=4198](http://www.afehc-historia-centroamericana.org/?action=fi_aff&id=4198) consultado el 2 de mayo de 2016

<sup>3</sup> Una muestra de la retórica del panfleto puede encontrarse en una condensación que publiqué hace años en la *Guía de Forasteros para el año 1810*. México: INBA, 1984 (II-2 [18]), pp. 1, 9. Cf.: “El Anti-Hidalgo” <http://www.bicentenario.gob.mx/bdb/bdbpdf/forasteros/18.pdf> consultado el 2 de mayo de 2016.

becilla de Rebeldes Miguel Hidalgo Costilla” —aquí resuenan las maldiciones vociferadas en *El Anti-Hidalgo*— “para venir a sublevar y saquear la Provincia de Oaxaca” (5). Oaxaca, justamente, es el lugar adonde se imprimirá el pliego: “Impreso / con las licencias necesarias / del orden del Ilustrísimo Señor / Obispo de Oaxaca”, en 1811, y Michoacán, como dijimos, es el sitio donde publica el libro el impresor Juan Pascoe. De una provincia a otra se extiende el hilo de la vida de los protagonistas, “Miguel López, arriero”, y “Josef María Armenta, Sargento, Sastres”, “naturales del Rancho de Cacalote junto a Puruándiro”, del 23 de octubre de 1810, cuando Hidalgo nombra coronel a López en la villa de Acámbaro, al 9 de noviembre de ese mismo año, cuando entran presos a Oaxaca para ser sentenciados el 15 de diciembre por la Real Sala del Crimen de esa ciudad “a la pena de horca y ser desquartizados, poniéndose en parages públicos sus cabezas y brazos” (5, 6), como lo exigía el ritual del ajusticiamiento al tratarse de “reos de la más alta traición contra el Rey, contra la Patria y contra Dios” (7). El clímax del romance se cifra en el momento de ser “puestos en Capilla”, el 29 de diciembre, para ser ejecutados, simbólicamente tal vez, “el último día del año”. Ahí, como corresponde al género de las *relaciones de ajusticiados* — género popular y a la vez oficial (o como decía Michel Foucault, de “doble cara”) en que se incluía el poema, a pesar del empleo erudito de versos endecasílabos y de su retórica teológica —, los reos reconocen “sus delirios y enormes atentados”, manifiestan su “arrepentimiento y compunción”, comulgan y, “demostrando en sus afectos lo que expone el siguiente Romance”, “descubren su corazón y desean reparar el escándalo”, a través de un sacerdote que “así lo haga saber al Pueblo Cristiano” (7, 8).

Toda la trama teológico-política de la represión anti-insurgente, conectada a las tradicionales *relaciones de ajusticiados*, se articula en este romance académico de intención popularizadora — en tanto está dirigido a los “insensatos del Pueblo” y ordena a los “necios” que, aunque sea por “una vez”, entren “en cordura” —. Curioso ejemplo de cómo los géneros llamados “vulgares” sirven de instrumento también a las tecnologías represivas, el romance

hace resonar al mismo tiempo, en nuestros días, los ecos de otras *relaciones* más modernas, puestas en boca de los ahorcados y ya no *relatadas*, en tercera persona, por poetas ciegos y testigos, como sucedería, a mediados del siglo XIX, con las “décimas de los ahorcados a sus parientes y amigos”, que no únicamente se imprimían en las prensas de mala muerte de la Calle de la Trapana, sino que se entonaban y cantaban los días cercanos al ajusticiamiento.<sup>4</sup> Así, el romance comienza con una imploración y con una confesión *en voz del ajusticiado*:

¡Oh Eterno Dios! Ya tu piedad imploro.  
 Aquí humilde confieso mis delitos:  
 aquí a tus divinos pies postrado  
 encontrar mi remedio ahora confío.  
 Infeliz de mi alma, si siguiera  
 la carrera del crimen y delirio. (9)

El verso es de arte mayor pero el tono es popular, o “vulgar”, muy semejante al de las décimas que se improvisarán años más tarde al pie del patíbulo. El caso es semejante al del *Unipersonal del arcabuceado*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, curioso soliloquio neoclásico compuesto en forma de *liras* con aire de *endechas* fúnebres o “despedidas”.<sup>5</sup> La temáticas religiosas tampoco son ajenas al modo popular, aunque el romance endecasílabo vehicule a través de ellas su propaganda bélico-teológica. Buena parte del poema se dedica a recordar la vida familiar del ahorcado, los “días apacibles” compartidos con su esposa y sus hijos, arrancados por los “cruels asesinos”, “furiosos” seguidores del “bárbaro partido / de un Cura excomulgado por hereje, / y por rebelde al Rey, y á Jesucristo” (11). La “furia”, o la *locura*, insurgente desborda el foco narrativo del romance — “la carrera

<sup>4</sup> Cf. Enrique Flores. “La ene de palo: décimas de la calle de la Trapana”. Enrique Flores y Adriana Sandoval, comp. *Un sombrero negro salpicado de sangre. Narrativa criminal del siglo XIX*. México: UNAM, 2008, 11-48.

<sup>5</sup> Enrique Flores. “Cantares de ajusticiados. Poesía popular y suplicio en la cauda del Antiguo Régimen”. *Texto Crítico* IV-6 (enero-junio de 1998): 9-32.

del crimen” — en una sucesión de escenas de crueldad y arrasamiento, violación y profanación de lo sagrado:

Perdonad, Oaxaqueños, á un malvado  
 que há intentado venir á seduciros,  
 á talar vuestros campos, á robaros,  
 tratándoos como a viles enemigos;  
 encendido la guerra en vuestro seno,  
 vertiendo vuestra sangre en sacrificio,  
 por complacer á un loco, que intentaba  
 derrivar el altar y el trono mismo,  
 para que todo horror fuese y matanza,  
 y vosotros quedáseis sus cautivos [...].  
 Sin rastros de Cristiano, ni una de hombre  
 de un abismo corriendo á otro abismo  
 venía desvocado, á que este suelo  
 padeciera desastres infinitos.  
 Los Templos del Señor fueron violados,  
 asesinaos fueron sus Ministros,  
 las Vírgenes más puras ultrajadas,  
 las Esposas de Dios, escarnio mío.  
 Los tálamos y casas, luto y llanto,  
 muertos con crueldad los hombres ricos;  
 y en medio de la plaza degollados  
 sin compasión alguna, los Obispos...  
 (12-14)

“Degollados / los obispos”, como él, “Obispo de Rosén *in partibus infidelium*”. La violación de las monjas y la degollación de los ministros de Dios simboliza esos “abismos” de crueldad y locura a los que se abandonan, “desvogados”, aquellos “ex-Christianos”, “ex-Hombres”, que componen las huestes insurgentes y ahora claman el perdón ante el cadalso. Falta la lenta descripción del suplicio típica de los *romances de ciego* y de las *relaciones de ajusticiados*, pero no la puesta en escena, la escena implícita — exterior e interior: tablado de la culpa y el crimen, la confesión y el perdón, la piedad y el terror —, aristotélica y *catártica*, donde surge la voz, ejemplarizante, plagada de fórmulas y tópicos verbales, del ajusticiado:

Escarmentad en mí. Mirad la suerte,  
que por traidor me cabe en un suplicio;  
y pedid al Señor, que así me libre  
de las penas sin fin que he merecido.  
¡Ay mi Dios! ¡mi Jesús! ¡mi eterna vida!  
no desprecies mi ánimo contrito;  
hoy con tu sangre limpia mis maldades,  
y mi alma hoy recibe compasivo (19).

El bello libro del Taller Martín Pescador va acompañado, como dije al principio, por diez grabados en linóleo de Artemio Rodríguez, gran artista michoacano — heredero de la tradición medieval europea y de la gran tradición mexicana del grabado popular — nativo de Tacámbaro. Las escenas representadas en ellos corresponden a momentos especialmente “gráficos” de la historia narrada en el informe inicial y en el romance: el diálogo del sastre y el arriero; las instrucciones de Hidalgo al cabecilla; la separación de la familia, los saqueos y crímenes de los rebeldes; la prisión de los dos insurgentes en Oaxaca; la noche en capilla, compungida y de arrepentimiento; el ahorcamiento y descuartizamiento de los cuerpos; la exhibición de las cabezas clavadas en dos picas, con los letreros “TRAIDOR” y “APÓSTATAS”; la imagen de sus ánimas entre las llamas, como se representa, en los ex-votos populares, los castigos infernales o las ánimas del purgatorio, y por último, la imagen del obispo, sentado en su solio, con su mitra y el dedo índice de la mano derecha apuntando al cielo, en la mano izquierda una pluma que escribe en un papel la palabra “ROMANCE”, invertida: “ECNAMOR”. Toda una narración *inscrita* en el cuerpo del romance, como solían imprimirse las imágenes en las páginas de los pliegos sueltos, y que forma por sí misma una narración en imágenes.

ENRIQUE FLORES

Instituto de investigaciones Filológicas, UNAM



Alec Dempster. *Lotería Huasteca: Woodblock Prints*. Erin (Ontario): The Porcupine's Quill, 2015; 136 pp.

*La suerte es un privilegio menos ofensivo que el mérito. La suerte es gracia: inmerecida, injusta, pero amorosa y dialogante, tanto si colma de bendiciones a Job como si lo despoja de todo.*

Gabriel Zaid, 1997

Los juegos de azar provocan emociones fuertes: esperanza, anhelo, ansiedad, ambición, entre otras. De acuerdo con Gabriel Zaid, en México la suerte — al ganar — es vista a menudo como una bendición, como una señal, y a veces incluso como un milagro. Leemos en ella un mensaje de Dios, del infinito o de la eternidad de habernos favorecido con su gracia. (Sin embargo, el autor nos advierte que de esta manera afirmamos al mismo tiempo el dominio de la gracia sobre el mérito.) Tal vez es justo esa oportunidad de olvidarnos momentáneamente de nuestro deber de generar méritos propios y recibir dones sin habernos esforzado lo que hace que los juegos de azar han adquirido tanta popularidad en nuestro territorio.

En México, los juegos de azar se conocen desde tiempos prehispánicos. Tal vez el más destacado entre ellos es el *patolli*, un juego ritual de tablero que se jugaba con piedras de colores haciendo de fichas y dados en la forma de frijoles patol marcados con un punto blanco por una cara. El propósito era recorrer todas las fichas por las 52 casillas del tablero. En la actualidad, conocemos una gran variedad de juegos de azar tradicionales, como son la oca, la pirinola, serpientes y escaleras, el coyote, y la lotería, entre muchos más.

Originalmente de Italia, la lotería llegó a México desde España en el siglo XVIII. Además de la lotería oficial en la que se venden billetes con números y que opera de acuerdo con un sorteo, prosperó otro juego con el mismo nombre que se conocía como lotería de cartones o lotería tradicional. Para el siglo XIX, este juego ya

había adquirido gran aceptación, según se puede ver en los escritos del geógrafo y cronista Antonio García Cubas cuando describe las fiestas populares de San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan:

Para la lotería o rifa de cartones usábanse éstos divididos en diversos cuadros, que se distinguían por los diferentes naipes de la baraja, por diversas figuras o por números; (...) solo me detendré en dar a conocer la nomenclatura de que se valían los truhanes para anunciar los números o las figuras, que, según el caso, iban sucesivamente saliendo de sus manos. (...) En la lotería por figuras tampoco mencionaban los nombres de éstas, sino frases a ellas alusivas. Así por ejemplo, gritaban: “el que le cantó a San Pedro”, el gallo; “el abrigo de los pobres”, el Sol; la “perdición de los hombres”, una dama.

Parece ser que en esa época el juego se jugaba con una tabla de papel, cartón u hojalata que contenía solamente las ilustraciones (en la actualidad, cada carta de la baraja se constituye del nombre del objeto plasmado, una ilustración, y — a veces — un verso escrito). Estas ilustraciones podían ser hechas con diferentes técnicas, como tinta, óleo, o acuarela. La lotería se decía en prosa, con una pequeña rima, copla o adivinanza al sacar cada carta de la baraja. Al convertirse en un juego popular, esta prosa se volvía a veces pícaro o incluso contestataria, lo que le agregaba sabor a la diversión. Un ejemplo contemporáneo de ello son los versos del músico poeta Zenén Zeferino Huervo, que forman parte de un libro sobre la lotería tradicional de sonos jarocho. La copla que acompaña la carta de “el presidente” reza así:

Señor presidente  
ya no votaré  
por un inhumano  
corrupto y sin fe

El artista que hizo los grabados de la lotería de sonos jarocho es el mismo que firma para el libro que se reseña aquí, *Lotería Huasteca: Woodblock Prints*. Músico, artista y autor, Alec Dempster

se introdujo al mundo cultural de México a partir de la música tradicional, sobre todo la del sur de Veracruz. Hace diez años, el destino lo llevó a conocer la Huasteca, donde su primer interés fue familiarizarse con el son huasteco. Sin embargo, pronto incursionó en su diversidad cultural más allá de la música. Resultado es el libro *Lotería Huasteca*, que integra una serie de grabados ingeniosos sobre diversos temas, enmarcados en el entorno natural y cultural actual de la Huasteca, tanto de los pueblos indígenas como de los mestizos que la habitan. Algunos de estos temas se antojan generales y otros son más bien particulares de algún grupo o pueblo específico, pero siempre se reconocen como algo inconfundible y distintivo de esta región.

Antes de presentar y discutir el contenido del libro, es importante mencionar la calidad de sus grabados. El arte del grabado tuvo su auge a finales del siglo XIX y principios del siglo XX como ilustración predilecta de la literatura mexicana. Para hacer un grabado, el artista crea un sello en una madera suave, suela de zapato u otro material blando, usando gubias de distintas formas y grosores para tallar y escarbar las partes que no serán entintadas y, por ende, no aparecerán en la impresión final. Además de reconocerle al autor el hecho de mantener viva esta tradición artística, se aprecia que en *Lotería huasteca* los grabados son sumamente cuidados. Llenos de vida y de detalles distintivos, estos expresan la gran familiaridad del artista con el mundo cultural de la Huasteca. Es un deleite hojear el libro y observar estas pequeñas obras de arte:

El caimán (o lagarto, como frecuentemente es aludido) no sólo es un animal representativo de la Huasteca por tener a esta región como su hábitat natural. También tiene una relevante carga simbólica, la cual se articula en la música de huapango, como el son "El caimán". Para varios pueblos indígenas, el lagarto está asociado con el agua, los truenos y relámpagos. Los nahuas comentan que el caimán es uno de los hijos de Apanchaneh, la dueña del agua, y narran cómo, cuando el reptil quiere devorar al niño maíz, éste le corta la lengua y la usa para generar truenos y relámpagos. Los tepehuas narran un relato similar en torno a Homshuk, el



niño maíz que genera tormentas terriblemente fuertes con la lengua cortada del caimán. Para los teenek el caimán es un cuidador que se encuentra en un cruce de agua, cuya labor es impedir el paso. En consecuencia, y aunque con connotaciones culturales diferenciadas, muchos habitantes de la Huasteca reconocerán al caimán como un animal relevante en su mundo de vivencias.

La versatilidad del caimán como símbolo para los diversos grupos y pueblos que habitan en la Huasteca nos lleva a reflexionar sobre el carácter de esta región. Conocemos a la Huasteca como una región con abundantes recursos naturales y culturales. Los recursos naturales se pueden distinguir en sus paisajes exuberantes, que lucen en esta zona semi tropical a partir de fenómenos como cascadas, manantiales, sótanos y cuevas, y que constituyen un gran atractivo para el visitante. De igual forma, se expresan a través de su flora y fauna, cuya diversidad nos ha

legado gran cantidad de aves, reptiles, felinos y otras especies que son endémicas en esta región. La riqueza en recursos culturales se puede observar en las múltiples tradiciones y fiestas de su gente, que siempre se acompañan de danzas animadas, música alegre y un ambiente sin igual; también está presente en las actividades cotidianas, el trabajo en la milpa o las artesanías, y en la actividad febril de los mercados y tianguis locales, por mencionar algunos ejemplos.

Algunos autores dicen que, a pesar de la existencia de múltiples etnias en esta región, la cultura huasteca es una sola. Esta cultura única se podría encontrar en cada uno de los seis estados que conforman la Huasteca, y se articularía a través de la música del huapango, el platillo tradicional del zacahuil, la celebración de Xantolo —o Día de Muertos—, y otras expresiones que todos los grupos han abrazado, incluyendo a los mestizos que se han establecido en esta zona a partir de la Conquista. Otros autores son más cautelosos, y describen las diferencias que existen entre tales expresiones y sus significados diferenciados de acuerdo con el grupo, pueblo originario o el lugar donde se realizan. Incluso, señalan que tampoco los propios indígenas se reconocen como parte de un mismo pueblo originario. Así, por ejemplo, los nahuas se diferencian entre nahuas de Veracruz, nahuas de Hidalgo y nahuas de San Luis. Obviamente, tras siglos de convivencia, los pueblos indígenas han intercambiado ideas y prácticas, mientras que los mestizos —que eran una minoría en sus inicios— se adaptaron a la cultura local. Es con base en estas influencias mutuas y constantes que se ha forjado un complejo conjunto cultural, que brilla por su diversidad pero en el que también se puede reconocer siempre una propiedad única y muy característica: el “toque” huasteco.

Es esa propiedad distintiva la que se ha logrado captar en el libro *Lotería huasteca*. Los 54 grabados originales de esta obra son representaciones gráficas de una selección variada de temas considerados emblemáticos de la Huasteca, y que incluyen diferentes animales (7), platillos típicos (2), utensilios y herramientas (5), espacios y giros laborales (8), artesanías (10), religión (12) y

música (10). Conjuntamente, estas imágenes presentan una mirada creativa y elocuente de esta región, sin perder de vista la representatividad de cada elemento gráfico para un pueblo en particular o para la Huasteca en general. Como tal, el libro ofrece al lector una visión personal y particular de esta región, pero en la que podemos construir nuestra propia versión de lo que representa la Huasteca.

Los grabados van acompañados de breves textos, en los que se explica la relevancia cultural de cada uno de los elementos gráficos elegidos, es decir, de cada carta del juego. De esta forma, se denota el valor cultural de animales como la acamaya, el tecolote o el pájaro carpintero, y se presentan festividades tradicionales y rituales como parte de las costumbres locales. También se exponen los implementos más relevantes de la música regional, de las actividades en la milpa, o de las actividades artesanales. Escritas en un lenguaje ágil y ameno, estas explicaciones se fundamentan en una o más fuentes académicas bien seleccionadas para sustentar el trabajo y, de alguna forma, acreditar la selección del tema.

Los animales que están presentes en la *Lotería Huasteca* son la acamaya, el caimán, el cotorro, el gallo, el mapache, el querreque (pájaro carpintero) y el tecolote. La comida tradicional de la Huasteca se encuentra evidenciada con los bocoles (gorditas gruesas) y el famoso zacahuil o “niño envuelto”, un tamal grande preparado en horno de leña y que da de comer a unas doscientas personas. Como utensilios y herramientas se eligieron al chichapal (olla de barro), el chiquihuite (canasta), el guaje, el horno y el metate; estos van de la mano con los lugares y giros de trabajo, entre los cuales se hallan la casa, la caña, el caporal, la cocina, la milpa, la plaza, la siembra y el trapiche. La selección de estos implementos característicos y labores arraigadas, algunos incluso ancestrales, celebra el trabajo cotidiano de hombres y mujeres en el hogar, en el campo, el potrero o en el tianguis. Un lugar especial en este contexto reciben las actividades artesanales, que están representadas por el algodón, el amate, el bordado, la cueira, los huaraches, el morral, el *petob*, el quechquemitl, el sombrero y el telar de cintura. En efecto, las piezas artesanales hechas de

materiales locales como son diversos tejidos, maderas, pieles, papel de amate y hasta llanta de vehículo (para fabricar huarachas) contribuyen a darle un sello particular a esta región.

A pesar de haber distinguido analíticamente entre elementos religiosos y de música para describir las cartas que forman el libro *Lotería huasteca*, en la realidad estas dos categorías son prácticamente inseparables. Las diversas manifestaciones religiosas comunales, como son las fiestas del Santo Patrón, el Carnaval o el Xantolo, siempre van acompañadas de expresiones musicales, sea de un trío huasteco, una banda de viento, o un tambor y flauta, que a veces tocan sus piezas de manera simultánea en el atrio o interior de la iglesia. Las danzas tradicionales no pueden separarse de la música que les acompaña y constituye. La vida religiosa y espiritual de los habitantes de la Huasteca luce a través de cartas-grabados como el árbol florido, la banda de viento, el carnaval, el cerro (lugar de ofrendas y eje del cosmos), el copalero, *el costumbre*, el cuartillo (que el médico tradicional usa en sesiones para adivinar la suerte de sus pacientes), la curandera, la ofrenda, la sirena, el topo (con el que se ofrece respeto a la tierra), y los voladores (una danza ceremonial en la que cuatro danzantes suben a un poste para luego soltarse — boca abajo — a “volar” sujetados de unas cuerdas, cayendo en espiral por trece vueltas alrededor del palo antes de pisar de nuevo la tierra). Sus complementos musicales están presentes en las ilustraciones de la danza, el huapango, la jarana huasteca, el *nukub* (mejor conocido como *teponaztle*), la quinta huapanguera, el rabel, el tambor, el tarango (o *kuatlapechtli*, la tarima de madera que sirve de podio para los músicos de huapango), el trovador y el violín.

Para nuestra suerte, *Lotería Huasteca* ofrece una mirada fascinante a la Huasteca multi étnica, dinámica y siempre exuberante. De esta forma, el libro enriquece amablemente tanto al juego de la lotería tradicional como a nuestra comprensión de la Huasteca.

ANUSCHKA VAN'T HOOFT  
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Safiatou Amadou y José Manuel Pedrosa, trad., ed. y estudio. *El héroe que fue al infierno y escuchó que cantaban allí su epopeya. Cantos épicos del pueblo djerma de Níger*, pról. de Sandra Bornand, Madrid: Calambur Narrativa, 2014; 263 pp.

*Ellos cantarían siempre, convertidos en jasarey,  
las alabanzas de sus señores.*

Safiatou Amadou

La orfandad en la infancia, el tirano derrotado por el héroe joven, la búsqueda por conocer el miedo o los amores prohibidos son tan sólo algunos de los motivos que resultan familiares para cualquier lector que ignore las tradiciones del pueblo djerma, motivos familiares porque se encuentran las narraciones conocidas de la cultura europea y sus herederas y, sin embargo, motivos que con la misma riqueza y vitalidad se presentan en los cantos que este libro recoge. Estos motivos son los que desmienten la primera impresión que el lector hispanohablante pudiera tener al acercarse a los relatos o *mooley* — término que define tanto al canto como al instrumento que lo acompaña — contenidos en esta obra. Ese es el primero de tanto méritos de este libro: lograr su objetivo de acercar al hispanohablante a la tradición del pueblo djerma, presentando una muestra de sus relatos, de sus personajes y sus hazañas, de las proezas y fallas de sus héroes, mismos que, sin una traducción y estudio, sin las iluminadoras anotaciones de Amadou y Pedrosa, serían prácticamente inaccesibles y la cercanía que muchos de sus motivos guardan con las reelaboradas tradiciones europeas, permanecería inimaginable.

Además de permitir el acceso a estos relatos, se realiza una invitación — explícita en el epílogo — a no descuidar ni olvidar la riqueza de la literatura africana, a no despreciar el vasto conocimiento que puede adquirirse de ella y que, por una visión sesgada y eurocentrista — que por fortuna, obras como esta rechazan — suele dejarse de lado. “El pueblo djerma, y África en general, no están en las cartas de navegación literaria del común de los lecto-



res, de los espectadores ni de los críticos, como no sea para servir de fondo pintoresco (a veces rudo y hasta amedrantador) de las gestas protagonizadas, por supuesto, por héroes blancos" (10).

Al libro lo conforman una presentación, un apartado introductorio y un prólogo, tres textos fundamentales para guiar al lector al mundo de los *jasarey* – los cantores – en cuyos *mooley* se descubre una tradición en la que conviven magia y religión, hazañas y frustraciones, cotidianidad y prodigios, la ambición de ser invencible y la decisión del suicidio. Los autores y la prologuista logran despertar el interés ante la promesa no sólo de entretenimiento y tradición, sino de que se encontrarán ahí vínculos que acercarán al lector hispano con estos relatos. Posteriormente se encuentran los cuatro *mooley* que se transcriben en el libro, directamente de grabaciones que dos *jasarey* realizaron entre 1968 y 1996 para la Radio de Níger. Cada canto cuenta con un estudio introductorio, en donde el relato se sintetiza acompañado de reflexiones que, además de vincular a los héroes djerma con héroes clásicos europeos como Ulises, Hércules u Orfeo, anticipan las características y funciones de los personajes, tanto los heroicos, como los auxiliares y antagonistas, explicando particularidades culturales que permiten una comprensión más profunda de los *mooley*.

El primero es el "Moolo de Da Monzón", inspirado en una figura histórica aunque con un tratamiento de los personajes bastante alejado de lo que se cuenta como realidad; Da Monzón es un muchacho que siente ira porque Dios permite que lo desprecien y que su tío usurpe el trono que le corresponde, por lo cual, realiza un pacto para vencer a sus enemigos con un amuleto fabricado por artes de magia negra.

El segundo de los *mooley* está estrechamente vinculado al primero, es el "Moolo de Bákari Dia", hijo del hombre más despreciable del reino y único capaz de vencer a Da Monzón; se encuentra aquí un segundo héroe que acude también a la magia negra, esta vez para vencer al monstruo Bilissi; en este *moolo* es llamativa la alternancia entre seriedad y comicidad, el padre del héroe se comporta en varios momentos como un bufón cuya palabra, a pesar de todo, tendrá gran impacto en las acciones de su hijo.

El tercer relato es el “Moolo de Gorba Dikko”, tal vez el más complejo de los cuatro héroes que se presentan, debido a su transformación de niño amistoso a terrible héroe, temido e invencible —de nuevo gracias a la magia negra— y frustrado por su incapacidad de sentir miedo; aunque él afirma haberlo sentido en tres ocasiones, la falta de testimonio hace inválidas sus afirmaciones, así que Gorba Dikko viaja en busca de una situación que realmente lo aterrorice, hasta realizar viajes a espacios ultramundanos, él es *El héroe que fue al infierno y escuchó que cantaban allí su epopeya*, el que da título al libro.

Finalmente, el cuarto relato es el “Moolo de Samba Soga”, cuyo protagonista se separa de los anteriores por no desarrollarse como héroe guerrero, sino como amante. Se trata de un canto de amores prohibidos y, sobre todo, de libertad; libertad que los personajes obtienen gracias al poder —mágico e hipnótico— de la palabra y la música del *moolo*. Es en este relato, que acertadamente cierra el libro, en el cual se despeja cualquier duda en torno a la capacidad transformadora y a las posibilidades identitarias de estos cantos.

Cierra la obra un epílogo que, como ya se ha dicho, invita a los lectores a aprender y revalorar la literatura africana. Pero este libro está lejos de limitarse a la invitación: los textos de Pedrosa, Amadou y Bornard enfatizan también las dificultades de adaptar estos cantos a la letra impresa, adaptación que responde a la imperiosa necesidad de rescatarlos y conservarlos.

La obra está pensada, sin duda, en el lector occidental como receptor, y de ahí es de donde parte la primera advertencia: “el lector sordo, mudo e inmóvil que se ponga frente a lo que aquí queda reducido a mero texto escrito difícilmente podrá hacerse una idea de lo que es el arte del *jasare* y de lo que es la poética del *moolo*” (10). Porque el lector occidental accederá al *moolo* mediante el libro; sin contar con la figura viva y dinámica del *jasare* que sea el intermediario, no habrá un trasmisor de la versión actualizada y única del canto ni un auditorio que lo escuche y participe vitalmente de él.

Así, aunque se advierte desde la presentación que esta traducción-edición “solo pretende acercar lo más posible, con los limita-

dos medios que tenemos a nuestro alcance (el infiel libro escrito), la trama puramente verbal (desprovista de músicas y gestos, que tan relevantes son) de las epopeyas del pueblo djerma a la lengua española" (13), el esfuerzo y voluntad de preservación y rescate cobran aún más valor cuando se da a conocer que, de los grandes *jasarey*, tan sólo uno vive ya. Las palabras del prólogo, más allá del rigor académico con que dan cuenta de esta parte de la cultura del pueblo djerma, nos hacen también conscientes de la ironía de que esos motivos que en la literatura europea se han estudiado abundantemente como letra muda durante siglos, sobrevivieran hasta hoy en esta tradición literaria africana con tan poca atención por parte de la crítica, pese a contar con música y voz vivas (33).

En su apartado introductorio "Los guardianes de nuestra memoria", Amadou, luego de compartir la experiencia personal de sus primeros acercamientos a las tradiciones orales del pueblo djerma, nos otorga una amplia explicación en torno a la figura del *jasare*, su preparación desde la infancia, sus funciones sociales como exaltador del linaje de los poderosos y guardián del patrimonio cultural tradicional, mensajero, intermediario, sensor, crítico; el *jasare* es sabio pues posee la palabra y el arte dialéctico para solucionar conflictos (22) y, aunque esto lo hace también poderoso, su condición de siervo y sometido le es intrínseca y queda manifiesta en el mito de su origen: el hermano mayor que da de comer al menor de su propia carne para que no muera de hambre y, en agradecimiento, el hermano pequeño y su descendencia serán por siempre siervos cantores de las hazañas del mayor.

Es al acercarnos a los cantos cuando realmente nos hacemos una imagen de los *jasarey*, ya que además de ser los hombres de cuya voz se transcriben los *mooley*, aparecen también en los relatos como personajes. Encontramos al *jasare* como fiel siervo en el "Moolo de Gorba Dikko" cuando el *jasare* del héroe le advierte del peligro y se arriesga a llevar el retador mensaje de Gorba Dikko a su enemigo, en el momento en que el héroe le pregunta si lo obedecería, el cantor responde: " – Iría, iría, porque tengo

confianza en ti; [...] El tiempo, bueno o malo, que hemos pasado juntos, me lleva a tener confianza en ti" (167).

Por otra parte, al cantar el *moolo* de un héroe, el cantor transmite también, como parte de la epopeya, las alabanzas cantadas al héroe – por su propio *jasare* – dentro del relato; por ejemplo, cuando el héroe Bákari Dai regresa con la cabeza del monstruo Bilissi:

El *jasare* de Bákari Dai salió fuera de la muralla, marchó a su encuentro, empezó a cantarle alabanzas con altas voces [...] El *jasare* cantó: – Bákari, tú eres la sierra montañosa, y los arañazos no te producen el menor daño, la persona que te los da desiste cuando empiezan a sangrarle las manos [...] tú eres la oscuridad; cuando va uno caminando en la oscuridad, tenga o no algún poder sobrenatural, camina con temor [...] tú eres el amanecer, porque donde tú estés, no tiene la gente que preocuparse ya de nada (100).

Así, el *jasare* que relata el *moolo* traslada a su auditorio al momento en que el héroe regresa triunfante, y nos permite *escuchar* las alabanzas que en aquél momento se entonaron en su honor y que, dentro del relato, validan al héroe. Porque sin un *jasare* que cante las alabanzas, las hazañas heroicas quedan sin testimonio y por lo tanto, sin ningún valor; por eso, cuando Bákari Dai está a punto de poner en fuga a mil caballos y su *jasare*, lleno de temor no quiere seguirlo, el indignado héroe exclama: "Se trata de que tú eres mi *jasare*, y de que yo prefiero perder la vida antes que perder el honor; si te he llamado para que vengas conmigo es porque prefiero la muerte antes que la vergüenza" (112), la vergüenza y la pérdida del honor que resultarían de quedarse sin nadie que cantara las alabanzas por sus hazañas.

Esta posibilidad de los *jasarey*, de autovalidarse en el canto, la tienen los *mooley* en sí mismos. En su prólogo, Bornard abunda sobre el papel del *jasare* en la sociedad djerma cuya cultura, intrínsecamente oral, tiene siempre presente aquello que el "lector sordo" de esta obra suele olvidar por distante: el poder de la palabra. "La palabra, dicen los proverbios zarma-songhay, es

flecha o fuego; es decir, es poderosa, irreversible, y nada la puede detener. Sus efectos son devastadores, y pueden extenderse más allá de cualquier previsión” (29).

En efecto, la palabra en los *mooley* puede curar, como las palabras que los adivinos y alfaquíes tienen que pronunciar ante la amenaza del hijo de Bákiri Día: “les dijo que volvieran a pedir a su Dios que la enfermedad que se había adueñado de su padre desapareciera al día siguiente por la mañana [...] De modo que los alfaquíes se pusieron a leer, por turnos, cada uno de los versículos del Corán” (99) y a la mañana siguiente, el héroe regresa sano y victorioso.

En el “Moolo de Gorba Dikko”, es la palabra la que hace poderoso al héroe, escuchar sus alabanzas en el espacio ultraterreno al que es enviado no sólo es prueba de su fama, sino que al ser quien da la orden de que su propio *moolo* sea cantado para él y no para el príncipe infernal —cuya previa derrota física parece no ser suficiente—, es cuando se consuma su victoria: “Y Gorba Dikko se mantuvo allí, con su pie puesto sobre el cuerpo del príncipe. Dijo: — Ahora quiero que me toquen el *moolo* de Gorba Dikko, puesto que me lo sé yo muy bien [...] Y entonces los *jasarey* se pusieron a tocar de manera aún más intensa aquella música” (183-184). Sus siguientes enemigos, que conforman todo un ejército, huirán antes de enfrentarlo tan sólo con escuchar su *moolo*. Así, la palabra —aquí el canto, pero en otras ocasiones la burla— será el arma que otorga la victoria.

Al interior de cada canto, los *mooley* llegan a convertirse, incluso, en el principal rasgo de la identidad de un héroe, esto es evidente en Gorba Dikko y, más aún, en Samba Soga, ambos son reconocidos tan sólo por la música de sus *mooley*, gracias a una sinécdoque que traslada la identidad del héroe al canto de sus alabanzas, y hace de estas piezas un canto personal y único: “Durante el día entero, uno a uno, todos los que sabían tocar el *moolo* fueron compareciendo ante el rey, para tocar melodías nunca antes escuchadas, pero el rey no era capaz de identificar la melodía que estaba buscando” (251), pues la que buscaba era, precisamente, la melodía del héroe Samba Soga.

Y cuando el rey encuentra esa melodía, es cuando nosotros, el auditorio, perdemos un poco la sordera del lector, porque el *jasare* nos dice que “Samba Soga seguía tañendo aquél mismo *moolo* que estoy tañendo ahora” (256) para hacernos conscientes de que estamos escuchando lo mismo, *exactamente* lo mismo que aquellos personajes mágicos y heroicos. Los *jasarey* logran recordarnos que estos relatos no son sólo para leerse, sino que son cantos únicos cada vez que se enuncian. En ocasiones se puntualiza “regresó el *jasare* y comunicó el mensaje [...] tal y como os lo estoy contando yo ahora aquí, en la Radio de Níger” (168) devolviendo al auditorio al momento de la enunciación para demostrar que su canto se actualiza y pertenece tanto al pasado como al presente.

Cuando el rey iracundo escucha la melodía de Samba Soga quiere matarlo, pero un anciano le aconseja: “Mi opinión es que a un muchacho como Samba Soga no se le puede matar; no se puede privar a tu reino de su existencia. ¡Déjale vivir!” (257). No se le puede matar porque toca el *moolo* mejor que nadie más, ¡qué tragedia sería su pérdida para el reino!, una tragedia similar a la de perder esta literatura, estos cantos de heroicas hazañas. Este libro retoma el consejo de aquél anciano, dirigido a los lectores sordos que, tercamente como el rey, querramos matar a Samba Soga y callar sus alabanzas, convertir los *mooley* en letra muerta, este libro se niega y aconseja ¡déjenlos vivir!

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

*Cuentos tradicionales estonios*, edición de Jüri Talvet, traducción de Hella Aarelaid, adaptación al castellano de Esther Bartolomé Pons y Albert Lázaro-Tinaut, ilustraciones de María de Prada. Madrid: Ediciones Xor-ki, 2014; 183 pp.

Ediciones Xorqui publicó en el año 2012 una colección magnífica de *Cuentos eslovacos de tradición oral*, recogidos y publicados por

Pavol Dobšindký (1828-1885) y muy bien traducidos al español por Valeria Kovachova Rivera de Rosales, Bohdan Ulašín y Zuzana Fráterová. Aquel libro abrió al lector hispanohablante una ventana insólita, por su rareza y por su calidad, a las colecciones de cuentos del oriente de Europa que vieron la luz en el siglo XIX. Un repertorio que constituye una parcela muy importante, absolutamente clásica ya, de la bibliografía cuentística universal.

Las mismas Ediciones Xorqui publican ahora otra interesantísima colección, esta vez de *Cuentos tradicionales estonios*, construida de nuevo como trabajo en colaboración de varios especialistas, y que nos acerca al folclore narrativo del siglo XIX y de los inicios del XX de otro país del oriente de Europa, Estonia, cuyas tradiciones orales eran hasta ahora un enigma para los lectores de este lado del mundo. Si la editorial persiste en este empeño de ir dando a conocer en nuestra lengua libros de esta especie, será de esperar (y de celebrar) que dentro de algunos años esté relativamente cubierto un hueco que hasta ahora era muy lamentable en el horizonte de la bibliografía cuentística traducida al español.

Este volumen de *Cuentos tradicionales estonios* selecciona narraciones que fueron originalmente publicadas en los *Cuentos antiguos del pueblo estonio* (1866) de Friedrich Reinhold Kreutzwald; en los *Antiguos cuentos estonios* (1885) de Juhan Kunder (1852-1888); y en los *Cuentos estonios antiguos* (1911-1920) de Matthias Johann Bisen (1857-1934). Advierte Jüri Talvet, el prologuista de la obra, que “los tres autores fueron destacados intelectuales y escritores de la época más temprana de nuestra cultura nacional. A Kreutzwald se le considera unánimemente el fundador de la literatura estonia; el prematuramente fallecido Kunder, aparte de interesarse por las ciencias naturales y el folclore, sobresalió como autor de piezas teatrales y de poesía; mientras que a Bisen, folclorista y poeta, le atrajo sobre todo la investigación de la mitología y las creencias populares de los antiguos estonios”.

El libro tiene un colofón extraordinariamente original: tres cuentos registrados entre miembros del pueblo setu o seto, una minoría lingüística y cultural que está asentada en el sudeste de Estonia (y en el noroeste de Rusia). Fueron originariamente

publicados en el *Racimo de frutillas y otros cuentos antiguos de los setu* (1959), que fue elaborado por un grupo de folcloristas estonios “a partir de los manuscritos conservados en el Museo Nacional de la Literatura”.

No todos los lectores hispanohablantes se hallarán informados acerca de lo que Talvet, en sus páginas de introducción, explica sobre la identidad del país: “en la actualidad los estonios, con los finlandeses y los húngaros, son los únicos pueblos de origen finoúgrico que tienen estados propios. La mayoría de las otras naciones que pertenecen a esta gran familia étnico-lingüística (udmurtos, mordovos, komi, etc.) siguen residiendo cerca de la cordillera de los Urales, dentro de la Federación Rusa, en condiciones de autonomía limitadas. Es decir, han vivido en vecindad inmediata con las culturas eslavas, que han influido notablemente en ellos”.

Hay otros rasgos de la identidad del pueblo estonio que resultan absolutamente singulares. Uno extraño e impresionante: “se puede decir que toda la intelectualidad estonia es de origen campesino. Dejando a un lado la prehistoria mítica, los estonios no han tenido nunca una aristocracia ni una nobleza”. Pero los cuentos estonios no pueden ser considerados, por el hecho de que sean reflejos de sociedades tan particulares, como rarezas endémicas. Los estonios tuvieron siempre vínculos, y muy intensos, con los pueblos y con las tradiciones orales aledañas, con los que hubo intercambios recíprocos y multidireccionales perdurables: “el trato y los vínculos íntimos entre los pueblos finoúgricos y baltofineses (finlandeses, estonios, sami o lapones, carelios, livonios y algunos más), que supuestamente hace miles de años llegaron a las orillas del Báltico desde las remotas regiones de los Urales (sobre todo de la cuenca del río Ob), se reflejan ampliamente en el folklore estonio”.

De hecho, nos desvela Talvet, “para poner un ejemplo, uno de los cuentos tradicionales de nuestro Kreutzwald (*El camarón poderoso y la mujer insaciable*), publicado originariamente en los *Cuentos antiguos del pueblo estonio* (1866), fue adaptado muy pronto, a partir de la versión alemana, por el francés Édouard de Laboulaye. De los cuentos de este se inspiró el gran cubano José



Martí, quien adaptó el cuento al español con el título *El camarón encantado* (se encuentra en sus *Obras completas*)”.

No es ese, ni mucho menos, un caso excepcional de vinculación de los cuentos estonios a sus congéneres de la literatura cuentística universal. A medida que vamos pasando las páginas de este libro aumenta la percepción de que estamos —no podía ser de otra manera— ante una colección típica de cuentos europeos, llena de marcas locales y de guiños autorreferenciales por un lado, y, por otro, de reminiscencias y de ecos más cosmopolitas, de relatos que pueden ser leídos en colecciones de otros países del entorno cercano y también del lejano.

Y aquí es donde no hay más remedio que señalar una carencia que limita los méritos de este libro: no hay en él una glosa o comentario individual de cada cuento, ni un índice tipológico que relacione cada uno con sus paralelos internacionales, conforme aparecen indexados en el catálogo canónico de Hans-Jörg Uther, *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, 2004). Esta laguna es tanto más de lamentar por cuanto que la escuela folclorística de Estonia es una de las más activas y avanzadas del mundo, y ha hecho del estudio (y también del estudio comparado) de su narrativa tradicional un eje importante de sus trabajos humanísticos.

El caso es que no es esta reseña el espacio más indicado para desgranar correlatos ni para enlazar con índices exhaustivos. La densidad narrativa, extremadamente rica, de este ramillete de cuentos estonios, obligaría a un despliegue de páginas que no es admisible aquí. Me limitaré a comentar, por eso, uno de los cuentos de la colección, el que lleva el título de *Siete años en Laponia* y puede ser resumido de este modo:

Un brujo de Laponia, convertido en torbellino de aire, roba por tres veces el grano que estaba sembrando un campesino en su campo en Estonia. Pero, en su tercer ataque, el campesino se defiende con un cuchillo y, al rasgar el torbellino, escucha que de dentro sale un gemido. El torbellino escapa hacia el norte, pero

el campesino enferma a partir de ese día. Cuando le dicen que debe ir al norte, para que le trate alguno de los poderosos brujos de Laponia, no duda en ponerse en camino.

A los tres meses de viaje llega a la casa de un gran brujo lapón, y el campesino se sorprende al ver que allí, clavado en un pilar de madera, estaba el cuchillo que había arrojado contra el torbellino. El brujo lapón reconoce al campesino estonio como el hombre que le había causado una herida en el muslo. Le cura al instante, pero, lleno de rencor, le obliga a trabajar como esclavo para él, durante siete años. Un día, al cabo de ese tiempo, el brujo escucha cómo suspira el campesino. Le interroga por su estado de ánimo, y el campesino le dice que siente nostalgia de su casa y de su familia. El brujo reconoce que el campesino le ha servido fielmente durante siete años, y dispone que su hijo lo conduzca por los aires hasta su casa. Al llegar, descubre que su esposa se ha casado con otro nombre, pues todos en Laponia le habían dado por muerto. Al final, el segundo marido abandona la casa, y el campesino recupera su familia y su casa.

Una impresión superficial podría dar a entender que estamos ante un cuento típicamente estonio, con ese campesino nativo del país y ese brujo de Laponia, la región que ha sido durante siglos, para los lapones, el centro de operaciones de los peores brujos. Pero no. Paralelos de este relato han sido recogidos en latitudes, culturas y lenguas muy distantes de la estonia. No podrá menos que sorprender, por ejemplo, que exista una versión que fue publicada en Jesús Suárez López, *Folklore de Somiedo (Leyendas, cuentos, tradiciones)* (Gijón-Somiedo: Museo del Pueblo de Asturias-Ayuntamiento, 2003) núm. 44, que muestra coincidencias más que llamativas en relación con el cuento estonio. Para facilitar el cotejo, he aquí el resumen del relato asturiano:

Un Nubeiru (que es una especie de genio o diablo de la tempestad) “venía a caballo de una cabra por encima los nubláus”. Pero en un momento de descuido perdió a su cabra y se quedó perdido en el monte. Marchó a un pueblo en el que un campesino rico se negó a darle hospitalidad. Pero un pobre molinero sí se la dio, y al instante.

A la mañana siguiente, el molinero no quiso cobrarle nada, y el Nubeiru le dijo, antes de marchar, que si algún día pasaba por Hita, en África, no dudase en pedirle ayuda, en el caso de que la precisase.

Resultó que el molinero tuvo que marchar a África a hacer el servicio militar. Pero fue hecho prisionero de los moros, justamente muy cerca de Hita. Acudió entonces a pedir ayuda al Nubeiru, quien le comunicó que su esposa estaba a punto de casarse con otro hombre, ya que habían pasado diez años desde que él se había ausentado de su pueblo. El Nubeiru se ofreció entonces a llevarle, por los aires, a su lugar. Llegaron justo a tiempo de evitar la boda, y de que el molinero recuperase a su familia.

El que relatos tan semejantes (y estamos desistiendo de convocar unos cuantas versiones más, y de países diversos) hayan sido documentados en extremos de Europa tan distantes entre sí como Estonia y Asturias no puede menos que asombrar hasta al más conspicuo estudioso de los cuentos folclóricos, por más acostumbrado que esté a constatar migraciones y paralelismos aún más asombrosos que estos. Quede constancia, en fin, de que muchos más vínculos de este cariz podrán salir a la luz el día en que se cuente con el espacio y con la voluntad para hacer el exigente estudio comparativo que reclaman todos y cada uno de estos relatos.

Solo resta subrayar que la edición y la presentación de estos *Cuentos tradicionales estonios* están en consonancia con las que fueron típicas de la literatura cuentística europeas de finales del siglo XIX y de los inicios del XX. Los etnógrafos de entonces sólo contaban con sus lápices, sus libretas y sus memorias, y no con tecnologías de grabación y de reproducción mecánica, a la hora de trabajar. Sus registros y sus transcripciones no podían ser, por tanto, tan precisos ni tan fieles al relato original como suelen ser las que se hacen hoy, al menos en los ámbitos académicos. Tampoco dominaba el purismo filológico que rige hoy en las ediciones científicas de relatos orales: se admitían retoques, pequeños cambios, incluso censuras, manipulaciones y moraliza-

ciones eventuales. Seguro que algo de todo eso hay en estos relatos estonios.

Pese a ello, toda aquella copiosa producción folclorística, realizada por etnógrafos que estuvieron imbuidos de una pasión y de un compromiso que rozaron en muchos casos lo heroico, o por lo menos lo novelesco, constituye un tesoro de valor incalculable y un testigo irremplazable de una cultura popular europea a la que el tiempo y la globalización han ido vaciando de este tipo de relatos, y dejando más pobre, alienada y uniforme. Estos hermosísimos *Cuentos tradicionales estonios*, que fascinarán a cualquier lector que se acerque a ellos, son, por suerte, sólo una tesela constitutiva de un mosaico mucho mayor; del mismo modo que este libro tan cuidado, original y arriesgado es sólo un título dentro de una biblioteca ideal que ojalá que el futuro vaya edificando, para lección y disfrute de los lectores en lengua española.

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
Universidad de Alcalá

Borsó Vittoria y Ute Seydel, ed. *Espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. México / Dusseldorf: Bonilla-Artigas Editores / UNAM / Düsseldorf University Press, 2014; 498 pp.

Este libro se propone analizar las formas en las cuales diversas narrativas se han apropiado de determinados acontecimientos históricos fundamentales del siglo XX mexicano. Es producto de proyectos y congresos sobre el tema iniciados en 2010, donde han colaborado conjuntamente estudiosos mexicanos y alemanes. Las editoras Vittoria Borsó y Ute Seydel, catedráticas de la Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf y la Universidad Nacional Autónoma de México, respectivamente, comparten una larga trayectoria de interés y curiosidad, estudios, cursos y publicaciones sobre literatura mexicana.

Estamos ante una compilación de 14 artículos y un extenso prólogo donde se otorga idéntica importancia al análisis de textos literarios y producciones cinematográficas y televisivas. De los estudios, todos espléndidos, he seleccionado para este comentario los cuatro dedicados a las expresiones visuales, concernientes a temas del interés de la *Revista de Literaturas Populares*, así como las complejas propuestas teóricas que los enmarcan.

Abre el volumen una extensa introducción, a cargo de Ute Seydel, que describe la pluralidad de temas y enfoques abarcados por los colaboradores y ofrece una síntesis histórica desde la Independencia hasta el Porfiriato. La investigadora se detiene en el desasosegado y convulso México del siglo XIX, del cual traza una semblanza muy sugerente. Por lo que hace los padecimientos en la vida cotidiana de los pobladores, describe “la corrupción en todos los niveles de la administración pública, la anarquía, la violencia, el bandidaje, la inseguridad, los secuestros y asaltos...” (19). En cuanto a las configuraciones artísticas simbólicas de la historia, señala que la familia suele servir como metáfora del Estado (20). La diversidad de las representaciones permite a la autora rechazar visiones maniqueas de personajes o acontecimientos. Las imágenes de héroes y villanos, difundidas por historia oficial y aceptadas por muchos mexicanos, se hace compleja. Seydel describe las representaciones incluidas en los ensayos del libro y echa mano de muchas otras encontradas en novelas, películas, series televisivas, fotografías, litografías, estatuas y monumentos. Todas las fuentes contribuyen a construir memoria y los imaginarios que conlleva, afirma la estudiosa; memoria que en el arte se caracteriza por su heterogeneidad. Ella habla así de una “memoria colectiva construida desde el poder político”, frente a culturas de rememoración diversas que se oponen a la primera y rescatan testimonios de mujeres o de grupos sociales marginados. Habla incluso de “memorias latentes”, como el recuerdo de los genocidios cometidos contra las etnias indígenas (43).

Los ensayos se agrupan en cuatro grandes apartados. El primero, “Algunas consideraciones teóricas”, a cargo de las coordinadoras, es fundamental para comprender las intenciones y el

andamiaje conceptual que cimienta el conjunto. Ahí, en un segundo trabajo suyo, “Espacios históricos, espacios de rememoración, memoria cultural”, Seydel diserta sobre la polisemia de la palabra *espacios*, que da título al libro, y remite tanto a los entornos de la experiencia de la historia vivida por la colectividad como a las formas de rememoración plasmadas en distintas expresiones. Seydel profundiza en las concepciones de *memoria* mencionadas en la introducción y en las nociones a ella vinculadas, como las de “comunidades” y “culturas de rememoración”. Cada concepto está apoyado en una abrumadora bibliografía, fruto de años de dedicación al tema.

No menos profundidad y riqueza teórica encuentro en el ensayo de Vittoria Borsó, “Mediación de espacios históricos, reflexiones acerca de la política y potencialidad de la historia”. Borsó, al igual que Seydel, articula su discurso alrededor de una preocupación básica que enlaza los hechos y las representaciones: las dinámicas entre el poder y la resistencia. En un recorrido filosófico que inicia con Nietzsche y Bergson, pasa Deleuze, Foucault, Lefebvre, De Certeau, Benjamin, Barthes, Derrida, y aterriza en Bourdieu, Didi-Huberman, Rancière y Bolívar Echeverría, la académica italiana adscrita a una universidad germánica asume una dislocación de las visiones eurocentristas de la modernidad, ataca con pasión y fundamento el eurocentrismo y se identifica con las propuestas subalternas.

## Las telenovelas

Adrién Charlois Allende, académico de la Universidad de Guadalajara, presenta un artículo titulado “Siglo XIX en televisión, nuevos formatos, viejas representaciones. El caso de *Gritos de muerte y libertad*”. El trabajo indaga cómo se ha ido construyendo en México una tradición de representaciones de la nación a través de las pantallas televisivas, alrededor de las cuales solía reunirse la familia. Del formato de la telenovela deriva el “subformato” de la novela histórica, que dio lugar a una “historiografía mediá-

tica” con temas, tramas y personajes consagrados (203). Charlois recupera la tradición de la telenovela histórica a través de un recorrido por sus condiciones político-industriales: su alto costo, debido a la necesidad de filmarlas en exteriores, con gran cantidad de extras y ambientaciones de época; su limitación a un consumo nacional y sus pocas probabilidades de exportación.

Existe una polémica acerca de si la telenovela que inaugura el género es *Sor Juana Inés de la Cruz* (1962) o *Maximiliano y Carlota* (1965). El ensayista destaca “La tormenta” (1967), y “El carruaje” (1972), así como otras más tardías: “Senda de gloria” (1987), “El vuelo del águila” (1994) y “La antorcha encendida” (1995). Reconoce el papel primordial de productores como Ernesto Alonso, Miguel Sabido, Enrique Lizalde y Raúl Araiza, que a menudo emplearon guiones de escritores canónicos: Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Vicente Leñero y Jaime Augusto Shelley, entre otros. Ya en la década de los 90, subraya la importancia de la asesoría del grupo Clío, de Enrique Krauze (207-208). El autor observa cómo personajes que la historia oficial pinta como negativos, al pasar a la telenovela, se estereotipan como absolutos villanos: Maximiliano, Santa Ana, Iturbide, Porfirio Díaz.

Como indica el título del ensayo, el autor se centra en analizar la “miniserie” —13 capítulos de 25 minutos— *Gritos de muerte y libertad* (2010), dirigida por Máfer Suárez y Gerardo Tort, y auspiciada por Televisa. Compara minuciosamente la representación de personajes como Miguel Hidalgo, Doña José Ortiz de Domínguez, Leona Vicario, Andrés Quintana Roo, Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide con las imágenes consagradas por la historia oficial. Concluye su escrutinio certificando que la serie no se distancia mucho de las representaciones oficiales del siglo XIX (220), que, aunque se transforman, heredan “un modelo canónico en la elaboración de un discurso histórico mediático” (221-222).

También se ocupa de la pantalla chica André Dorcé Ramos, de la Universidad Autónoma Metropolitana (Cuajimalpa), en “El espacio melodramático televisivo como referente para la imaginación histórica: Benito Juárez y la República imaginados desde la telenovela”. Con apoyo en estudios precedentes sobre las tele-

novelas latinoamericanas, el autor concibe el género como “punto de convergencia de diversas sensibilidades culturales, un compendio de estructuras de sentimiento heterogéneas, articuladas en la creación de poderosas y emocionales representaciones de mundos y vidas” (285). Ponen en escena porciones del drama humano en sociedades que han atravesado por múltiples, desiguales y contradictorios procesos de modernización. La “tecnología de los sentimientos” que organiza su estructuración narrativa y su estética es el melodrama.

La telenovela mexicana hereda tradiciones muy diversas de representación cultural: las formas literarias serializadas, la teatralidad popular, la carpa, el circo, los carnavales locales; la tradición oral y la música —tangos, corridos y boleros—. El melodrama estiliza narrativas populares que conllevan una moral maniquea. En su trayectoria, la telenovela mexicana ha implicado una serie de pugnas por los medios y formas de representación sociocultural, en las que los grupos hegemónicos han obstaculizado la conformación de ámbitos plurales y democráticos en la escena televisiva. Ha implicado una historia de inclusiones y exclusiones en términos tanto culturales como políticos. De ahí la necesidad de comprender el desarrollo del formato telenovelesco desde el punto de vista semiótico.

En la historia de las producciones latinoamericanas, los estudiosos identifican tres núcleos: el modelo fundacional, el socialrealista y el posrealista. El modelo fundacional se produjo en la segunda mitad de los años cincuenta del siglo *xx*. Se trata de narrativas cuyo principio rector es el canon melodramático. Llevan el sello institucional de las empresas televisivas. Así se grabaron muchas telenovelas a cargo de Luis de Llano, Ernesto Alonso, Raúl Araiza y Valentín Pimstein en tanto productores / directores. Se generó, asimismo, una élite de escritores: Caridad Bravo Adams, Yolanda Vargas Dulché, Raúl Astor. Estos grupos configuraron estilos y estéticas melodramáticas peculiares sobre los ámbitos del amor, la vida privada y lo doméstico, exaltando hiperbólicamente las emociones y pasiones primordiales y excluyendo la ambigüedad y la complejidad del funcionamiento social.



Las telenovelas ubicadas en la estrategia discursiva del realismo social que emerge desde finales de los 60 hasta mediados de los 80, ofrecen una interpretación melodramática más compleja de la vida, si bien los tópicos siguen siendo los mismos. Se hace evidente la rentabilidad del género y los patrocinadores pasan a segundo término. Se incorporan nuevas tecnologías, la puesta en escena se vuelca hacia el exterior de las ciudades y la retórica visual se enriquece. Es importante decir que en México el realismo sociopolítico se excluye sistemáticamente de los relatos melodramáticos hasta ya entrados los noventa, excepto en las telenovelas históricas, justamente las que analiza el autor.

El modelo posrealista va desde los ochenta hasta la actualidad. Predomina el estilo “neobarroco” y las telenovelas incorporan recursos de otros géneros populares, como los videoclips, las cintas de acción, la publicidad, la comedia, los musicales y los documentales. Aparecen modalidades paródicas. En México, hacia 1996, la productora independiente Argos realiza novelas que mezclan crítica política y realismo social, como *Nada personal*.

Dorcé comenta series como *Maximiliano y Carlota* (1965), producida por Ernesto Alonso y Telesistema, con guion de Guadalupe Dueñas y Margarita López Portillo. Entre los actores se cuentan Guillermo Murray y María Rivas. No se destaca la invasión francesa ni la pugna entre liberales y conservadores; el episodio es el telón de fondo de una historia romántica. El autor describe los conflictos entre los productores y el gobierno mexicano, que estaba en desacuerdo con la visión de la historia presentada, en especial con la imagen de Juárez. El autor cuenta que el presidente Díaz Ordaz sugirió personalmente a Ernesto Alonso evitar la representación de interpretaciones equivocadas (299).

Con similar detallismo, Dorcé se aproxima a *La tormenta* (1967), que intentó distender las relaciones entre productores y gobierno, restaurando positivamente la imagen del Benémerito. Comenta asimismo la monumental serie *El carruaje* (1971), centrada en la figura de Juárez, subrayando su estoicismo frente a los sacrificios que la patria demanda y su empatía con el pueblo. Aquí se presenta el melodrama en forma más compleja, en un intento de veracidad histórica con fines no sólo económicos sino educativos.

El autor concluye que, en las telenovelas que retratan al México del siglo XIX, la historia opera como un régimen discursivo que regula la representación de los vínculos entre lo privado y lo público, lo histórico y lo contemporáneo, lo nacional y lo individual, de acuerdo a la visión de las élites políticas e intelectuales de los años sesenta y setenta.

### Las películas

La relación entre la literatura y el cine es abordada por Claudia Arroyo Quiroz, de la Universidad Autónoma Metropolitana (Cuajimalpa), en el trabajo titulado: "La adaptación de *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno en el cine mexicano de la época". Arroyo comienza con una semblanza de la novela de Payno, para pasar a mencionar sus múltiples adaptaciones en filmes, telenovelas y radionovelas. Recuerda las características generales de la novela de folletín y explora cómo la élite de productores culturales del siglo XX la tradujeron a un sistema semiótico diferente, formado por signos audiovisuales (229, 240).

La autora analiza dos adaptaciones cinematográficas, la de Leonardo Westphal (1938) y la de Rogelio González (1956), y observa una doble continuidad: la de la matriz del melodrama de la novela del siglo XIX al cine sonoro de mediados del XX, y la del discurso nacionalista de las élites intelectuales del XIX y el del periodo postrevolucionario.

Como resulta imposible trasladar al cine los múltiples episodios de la extensa recreación ficcional de personajes procedentes de muy diversos estratos sociales en *Los bandidos de Río Frío*, Claudia Arroyo se concentra en la selección de cada cineasta. Así, la adaptación de Westphal reproduce una tendencia central de la llamada "época de oro" del cine nacional: la búsqueda de la unión familiar a través de parejas integradas por miembros de distintas clases sociales, que simboliza la unidad nacional y la coexistencia conciliadora de las clases sociales expresada por el discurso nacionalista postrevolucionario. El filme manipula personajes de

acuerdo con la herencia del melodrama, exalta el paisaje y las canciones y privilegia la comicidad de algunos personajes.

En la adaptación de Rogelio González (1956), hay un esfuerzo de fidelidad hacia el texto de Payno y un deseo explícito de denunciar la injusticia social del momento histórico (248). Es una película menos melodramática y la reconstitución de la familia, si bien es deseada, queda en suspenso, lo mismo que la unión entre clases sociales. También enfatiza la comicidad de algunos personajes, aspecto característico del cine industrial (250).

Si bien la novela de Payno ofrece una rica y densa representación de la compleja sociedad decimonónica, las películas no lo reflejan. Ambas versiones cinematográficas se ajustan a los requerimientos discursivos del cine industrial, al poner el acento en la pareja romántica y en el bandidaje. Tal vez algunas de las características de los filmes obedecieron a necesidades de recepción respecto a un público consumidor con poca afición a la lectura.

También se refiere al cine Vittoria Borsó en su ensayo titulado: *“Aquellos años de Felipe Cazals, entre rememoración y figuración: intransparencia y potencia del espacio de la historia”*. La autora comienza recordando varias películas sobre la vida de Benito Juárez, para situar la de Felipe Cazals y Marco Llorca que, aunque realizada con motivo del primer centenario de la muerte del prócer y con un fuerte apoyo gubernamental, bajo el gobierno de Luis Echeverría, presenta una imagen más ambivalente del mismo que las anteriores producciones y coincide con los planteamientos presidenciales de mostrar al mundo un pluralismo ideológico, revitalizar el discurso de la Revolución mexicana, fortalecer a las instituciones y obtener consenso. La industria cinematográfica había sido nacionalizada, impulsando tanto la inversión privada como la cooperación estatal con el cine de autor. El fino análisis de Borsó, por lo demás, compara el film con la pintura de Goya y lo pone en juego con otras plasmaciones del Segundo Imperio, como la de Fernando del Paso.

Todos los textos comentados sustentan sus análisis sobre una sólida información tanto histórica como teórica y resultan de gran

utilidad para los investigadores del cine y la televisión. Este libro constituye también un referente de gran interés para historiadores y estudiosos de la recepción, puesto que sin duda las concepciones de la historia nacional de gran parte de la población mexicana, grupos populares y capas medias no universitarias se basan justamente en producciones audiovisuales como las citadas.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Santiago Cortés Hernández. *La palabra electrónica: prácticas de lectura y escritura en la era digital*, México. Fondo Editorial del Estado de México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014; 180 pp.

En el último de los ensayos que forman parte de *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, Roger Chartier<sup>1</sup> echa un vistazo a las lenguas y las lecturas que ocurren en el mundo digital. Luego de referirse a la presencia hegemónica del inglés (los datos son de los primeros años de la década del 2000), pero de un inglés “artificial”, en el sentido de que se emplea casi exclusivamente en el ciberespacio y obedece a necesidades comunicativas propias de esa atmósfera, señala cómo la “técnica electrónica” multiplica más allá de lo imaginado la sobreabundancia de textos que la imprenta ya había hecho posible, y de la cual muy tempranamente se lamentaba el licenciado salmatino Leonelo frente al Labrador Barrildo en *Fuenteovejuna*: “Después que vemos tanto libro impreso, / no hay nadie que de sabio no presuma”; dice el Labrador, a lo que el licenciado objeta: “Antes que ignoran más, siento por eso, / por no se reducir a breve suma; / porque la confusión, con el exceso, / los intentos resuelve en vana espuma; / y

---

<sup>1</sup> Roger Chartier, *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, trad. Marcela Cinta y otros, México: Universidad Iberoamericana, 2005.

aquel que de leer tiene más uso, / de ver letreros sólo está confuso". Un temor semejante es el de Adrien Baillet, que en 1725 – poco más de cien años después que Leonelo – se dolía en los siguientes términos: "Tenemos razones para temer que la multitud de libros que aumenta cada día de manera prodigiosa haga caer los siglos siguientes en un estado tan lamentable como el de la barbarie que resultó de la decadencia del imperio romano".<sup>2</sup> Tales recelos y advertencias guardan una semejanza grande con los que venimos escuchando desde finales del siglo pasado, pero justamente una de las grandes ventajas de *La palabra electrónica* es que se aleja de esa corriente que poco tiene de crítica y mucho de ideológica. La otra aportación que desde su título ofrece el libro es, precisamente, la de poner en el primer plano la palabra frente al texto. Roger Chartier, en el mismo estudio que acabo de citar, habla del "texto numérico", denominación que se antoja contradictoria por la tendencia a oponer letras y números, pero que resulta transparente gracias a que Santiago nos explica que escribir o leer un texto en un soporte electrónico "implica siempre la mediación de un código numérico", pues, en la interacción con el soporte "activamos físicamente comandos que producen un código binario, y la máquina traduce después ese código a caracteres que podemos leer en algún tipo de pantalla. El signo que nosotros vemos... es la traducción gráfica de un código numérico almacenado en la memoria de una máquina" (33). La transparencia de esta explicación nos devuelve en cierta forma al enigma, porque en última instancia debemos concebir que los signos de la pantalla son "reflejos de un código que no vemos, inscrito sobre una superficie a la que no tenemos acceso" (33). Esta cualidad fantasmal de los signos, este carácter inaccesible del soporte y la idea de que nos hallamos, no frente a las letras sino antes su representación electrónica, enseguida conduce a pensar en lo sagrado, en la palabra como manifestación de lo inefable. Pero antes que dejarnos llevar por hipervínculos no marcados digitalmente sobre el libro

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 204-205.

de Santiago, conviene regresar a esta decisión de no hablar de *texto* sino de *palabra*. La elección nos mueve a considerar en primer término la materialidad de un objeto que de suyo parece inmaterial y por eso requiere la adición de un predicado: palabra escrita, palabra oral, palabra electrónica: tinta sobre una superficie, ondas transmitidas por el aire y código binario en una pantalla son las manifestaciones sensibles de una realidad viva. Poner el acento en esa materialidad complementa uno de los principios que han dado pie a una comprensión amplia de la lectura y la escritura, sea que entendamos ese principio como lo formula Santiago: “ningún texto existe fuera del soporte” (20), o como lo anota Chartier: “nunca un texto puede reducirse a su contenido semántico”.<sup>3</sup> Los acentos son distintos pero marcan la indispensable concreción material de la palabra, que siendo materia verbal, proliferación de léxico y gramática, es también un predicado sensible, mucho más significativo que la suma de sus significantes. Precisamente por esta conciencia de la materialidad de la palabra, extraña un poco que Santiago insista en asignar una cualidad tangible a lo escrito y a lo impreso, con su consecuente señalamiento de lo estático y estable que resultan los libros (junto a cualquier otra superficie que tenga haz y envés), mientras que reserva para la palabra oral y la electrónica los beneficios del dinamismo vinculante y la actualización de una memoria que brinda, en el hecho de manifestarse, una experiencia única e irrepetible (v. 33 y 165). No pretendo igualar las vivencias que cada figuración de la palabra nos brinda sino observar cómo la materia verbal prospera y se revitaliza en cada uno de nosotros, sea como experiencia de comunión o de confrontación, pero siempre como algo que sucede en el cuerpo, aun cuando parezca ocurrir fuera de él. La oralidad da la impresión de ser más orgánica que las manifestaciones escritas, pero la visión no es menos corporal que la voz o el oído. Y frente al estatismo de lo impreso la acción del canto se antoja más dinámica, pero me atrevo a proponer que la escritura y la lectura son

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 215.

primordialmente actos de la luz, “actos y padecimientos”, como afirmo Goethe a propósito de los colores.<sup>4</sup>

Ahora bien, aun cuando echemos de menos la presencia de la palabra escrita en el binomio que propone Santiago, es en esta afinidad entre palabra oral y palabra electrónica donde encontramos una más de las aportaciones del libro. Se trata, nos dice su autor, “de dos extremos dentro del espectro de nuestras tecnologías de la palabra”; sin embargo, añade de inmediato, la paridad que puede establecerse entre ambos polos no implica “ningún sentido de evolución” sino vigencia sincrónica y complementaria (163). Santiago pasa de la palabra dependiente del código binario a los acervos de la memoria colectiva y comenta que fue John Miles Foley quien realizó el “análisis más interesante y detallado que se ha hecho sobre las semejanzas entre la tradición oral y los medios electrónicos en red” (164). Por su parte, Santiago no sólo confirma los parecidos verificados previamente entre los extremos (virtualidad de la información conservada, construcción del significado como parte del acto de actualización de la memoria almacenada, vinculación de ese acto con los elementos de su entorno real y virtual) sino que otorga mayor importancia a la correspondencia sistémica que hace de la palabra electrónica la opción más adecuada para conservar la literatura oral. Mientras que la escritura convencional sobre papel —nos dice— limita el registro de la oralidad a su contenido semántico y restringe la anotación de los estudiosos a “las pocas inferencias artificiales que una persona pueda generar al respecto”, los medios electrónicos abren la posibilidad de contar con “sistemas de almacenamiento con relaciones múltiples en los cuales se puede dar cabida a *corpora* con varios tipos de datos” que pueden ser recuperados de manera simultánea (170). Entre la palabra oral y la electrónica no habrá, como se explica, un desarrollo cronológico y continuo, pero cabe identificar en cambio una serie de prácticas cuya

---

<sup>4</sup> Johan Wolfgang Goethe, *Esbozo de una teoría de los colores*, en *Obras completas*, trad. y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1987, p. 478.

persistencia y superposición dieron por resultado un salto cualitativo que hace del medio electrónico el espacio donde la tradición puede vivir en estado latente. Paradójicamente esas prácticas corresponden al ámbito de la escritura y, claro, de la lectura, actividad que siempre ha mantenido una relación de amor, recelo y distancia con la oralidad.

Así, para Santiago, los medios electrónicos han vuelto visibles “procesos, dinámicas, interacciones y condiciones que siempre habían formado parte de los actos de lectura y escritura” (130), y, en buena medida, en su libro, se ocupa de mostrar cómo ha ocurrido y en qué consiste este fenómeno de volver evidente lo que se había mantenido a buen resguardo de los ojos y de la conciencia. Es digna de hacer notar la perspectiva histórica y la selección de los procesos que se traen a colación para mostrarnos cómo, de alguna manera, las prácticas de quienes escriben y leen prefiguran las innovaciones tecnológicas que han conseguido sintetizar métodos y estrategias, las cuales, muchas veces, se atribuyen en exclusiva al mundo de las computadoras y los protocolos de consulta remota, transferencia y vinculación de datos. Por ejemplo —y hablando de protocolos—, el hipertexto tiene su antecedente lejano en “el arte de la memoria como base de la retórica y la dialéctica: un sistema de lugares e imágenes cuya interconexión, activada por un usuario, sirve para generar el discurso” (42). Lo que define al hipervínculo es así la posibilidad de organizar la información en un sistema que funcione “de manera asociativa, no lineal” y que dependa de la demanda o la acción del usuario (42). Ya más cerca de nosotros, el hipertexto encuentra sus parientes, en los intentos formidables de Paul Otlet, quien imaginó y puso en funcionamiento a finales del siglo XIX un acervo de “unidades de información catalogables mediante un sistema de fichas, indexadas y relacionadas con una numeración” (44) empleada para ordenar los catálogos y volúmenes de las bibliotecas. La consulta era posible de manera remota, es decir, a través del correo postal. Y si un concepto novedoso y sonoro se emplea para una práctica que viene de la antigüedad, ocurre que un término relativamente viejo sirve para denominar algo que Santiago des-



cribe con puntualidad y nos muestra como una realidad inusitada: las páginas web lo son nada más de nombre, pues en el mundo electrónico las *páginas* carecen de anverso y reverso, no están numeradas ni se ordenan en forma consecutiva y, lo que resulta todavía más perturbador a la hora de ponerlo por escrito, para leer echando mano de estos espectros del folio *no* hay que pasar las hojas, porque no hay hojas que pasar, sino que debemos hacer pasar el texto; dicho en breve: “para leer debemos mover el texto, no el soporte”. Hay algo de cinematografía en esta forma de leer y una continuidad de las palabras *escritas* que desde nuestro punto de vista efectivamente se parece al flujo de la oralidad en el sentido de que lo escrito procede por oleadas; ya no está ahí de fijo sino que más bien ocurre.

Son muchas las aportaciones del libro a un debate que no dejará de actualizarse. Si desde el siglo XVII preocupaba la superabundancia de lo escrito (significativamente puesta en boca de un licenciado y un labrador), parece que finalmente avanzamos un paso en la polémica. En el mundo electrónico *copiar y pegar* no remite nada más al proceso de corrección (donde la costumbre, en efecto, consistía en recortar y encimar fragmentos de materiales mecanografiados o tipográficos), sino que lleva esa práctica secular al proceso mismo de la composición. Con semejante incremento y mímesis de las tareas, la producción de textos se amplifica; pero, como nos hace ver Santiago, un producto anexo y quizá de mayor trascendencia consiste en el desvanecimiento del original, lo que nuevamente nos conduciría a identificar en la palabra electrónica una hermana gemela de la palabra que depende del aire para realizarse. En este proceso entra también el temor de que la noción de autoría termine por erosionarse del todo y que el autor sea declarado muerto en un nuevo episodio forense de la historia cultural. Que Lope de Vega diera voz a los recelos universitarios frente a la disponibilidad de libros impresos, y que esa misma disposición mereciera el comentario aparentemente positivo de un labrador, resume muy bien el doble temor de perder la autoridad y que el acceso a la palabra esté al alcance del pueblo, o sea, de cualquiera. En ese temor entran en

juego los intereses de clase, si se me permite el anacronismo, pero también se articulan escrúpulos contra la tecnología y la aceleración de los procesos que ella supone, porque las innovaciones muy bien pueden producir “el siglo de las cabezas hábiles, de los hombres prácticos de fácil entendimiento, que, provistos de una cierta inteligencia, sienten su superioridad frente a la masa, sin estar dotados ellos mismos para lo supremo”, como lo lamenta Goethe en una carta de 1825 citada por Walter Benjamin.<sup>5</sup> Tecnócratas y burocracias de todo tipo nos dejan ver que las sospechas del autor del *Fausto* no están del todo fuera de sitio. Entre un extremo y otro Santiago asume una sabia postura, con hipervínculo incluido: “utilizar reflexivamente las tecnologías de la palabra puede salvarnos — como dice Luis Díaz Viana respecto de la cultura en general — de quemarnos en su infierno”.

Son muchos los comentarios que quedan sin proyectar en la pantalla y por lo pronto permanecen en los amplios márgenes de unas páginas pulcramente editadas y compuestas con una tipografía diseñada por Juan Carlos Cué, quien además formó y supervisó la impresión del libro, y asume el concepto editorial, en colaboración con Félix Suárez y Hugo Ortiz; el cuidado de la edición estuvo a cargo de Evelyn Yaneli Garfias Varela y del autor. Este recuento de quienes participaron en la confección del libro — que también lleva un prólogo de Rosario Rogel Salazar — ayuda a pensar en el espíritu colectivo que anida en la palabra impresa, a pesar de todo lo que en ella parece negar su cualidad vinculante. Leer el libro de Santiago nos deja con deseos de conversar sobre la palabra, que, desde nuestra perspectiva, siempre ha tenido una materialidad prestada, misma que la define y hermana con nuestra existencia, cuya materia también es provisional.

JOSÉ MANUEL MATEO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Dos ensayos* [“*Las afinidades electivas* de Goethe” y “Goethe, artículo enciclopédico”], trad. Gabriela Calderón y Griselda Mársico. Barcelona: Gedisa, 1996, p. 175.

Varia

---



Margit Frenk, verano de 2016. Fotografía de Javier Narváez

## Entrevista a Margit Frenk

ARACELI CAMPOS MORENO

En su bonita casa de Tlalpan, barrio situado en el sur de la ciudad de México, conversé con Margit Frenk, con quien he establecido una relación muy entrañable, pues ha sido mi profesora, tutora, colega y amiga en los últimos veinte años de mi vida. Quienes la conocemos sabemos que Margit es una excelente conversadora. Esto me permitió sostener una charla en la que hablamos un poco de todo: de su pasión por la lírica popular, de la importancia que ha tenido para ella la investigación, de las alegrías y los pesares de las revistas que ha fundado y dirigido, del gozo que significa impartir clases y compartir sus conocimientos con jóvenes universitarios. Advierto a los lectores que no encontrarán en estas líneas un diálogo serio y riguroso, sino, por el contrario, una libre, jocosa y afable conversación. La entrevista se efectuó el primero de julio de 2014 y, cuando esta sea publicada, Margit habrá cumplido 90 años, casi 91. A pesar de los achaques que han disminuido su salud, en particular, la pérdida de visión, sigue siendo una persona vital, que con alegría no deja de trabajar y de enseñar. Así sea muchos años más.

AC: Encontré en una entrevista que te hicieron hace años que tu afición por las canciones populares nació en tu casa, con tus amigos, en un ámbito cotidiano, entrañable. Desde que eras niña cantabas canciones populares y, no solamente eso, ¡las recopilabas!

MF: Sí, bueno, las recopilaba en la memoria. He tenido muy buena memoria y la sigo teniendo para las canciones. Tengo la cabeza llena de canciones. Viene la música y luego digo: “¿y la letra de esto?, ¿cuál es?” Y ya me acuerdo y voy reconstruyendo,

y es el recuerdo que tengo ahora. Y sí, yo empecé de jovencita, un amigo de mis padres y de la familia me regaló una guitarrita, chica, tendría yo, doce o trece años, y aprendí sola con un método para tocar acordes. En esa época yo ya estudiaba piano, entonces, por ahí, ya la música formaba parte de mi vida y, pues, me dio por las canciones populares y aprendí muchísimas, no necesariamente en casa. Hubo una temporada, por ejemplo, en que yo iba todos los sábados a casa de unos amigos alemanes que tocaban y cantaban, y ahí aprendí muchísimas canciones españolas. Habían estado en España durante la Guerra Civil, fueron de los extranjeros que pelearon a favor de la República y sabían español.

En fin, yo era como esponja, absorbía cuanta canción bonita, tipo folclórico, se me presentaba, en la lengua que fuera, no sólo en las que yo más o menos sabía, sino que aprendí en otras lenguas como en checo (mis abuelos fueron checos), una en finlandés, una en serbio, y me las sé todavía, las recuerdo muy bien, según yo, las recuerdo bien. Entonces, todo esto era parte de mi vida, aprender canciones, memorizarlas, tocarlas con la guitarra. Y pues me gustaba muchísimo.

AC: Yo creí que tus padres también cantaban canciones tradicionales.

MF: No, mis padres no cantaban canciones populares. Cuando fui a los Estados Unidos, tenía 21 años, y ahí estuve en un ambiente donde, justamente, aprendí una canción finlandesa, una serbia y varias norteamericanas, y ¡bueno! la canción folclórica me ha gustado siempre. Hice mi tesis de licenciatura (aunque se llamaba maestría pero era licenciatura), sobre la *Lírica popular en los Siglos de Oro*,<sup>1</sup> y después este tema quedó un poco relegado y me dediqué a estudiar el romancero. Cuando tuve oportunidad de ir a Europa, recién casada,<sup>2</sup> cuando El Colegio de México nos pagó

---

<sup>1</sup> En 1946 se tituló en la carrera de Letras Españolas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

<sup>2</sup> Margit se casó con el filólogo Antonio Alatorre, con quien compartió su pasión por la investigación. De este matrimonio nacieron tres hijos: Gerardo, Silvia y Claudio. En paralelo a su vida académica, la maternidad ha sido muy importante para ella. Al perió-

un viaje a Europa (ahí nos sostuvimos con una muy pequeña beca que teníamos),<sup>3</sup> lo que hice fue empezar a hacer la recopilación en grande, ya, de la antigua lírica popular, o sea, de la que se suponía que había existido en la Edad Media. Sólo que en la Edad Media no se puso por escrito, eso no se consideraba digno de ponerse en el papel, y fue por una moda que se produjo en los ambientes cortesanos, de los músicos, según yo, todo empezó por el lado de la música. Los músicos de pronto descubrieron las melodías que cantaba la gente, les gustaron, las tomaron, las adaptaron y con ellas, las canciones, los textos, los poemas. Entonces, empezaron desde fines del siglo XV, a recogerse, a ponerse por escrito, como una especie de apéndice, casi de la música, y poco a poco se creó un gusto también por las letras. Hubo una valoración muy impresionante durante el siglo XVI y una parte del siglo XVII por las canciones populares. Y eso es lo que yo recogí y, mientras iba juntando materiales y los iba organizando, pues escribí, estudiaba ciertos aspectos de esas canciones. De ahí salió el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV-XVII)*<sup>4</sup> que luego he ampliado bastante en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV-XVII)*.<sup>5</sup>

AC: ¿Imaginabas que sería enorme ese libro?

MF: ¡No!

AC: En el *Nuevo corpus* añades algo así como miles de materiales más, en una edición con un aparato crítico, notas, fuentes, variantes... es una edición en sí misma muy complicada y, vamos, es un trabajo impresionante.<sup>6</sup>

---

dico *Crónica*, dijo lo siguiente: “Me cuesta trabajo entender que una mujer no quiera tener hijos, que rechace ese aspecto, porque esa experiencia es un gran enriquecimiento. Una y otra vez pienso, a esta edad que tengo yo, lo que significa tener hijos frente a lo que significaría no tenerlos. No es que esté todo el tiempo con ellos, realmente los veo muy poco, pero sé que en cualquier momento están ahí.” ([www.cronica.com.mx/notas/2008/361102.html](http://www.cronica.com.mx/notas/2008/361102.html)).

<sup>3</sup> La beca les permitió estar en París y Madrid, entre 1951 y 1952.

<sup>4</sup> Madrid: Castalia, 1987.

<sup>5</sup> México: UNAM, El Colegio de México, FCE, 2003.

<sup>6</sup> Habría que recordar que el libro consta de dos volúmenes y 2202 páginas.

MF: Que fueron muchos años, también. Digamos que investigué durante 35 años para el *Corpus* y otros tantos para el *Nuevo corpus*.

AC: Cuando veo el *Nuevo corpus* pienso ¿cómo pudo hacerlo? Sí, ya sé que me vas a decir que son muchos años de trabajo y dedicación, pero, yo creo que también de gozo, ¿o no?

MF: ¡Pero, absolutamente!

AC: ¿Qué fue lo que te cautivó de esa antigua lírica popular hispánica?

MF: Pues, mira, yo he tenido varios amores...

AC: [risas]

MF: ...en ese sentido, pero este ha sido un gran amor. Está la sencillez de estas canciones, lo pequeñito, lo cargado a veces de simbolismo, que eso, eso es un aspecto que yo descubrí después. Por ejemplo, hay una canción que dice: "Alta estaba la peña, / nace la malva en ella. / Alta estaba la peña / riberas el río, / nace la malva en ella / y el trébol florido," recogida en un cancionero polifónico del siglo XVI. Yo pensaba: "entonces esto es un paisaje, ¿no?, una pequeña viñeta." ¡Qué va!, todos estos son elementos simbólicos de la unión amorosa, es decir, la peña es un lugar donde se reúnen los amantes, la malva es la mujer, el trébol florido es el hombre, todo eso a orillas del río cuando el agua es el elemento erótico por naturaleza. Así que, ¡qué paisajes! Es toda una historia metida ahí: una pareja que se une en lo alto de una peña, es precioso. A medida que yo iba aprendiendo, me iba entusiasmando más; descubrir esto fue maravilloso.

AC: Sí, y además algunas de esas canciones son simpatiquísimas, atrevidas. Estoy recordando ésta, ¿sabes?, de unas monjitas y sus tetitas blancas...

MF: Sí, sí, "Estávase la monja / en el monesterio, / sus teticas blancas/ de so el velo negro. / No me las enseñes más, / que me matarás." [risas]

AC: Aunque parezca una pregunta obvia: ¿para qué publicar un libro de esta magnitud?, ¿por gusto o consciente de que serviría a otros?



MF: Cuando trabajé mi tesis de licenciatura descubrí que lo que yo quería hacer es investigar, que mi vida iba a ser eso, es decir, el placer de la investigación misma, que igual podría haber sido en biología, o qué se yo en qué. Pero dio la casualidad que estudié literatura y de que me gustaron esas canciones, que no había casi nada hecho sobre ellas porque estaban esparcidas en centenares de fuentes y no se conocían más que muy parcialmente, no había realmente una recopilación centrada en esos poemitas. Y, entonces, bueno, pues eso era también muy bonito, hacer algo que no existía antes. La materia con que trabajé como la investigación misma ha sido muy placentera, siempre. Ahora estoy haciendo otra cosa muy distinta y lo disfruto tanto. Gina<sup>7</sup> me dice: “¿Y va a seguir trabajando?, ya son las 10”. Y le digo: “Sí, es que me gusta, me gusta trabajar.” Y este gusto por el trabajo me ha acompañado, por fortuna, toda mi vida. Entonces, Pepe Pedrosa<sup>8</sup> escribió, en un trabajo por ahí, que sólo este trabajo lo hace un grupo de gente durante años, y se pregunta cómo pude yo hacerlo. Una colega suiza me llamó *la María Moliner de la filología* porque se echó ella sola el diccionario. Hay gente así, medio maniática, que se apasiona por un trabajo y lo convierte en su vida.

AC: Pero, también, me imagino, hubo dificultades.

MF: ¡Claro!

AC: Empezando por lo que tú acabas de decir, que era un material disperso, esto implicaba viajar y conseguir ese material. Cómo se planea un trabajo de esa magnitud, cómo ordenarlo, sistematizar, clasificar, anotar variantes...

MF: Bueno, el juntar todas las versiones de una canción es lo obvio. El ordenarlas según algún criterio, pues eso se me da, quizá ahí entra mi origen alemán, que, aunque no lo quiera, ahí está la manía de organizar, de sistematizar las cosas. Y, bueno, eso mismo causa placer. Ahora, lo que tú decías de que obviamente no todo es placentero, como no lo es en la vida. Las cosas

---

<sup>7</sup> Gina se encargaba del trabajo en casa.

<sup>8</sup> José Manuel Pedrosa, investigador y profesor en la Universidad de Alcalá de Henares, amigo desde hace muchos años de Margit.

preciosas que tenemos en la vida a veces, a veces, traen sus problemas. No hay rosas sin espinas.

AC: Sí, lo sé [risas].

MF: [Risas] Bueno, entonces, así es la cosa.

AC: ¿No has tenido dificultades para consultar los manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid?

MF: Cuando yo estuve, a partir del año de 1952 que empecé a ir a la Biblioteca Nacional, siempre fue maravilloso, siempre fue una experiencia maravillosa estar en ese salón que se llamaba de "Raros", donde estaban los manuscritos y los impresos antiguos. Y uno pedía libros, un bedel te traía los libros, una cierta cantidad, tú los ibas devolviendo, pedías más. Yo me pasaba el día entero cuando iba a Madrid trabajando ahí y era maravilloso. Así que yo no tuve una experiencia negativa, más que, en cierto momento, en la Hispanic Society of America de Nueva York, que, por otra parte fue maravillosa para mí, porque estaba más cerca, era más fácil viajar a Nueva York y, sobre todo, cuando Antonio estuvo en Princeton, pues hasta me pagaban el viaje y todo. En cierto momento hubo un sistema inquisitorial espantoso en esa biblioteca, y es un recuerdo horrible que tengo, pero ese pasó también. Yo no recuerdo haber tenido ningún rechazo de ese tipo. Había problemas en esa época, por ejemplo, para ir a la Biblioteca de Palacio Real, la Biblioteca Real, donde tienen unos manuscritos del XVI de antologías poéticas colectivas muy, muy buenas. Fui con una recomendación de Rafael Lapesa y me dejaron entrar, pero todo era así, muy exclusivo acceder a esos materiales, por fortuna ya no lo es.

AC: El *Corpus* ha servido a otros investigadores, entre ellos a José Manuel Pedrosa que lo ha aprovechado muy bien y seguro recordarás a algunos más. Esto, supongo, da una gran satisfacción: que tan pronto como sale el libro, la gente no sólo lo lea sino trabaje con esos materiales.

MF: Fíjate que fue un éxito editorial, se agotaron los 750 ejemplares de la primera edición en año y medio. Sin embargo, luego vinieron cosas molestas. A mí no me ha ido bien con las editoriales españolas, es la verdad. Supe que Castalia estaba

reimprimiendo y reimprimiendo el Corpus sin que yo tuviera noticia y sin que recibiera las regalías correspondientes. Ése ha sido un aspecto feo de la cuestión, pero bueno, ya, “pelillos a la mar”, como decían los niños antes, para decir “olvidemos esto”.

AC: Si alguien puede definir qué es lírica popular, creo que eres tú, ¿por qué no utilizar el término *tradicional*?

MF: Mira, sí, es un problemón. La palabra *folclórico* nos da hoy una idea mucho más exacta sobre qué estamos hablando, pero, *popular, tradicional...* El caso es que cuando yo estudié se llamaba *lírica tradicional* en España a la poesía en versos castellanos en octosílabos, básicamente, en contraste con la poesía italianizante; era un término que tenía otro sentido. Sólo por un trabajo de Menéndez Pidal (por cierta insistencia, bastante irregular por cierto, de estos términos, separar una cosa de otra), no sé por qué, siguen los españoles y los hispanoamericanos distinguiendo una cosa que en otros países tienen un solo nombre o dos. Se habla de *poesia popolare, poésie populaire, volkslied* en una sola palabra y se entiende perfectamente. Fue un poco maniático, por parte de Menéndez Pidal hacer esta distinción [entre popular y tradicional] y a mi ver muy poco necesaria, porque lo que él llamaba poesía popular, cuando no lo usaba para lo que mismo que lo uso yo, es poesía de moda, canciones de moda, a nadie se le ocurre que las canciones de Agustín Lara puedan llamarse poesía popular, ¿no? El término *folclórico* que usamos ahora aplicado para esa época resulta un poco anacrónico. Pero sirve muy bien, actualmente, para decir “estamos hablando de esto, de poesía folclórica”.

AC: Hablemos ahora del *Cancionero folclórico de México*,<sup>9</sup> que también es un trabajo impresionante de cinco volúmenes en diez años.

MF: ¡Publicados en diez años!

AC: Publicados en diez años...

MF: Trabajados desde el 58 hasta el 85, cinco, ocho, ocho, cinco, ya no sé cuántos años son, pero son muchos años, y ese sí fue un trabajo colectivo.

---

<sup>9</sup> Coordinado por Margit Frenk. México: El Colegio de México, 5 vols., 1975-1985.

AC: ¿Significó casi un paso natural transitar de la lírica popular hispánica a la mexicana?

MF: Pensé que ya era tiempo que no sólo trabajara sobre lírica popular española antigua, sino que hiciera algo en torno a la lírica mexicana. Y eso me llevó a organizar, a pensar, aplicando mucho de lo que yo estaba aprendiendo con el otro trabajo, a la recopilación, que fue de otro tipo, porque ya era tradición oral, grabaciones.

AC: Y curiosamente no ha tenido el éxito que el del *Corpus* como podría esperarse.

MF: Eso es un poco decepcionante. Lo bonito del caso es que los músicos lo aprovechan y y enriquecen su repertorio de coplas con el *Cancionero folklórico de México*. Eso es muy bonito. La investigación ahí va, poco a poco, pero es un tesoro que no se ha explorado bien hasta la fecha y es una lástima.

AC: Ahora pasemos a otro tema, al de las revistas en las que has trabajado y las que has creado.

MF: Después de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, al poco tiempo, empezamos a hacer esa revista llamada *Literatura Mexicana*, de la cual llegamos a publicar, durante diez años, veinte números, con todas las dificultades del mundo, por supuesto, como conseguir materiales, aunque llegamos a un momento en que nos llovían materiales; fue un momento envidiable. Pero nos la arrebataron violentamente y nos la quitaron. Éramos un grupo bonito: estaba Enrique Flores, Edith Negrín, Adriana Sandoval, Elizabeth Corral. Y entre todos la hacíamos, con sus apegones, con sus problemas, claro, pero ahí está la revista. Después de que violentamente nos quitaron la revista, el director me humilló, hizo que yo renunciara, y ¡ya!, me fui y pedí alojamiento en la Facultad de Filosofía y Letras. Y Juliana González,<sup>10</sup> muy linda, me dio hospedaje en la Facultad, donde sigo. Empezamos a reunirnos en la Casa del Académico Universitario, y casi lo primero fue: “tenemos que hacer una revista, nos quitaron la nuestra,

---

<sup>10</sup> La filósofa Juliana González era en ese momento la directora de la Facultad, a la que dirigió de 1990 a 1998.

vamos a hacer otra". Y nos preguntamos "¿y qué tema?, ¿sobre qué la hacemos?" Y vimos que la mayoría de nosotros se interesaba en las literaturas populares. La Facultad también ahí nos dio hospedaje; la revista sigue existiendo con algunos problemas, pero ahí vamos.

AC: ¿Cuántos años cumple la *Revista de Literaturas Populares*?

MF: ¿Cuántos años son? Terminamos el volumen trece, quiere decir, 26 números,<sup>11</sup> como quien no quiere la cosa, es mucho, mucho.

AC: Creo que es una revista muy original. Hasta donde sé no existe una publicación como esta en el mundo hispánico. En la sección "Textos y documentos" aparecen materiales desconocidos, actuales y antiguos, recién descubiertos. La sección "Reseñas" ayuda a conocer lo que otros colegas han hecho. Y es la revista más consultada entre las publicaciones de la Facultad.

MF: ¡Sí, exactamente!

AC: Creo que habría que hacer más difusión para darla a conocer.

MF: Sí, yo confieso que ese es un aspecto en que yo fallo, no se me da hacer propaganda [risas].

AC: De la revista, ¿qué es lo que más te gusta, además de las reuniones con el comité editorial? Son muy agradables esas reuniones.<sup>12</sup>

MF: Muy lindas, muy lindas.

AC: Las galletas, el café, los chismes, el encuentro entre amigos. ¿Pero qué es lo que más te gusta de la revista?

MF: Pues mira, no puedo decir tal sección, tal otra.

AC: ¿Y tú trabajo como directora?

---

<sup>11</sup> En 2016 son ya 32 números. La *RLP* es una publicación semestral, el primer número salió en 2001; esta entrevista se publica en el XVI doble.

<sup>12</sup> Es ya una tradición que las reuniones de trabajo del comité de redacción sean en casa de Margit, cada 15 días, en donde nos espera con un plato de galletas, particularmente deliciosas, y un buen café. Antes de pasar a los asuntos de la revista, platicamos sobre distintos temas, "chismes", que nos ponen al tanto de lo que sucede en nuestras vidas.

MF: Realmente mi participación en la revista se ve muy menguada por mi falta de visión. Es decir, como me estoy quedando ciega, no puedo trabajar todo lo que quiero en la revista y, realmente, yo siento que hago poco. Varias veces he dicho que hay que cambiar de dirección, pero sigo porque ustedes quieren que yo siga, porque algo contribuyo para que siga adelante, en echar andar, por ejemplo, los últimos números que se han detenido. A veces me enojo y digo: "aquí, algo está mal porque esto no está funcionando". Y nadie me lo toma a mal, eso es lo bonito, dicen "qué bueno que nos dieras unas buenas sacudidas para seguir adelante".

AC: Pues ésa también es la función del director, ¿no?

MF: Pues, sí, y eso lo sé hacer.

AC: [risas] ¡Qué bueno!

MF: Y para eso no necesito poder leer.

AC: Este es un comentario mío, totalmente personal: tengo la impresión de que tu vida académica es una línea recta, sin dudas. Se puede decir que nos has dejado el camino de la literatura popular, desde tu pasión por la lírica hasta la *Revista de Literaturas Populares*.

MF: Mira, tú sabes que yo estoy ahora en otras cosas, dos cosas distintas. En el *Quijote* y en la edición del cancionero de Gaspar Fernández, que no es poesía popular precisamente. El impulso que yo he tenido para hacer cosas tiene su origen, para mí, en ese descubrimiento, el placer de la investigación, que ocurrió, como te dije, cuando estaba haciendo mi tesis para la Facultad. Ese momento fue la revelación, gran revelación en mi vida. ¡Qué padre poder hacer investigación! ¡Qué cosa tan bonita meterse! ¡Es buscar, buscar, buscar y encontrar!

AC: Descubrir...

MF: Yo ya me veo desligada bastante de la poesía popular, es la verdad. Estoy en otras cosas, pero lo que sigue es la línea. Yo diría que no es tanto la lírica popular como lo es la investigación, hacer investigación en el campo de la literatura, para ponerlo en términos así muy generales.

AC: La docencia ha sido muy importante ¿Cuántos años has dado clases?

MF: Empecé en El Colegio de México por ahí del año del 63, 64, pero dando clases de muchas cosas distintas: de redacción, de técnicas de investigación, ¡qué sé yo! Y en la Facultad entré en el año del 66, en cierto modo, contra viento y marea, porque la que ahí decidía no quería que yo entrara, porque era una mujer misógina [risas].

AC: ¡Ah, qué cosa!

MF: [risas] Entonces, alguien que se opuso a ella, un profesor, logró meterme a dar clases de literatura medieval. Ahí comencé el curso que había sido de Julio Torri, que es con quien empecé a trabajar mi tesis. Ese fue mi terreno durante muchos años. Según mis cálculos en dos años cumpla 50 años de docencia en la UNAM.

AC: Y te sigue gustando.

MF: ¡Me encanta! Cada vez es más el placer, cada vez siento que lo hago mejor, también. En mi curso del seminario del *Quijote*, todo mundo dice que es maravilloso [risas], yo también. Participan muchísimo los chicos. Es un placer, leemos el *Quijote* y lo comentamos y, bueno, es muy bonito, muy, muy bonito.

AC: Yo te percibo como una persona muy juvenil cuando hablas así, como si fueras parte de esos jóvenes que se entusiasman en la clase. Algunos de ellos están haciendo su tesis contigo. ¿Y cuántas tesis has dirigido?

MF: Muchas, muchas.

AC: Has sembrado mucho, ¿no?

MF: Sí, sigo dirigiendo tesis. Ya, claro, no las puedo leer, pero me las leen. Hay una chica que está haciendo su tesis de doctorado sobre *la Dorotea* de Lope de Vega, se llama Jimena Gómez. Viene todos los sábados y me va leyendo. De alguna manera uno busca compensaciones. Estoy cada vez aprendiendo más a escuchar, como si leyera, y darme cuenta de cosas que no funcionan, de cosas que están mal redactadas, de faltas de lógica, falta de coherencia y, bueno, son sesiones muy largas, los sábados en la mañana, como de tres horas, dos o tres, tres horas casi siempre. Luego hay un chico que está haciendo una tesis de licenciatura

sobre un aspecto del *Quijote*, buenísimo él. Y también es un placer, ellos lo disfrutaban muchísimo, también, y ellos me dan un agradecimiento que me conmueve, realmente, porque me meto mucho en lo que están haciendo y, sí, lo vivo con ellos.

AC: Me consta, una maestra muy generosa. Muchísimas gracias por darme esta entrevista.

MF: Gracias a ti.



## Resúmenes

Eduardo PÉREZ DÍAZ. “La poesía amorosa en boca de mujer: de Mesopotamia a la antigua lírica popular hispánica”. *Revista de Literaturas Populares XVI-1 y 2* (2016): [105-125]

**Resumen:** La voz femenina, uno de los fenómenos que más ha llamado la atención de quienes se ocupan de la antigua lírica popular hispánica, ha sido muy estudiada en relación con los poemas en boca de mujer pertenecientes a otras tradiciones medievales europeas y se ha entendido, en ocasiones, como un rasgo típicamente románico. Dicho fenómeno, sin embargo, se manifiesta en otros muchos espacios literarios, algunos antiquísimos. El propósito de este artículo es presentar un panorama de la voz femenina en las piezas amatorias de dichas literaturas, con especial interés en algunos elementos temáticos comunes a la lírica popular hispánica: el lamento por la ausencia del amado, la soledad durante de la noche, el insomnio por amor, la espera, la búsqueda del amado, el agua y la figura de la madre.

**Palabras clave:** literatura comparada, lírica popular hispánica, poesía erótica, voz femenina.

**Abstract:** *The feminine voice is one of the most studied phenomena of ancient hispanic lyrical poetry. It has been studied in relation with poems in women's behalf from other medieval european traditions. Usually it is considered a romanian feature. However, this phenomenon acts in many other literary spaces, some of them centuries old: from ancient Greek to China, from mesopotamic poems of II milenium b. C. to indian collections in sanskrit, prakrit and tamil. The purpose of this article is to expose a panorama of feminine voice in the amatory pieces*

*of those literatures, with special interest on some common subjects of hispanic lyrical poetry: the lamentation for the lover's absence, night loneliness, insomnia for love, the hopeful wait, the longing for the lover, the wáter and the mother's figure.*

**Key words:** *comparative literatura, hispanic lyrical poetry, erotic poetry, feminine voice.*

José Pedro LÓPEZ SÁNCHEZ. "Las versiones de *Conde Claros en hábito de fraile* en la provincia de Sevilla. Ejemplo de texto tradicional de estructura abierta". *Revista de Literaturas Populares XVI-1 y 2* (2016): [126-157]

**Resumen:** Análisis de las versiones del romance seudocarolingio *Conde Claros en hábito de fraile* que aparecen recogidas en el recientemente publicado *Romancero de la provincia de Sevilla*, obra enmarcada dentro de la laboriosa empresa de dar a conocer el romancero andaluz y cuyo empeño y dirección corre a cargo del profesor Pedro M. Piñero. Para ello se realiza un esquema secuencial de una versión representativa de la zona, de la que se parte para proceder al análisis comparativo de las versiones halladas del mismo. Los datos son reveladores, este romance se alimenta en su intriga de otros textos conocidos en una clara muestra del funcionamiento de un texto tradicional de estructura abierta, en el que se favorece el trasvase de motivos, la reutilización de estructuras varias y de ciertos segmentos de narración presentes en un conjunto de romances tanto antiguos como modernos.

**Palabras clave:** Romancero, *Conde Claros*, creatividad tradicionalizadora, texto tradicional de estructura abierta.

**Abstract:** *This study analyzes different versions of pseudocarolingian romance of Count Claros, which are gathered together in the recently published Romancero of Sevilla's province. That research answers to the labourious effort of making public the Andalusian Romancero, and*

*it is on charge of profesor Pedro M. Piñero. In order to watch the differences between those versions, this study makes a sequential diagram of a representative version of the region, wich is taken to complete the comparative analysis of the located examples. The information is revealing. This romance nurtures itself in its scheme from other known texts. This shows how an open-structure traditional text functions: promoting the transfer of motifs, the reuse of various structures and of certain segments of the narration. Those elements are found both in ancient and modern romancers.*

**Key words:** *Romancero, Count Claros, traditionalist creativity, open-structure traditional text.*

Raúl DORRA. “De Martín Fierro a *El payador perseguido* (Filiaciones y correspondencias)”. *Revista de Literaturas Populares XVI-1 y 2* (2016): [158-182]

**Resumen:** El presente artículo confronta el *Martín Fierro* de José Hernández con *El payador perseguido* de Atahualpa Yupanqui, con el propósito de analizar las coincidencias formales, léxicas, argumentativas y compositivas que ponen de manifiesto las conexiones entre los registros letrado y popular en la literatura argentina de fines del siglo XIX y sus reelaboraciones en el siglo XX.

**Palabras clave:** José Hernández, Atahualpa Yupanqui, Martín Fierro, *Payador perseguido*, poesía gauchesca, cifra, milonga.

**Abstract:** *This article compares the “Martín Fierro” of José Hernández with “El payador perseguido” of Atahualpa Yupanqui, in order to analyze the formal, lexical, argumentative and compositional coincidences that show the connections between literate and popular registers of argentinean literature of late XIX century, and its reworkings in XX century.*

**Key words:** José Hernández, Atahualpa Yupanqui, Martín Fierro, *Pur-sued Payador*, gauchesco poetry, cifra, milonga.

María Mercedes RODRÍGUEZ TEMPERLEY. "Leyendas de La Rioja, Argentina: el Niño de Gualco". *Revista de Literaturas Populares* XVI-1 y 2 (2016): [183-217]

**Resumen:** Este trabajo presenta el análisis de distintas versiones de una leyenda con raíces religiosas (el Niño de Gualco), recogida en el marco de un proyecto de recopilación de literatura tradicional en el Departamento de Chilecito (provincia de La Rioja, Argentina). Dicha leyenda no ha sido recolectada en las compilaciones clásicas de narraciones folclóricas argentinas y cuenta con arraigada vigencia en la actualidad, por lo que acompañamos además la transcripción anotada de cada versión.

**Palabras clave:** leyenda, oralidad, La Rioja, Niño de Gualco.

**Abstract:** *This work shows the analysis of different versions of a legend with religious roots (The child of Gualco), gathered through the traditional literature compilation project of the Department of Chilecito (La Rioja's province, Argentina). This legend has not been collected in classic argentinian folk tales compilations, and it has rooted validity nowadays, which is why we added the written transcription of each version.*

**Key words:** *legend, orality, La Rioja, Child of Gualco.*

Manuel APODACA VALDEZ. "Coplas y fandangos de la Costa Chica de México". *Revista de Literaturas Populares* XVI-1 y 2 (2016): [218-242]

**Resumen:** Este artículo explora rasgos de identidad cultural y de género en la Costa Chica de México a través del análisis de coplas y fandangos populares que combinan música, danza y tradición oral entre otros: el son de artesa, la chilena y los versos de boda. El corpus de *oralitura* o literatura oral que aquí se muestra refleja un continuo hibridismo en la cultura de esta región, a la vez que sirve para perfilar la identidad cultural de los afrodescendientes

de la Costa Chica que, aunque posee características únicas, no es ajena al resto de las culturas derivadas de la diáspora africana en el continente americano. Con el apoyo de la teoría postcolonial y los estudios culturales, se analiza la data etnográfica recolectada por el autor en varias comunidades afromexicanas de Oaxaca y Guerrero.

**Palabras clave:** coplas, fandango afromexicano, tradición oral, identidad cultural, Costa Chica, México.

***Abstract:** This article explores cultural identity and gender features of México's Costa Chica, through the analysis of coplas and popular fandangos that combine music, dance and oral tradition, among others: the 'son de artesa', the 'chilena', and wedding verses. African elements mixed with indigenous and spanish features are analyzed as well, since they are represented in the chosen coplas and fandangos. The exposed corpus of oraliture or oral literature (Ngugi wa Thiong'o 1986, Yoro Fall 1992), reflects a continuous hybridism in the culture of the region. It helps to outline the cultural identity of afrodescendants of the Costa Chica, which is not external to the rest of the cultures derived from the african diaspora in American continent. Using postcolonial theory and cultural studies, we analyze the ethnographic information collected by the author in different afromexican communities of Oaxaca and Guerrero. The study shows how they assume their complex cultural heritage, how they face gender differences and racial segregation through orality and their artistic representations.*

**Key words:** coplas, afromexican fandango, oral tradition, cultural identity, Costa Chica, México.

José Manuel MATEO. “‘Pienso muy lejos’: nota roja y sentido trágico en manos de José Revueltas”. *Revista de Literaturas Populares* XVI-1 y 2 (2016): [243-281]

**Resumen:** Estudio que comenta las publicaciones de nota roja firmadas por José Revueltas para el periódico *El Popular*, y a través de la revisión de documentos históricos, médicos y filosóficos el autor analiza los problemas literarios planteados por un género menor que en manos del novelista y polígrafo José Revueltas nos coloca en los umbrales del régimen trágico.

**Palabras clave:** nota roja, reporgaje, crónica, edición, violencia contra la mujer.

**Abstract:** *Article that comments on several crime notes signed by José Revueltas in the newspaper El Popular. Through the revision of historical, medical and philosophical documents, the author analyses the literary problems settled by a minor genre that in hands of the novelist and polygraph José Revueltas place us in the dawn of the tragic regime.*

**Key words:** *Crime notes, article, report, editing, violence against women.*

*Revista de Literaturas Populares*

año XVI, número 1 y 2, enero-diciembre, 2016, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el xx de xxxxxx de 2016 en los talleres de Lito Roda S. A. de C. V. Escondida, núm. 2, col. Volcanes, Tlalpan, C.P. 14640, México, D.F. El tiraje consta de doscientos cincuenta ejemplares impresos en papel cultural de 75 gramos. En su composición, a cargo de Sigma Servicios Editoriales, se utilizaron tipos Calligraph 421 BT de 16 puntos y Book Antiqua de 11:14, 10:13 y 8:12 puntos. Cuidaron la edición Martha Bremauntz y José Manuel Mateo.

