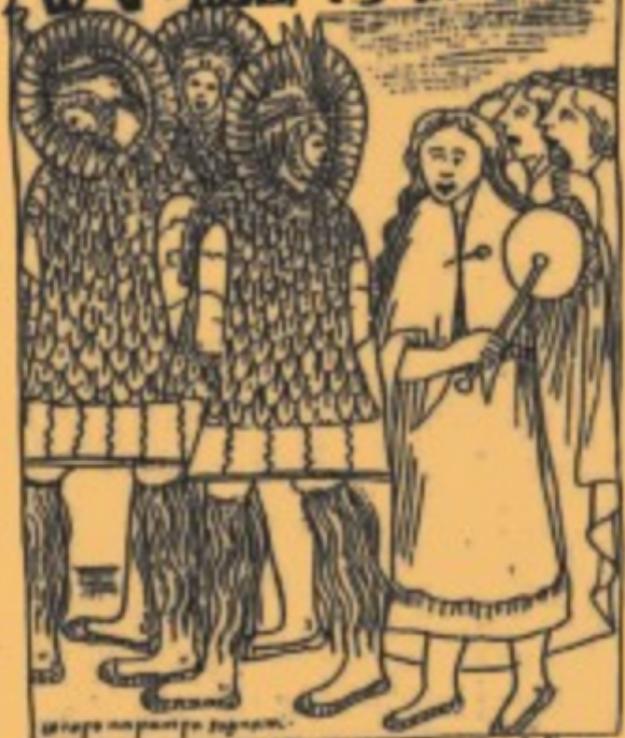


FIESTA DE LOS CONDES VIOS A LA MILLAZAINATA



El arte de la pintura en España.

Fig. 100

de 11 de 1900

COMENDERO O EL COMENDERO

El arte de la pintura en España.
Inquisit y dem los puros de la granada
los y no tiene la y no tiene la y no tiene la



El arte de la pintura en España.

Fig. 101

de 12

De guaguas¹ fajados a cuerpos amortajados: notas sobre la cultura popular serrana en la literatura regional ecuatoriana (siglo XX)

MARÍA TERESA ARTEAGA

Departamento de Estudios Interculturales,
Universidad de Cuenca, Ecuador

Si bien la esencia de la literatura es la *ficción*, también registra una serie de elementos que forman parte de la *vida cotidiana* de los personajes, y ahí justamente se plasman las tradiciones de la sociedad. Sergio Mansilla se refiere a esta característica como la creación de “otra historia de la historia”, y agrega: “uno de los primeros efectos que produce la literatura que textualiza representaciones identitarias es la visibilización, a través del texto literario, de gentes, paisajes, modos de vida, simbolizaciones autóctonas, miserias, sueños, etc., de una determinada comunidad humana en un territorio concreto” (2006: 136).

A veces explícitamente la literatura quiere formar parte de esta construcción; así, la *novela histórica*, surgida en el Romanticismo decimonónico, tiene como propósito registrar dichos acontecimientos. Por otro lado, según Susana Castillo, en los últimos años se han difundido “creaciones literarias donde la ficción se desborda sobre un terreno concreto e inunda otros campos de la historia, la etnografía, la fotografía o los relatos de viajes [...] y cuyas voces resuenan con la autoridad de quien investiga su propia herencia cultural” (2008: 9-10).

¹ *wawa*: niño en quichua. Esta palabra ha devenido en un quichuismo: *guagua* con el mismo sentido.

De este modo, el aporte de la creación literaria es la manifestación de sentimientos, pensamientos e ideas que nos aproximan a la *cultura inmaterial* de la sociedad; ya que

la palabra de la literatura es una palabra que piensa en –y se dirige a– una comunidad determinada. La literatura entrega un conjunto de razones –sentimentales y pasionales antes que estéticas– para facilitar que una comunidad se identifique en proyectos más o menos comunes (Balseca, 1996: 142).

En el presente estudio, por medio de la literatura, fundamentalmente de la sierra ecuatoriana, pretendo acercarme a algunas tradiciones y elementos de la cultura popular y tradicional serrana del país. Para ello utilizaré algunas obras del romanticismo, en el caso de Miguel Riofrío; costumbrismo, de José Rafael Bustamante; modernismo, de Eudófilo Álvarez; la generación del treinta, con Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert; del indigenismo, con Jorge Icaza y Alfonso Cuesta y Cuesta; del realismo social, con Luis A. Martínez, Enrique Terán, Ángel Felicísimo Rojas y Sergio Núñez; de la generación del desencanto, con Jorge Enrique Adoum, Jorge Dávila Vázquez e Iván Egúez; así como otras que, pese a que pertenecen a diversos movimientos y contextos, como las de Miguel Ángel Corral, Quintiliano Sánchez, Carlos Rodolfo Tobar y Carlos Aguilar Vázquez, registran las particularidades de la cultura popular ecuatoriana.² Si bien los textos corresponden a diversos periodos y corrientes literarias, forman parte de este *corpus*, ya que se caracterizan por la *veracidad* en donde “la ficción es el otro reprimido del discurso histórico [...]. Porque el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero, mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real –a

² Si bien estos autores pertenecen al siglo XIX me interesa retomarlos en vista de que las prácticas que son parte de la cultura popular del siglo XX ya tenían vigencia en sus obras. Además, se suman autores del siglo XX que no han sido ubicados en un movimiento literario determinado como Alejandro Carrión, Alicia Yáñez Cossio, Juan Valdano, Raúl Pérez Torres y Abdón Ubidia.

lo que se aproxima por medio de un esfuerzo por rellenar el dominio de lo posible o imaginable” (White, 2010: 169). En estas novelas y cuentos, la *vida* narrada de los personajes nos permite acercarnos a las prácticas, las creencias y las manifestaciones de cultura popular y tradicional ecuatoriana.

El testimonio de la cultura popular mediante la literatura

El mestizaje biológico y cultural es parte de la historia de la América hispánica, en donde el *mosaico* —categoría propuesta por Jacques Poloni— muestra una diferenciación entre la cultura canónica, representada por los blancos —españoles, portugueses, franceses, etc.— y la *cultura popular*, en manos de los indígenas, negros, traídos como esclavos, y mestizos. Al respecto, Claudio Malo González señala que la cultura popular, relacionada con las subculturas y etnias, “es aceptada por amplios sectores de la sociedad, mientras que la cultura elitista pertenece a las minorías que detentan el poder económico, político y religioso; esta contraposición arranca de situaciones históricas y sociales en donde juega un importante papel el fenómeno de la estratificación” (2006: 75).

Los personajes de las obras literarias, como las personas, se desarrollan dentro de un ciclo de vida: nacen, crecen, se relacionan con los demás, en este proceso aman, establecen vínculos con otros, se des-encuentran. Asimismo, a veces son felices, y en otras ocasiones se desgarran en la infelicidad y, finalmente, mueren. Estos actos y acciones están acompañados de costumbres, tradiciones y ritualidades que hacen evidentes las concepciones de la sociedad.

Estas prácticas y creencias se traducen en formas de ser y estar en el mundo, y permanecen a través de un acto escritural en tensión con un mundo globalizado. Es decir, la literatura mantiene una memoria de todo aquello que conformaba el universo pretérito, en medio de paisajes, rostros, lenguajes, sonoridades,

bellamente contruidos. De este modo, testimonia las particularidades de un espacio-tiempo que se va desdibujando a través de procesos homogenizadores del mundo actual.

Parteras y guaguas fajados

La llegada de un bebé está relacionada con una serie de creencias y cuidados tanto para él como para su madre. Estas concepciones se extienden al mundo andino prehispánico en donde el nacimiento estaba cargado de símbolos, como parte de la continuidad de la vida. Medina y Marca, en su estudio sobre la mujer de la selva peruana, señalan que:

Ya en épocas prehispánicas se consideraba la muerte como el nacimiento en otra vida y la continuidad de la existencia. Esto motivó que el embarazo, parto y puerperio sean vistos con un profundo respeto. Un evento tan significativo como este posee un orden normativo con reglas de comportamiento definidas y sistemas rituales, que sirven como base para la organización de la vida social de un grupo determinado. En este contexto, el parto trasciende el ámbito biológico para convertirse en un fenómeno social y cultural (2006: 23).

Por lo antes expuesto, por ejemplo, una de las creencias que se tiene es que si un bebé llora en el vientre y si la madre no se lo cuenta a nadie, el niño tendrá gracia, es decir, será agradable para las otras personas (López Gómez *et al.*, 1999: 50). En la obra de César Dávila Andrade, *Violeta, la hija de Matías Iriarte*, en "La última misa del caballero pobre" de *Trece relatos*, había llorado en el vientre de su madre, lo que de alguna manera garantizaba su felicidad, pues se narra:

A la noche siguiente, le oyeron llorar; gemía tierna y oscuramente en su prisión uterina, adivinando ya el brillo siniestro y hermoso de las formas del mundo y de los días. 'Cuando lloran en el vien-

tre, son felices en la vida', sentenció entonces la mujer. 'Sí será feliz', pensó el moribundo (Dávila Andrade [1955], 1993: 194).

Ahora bien, las mujeres tradicionalmente dan a luz con la ayuda de una *comadrona* o *partera*, quien posee saberes de ciertas plantas y brebajes que ayudan tanto a la madre como al niño. Cabe recalcar que "su conocimiento de las propiedades de las hierbas es uno de los secretos que han sido transmitidos de generación en generación" (Federici, 2010: 20).³ De este modo, las parteras, "mujeres sabias", conocen prácticas que permiten prevenir o controlar situaciones que pueden afectar la vida de la madre o del bebé, así como brebajes para la anticoncepción y el aborto.

La partera tradicional acompaña a la mujer durante el proceso de gestación, por ejemplo, con una serie de masajes, *acomoda* al bebé para que pueda nacer naturalmente. En *El éxodo de Yangana* ([1949]; 1989) de Ángel F. Rojas al respecto se registra lo siguiente:

Viene doña Petrona Alcocer, la decana de las comadronas. Tendrá unos sesenta años de edad y más de treinta de práctica. Se mueve con pasos lentos, como si su fabulosa sabiduría botánica le pesara, y llevara sobre sus espaldas anchas un hato con todos los críos que

³ Silvia Federici en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* explica magistralmente cómo las mujeres, por los conocimientos que poseían, fueron perdiendo espacio en los lugares de nacimiento y control de la maternidad. Más tarde estos serán ocupados por hombres como médicos en las salas de parto. Esta situación se dio ya que las mujeres eran sospechosas de infanticidio, lo que impulsó toda una cacería de brujas, más que una criminalización por malas prácticas. En consecuencia, "con la marginalización de la partera, comenzó un proceso por el cual las mujeres perdieron el control que habían ejercido sobre la procreación, reducidas a un papel pasivo en el parto, mientras que los médicos hombres comenzaron a ser considerados como los verdaderos 'dadores de vida' (como en los sueños alquimistas de los magos renacentistas). Con este cambio empezó también el predominio de una nueva práctica médica que, en caso de emergencia, priorizaba la vida del feto sobre la de la madre. Esto contrastaba con el proceso de nacimiento que las mujeres habían controlado por costumbre. Y, efectivamente, para que esto ocurriera, la comunidad de mujeres que se reunía alrededor de la cama de la futura madre tuvo que ser expulsada de la sala de partos, al tiempo que las parteras eran puestas bajo vigilancia del doctor o eran reclutadas para vigilar a otras mujeres" (2010: 137).

ayudara a venir al mundo. Cuentan que, desde hace veinte años, ha podido predeterminar el sexo del nuevo ser que está en el vientre de la una mujer a partir del tercer mes de embarazo sin haber fallado jamás. Encadera rápidamente a las primerizas, acomoda la posición de la criatura en los últimos días de gestación y hace arrojar infaliblemente la placenta si ésta ha quedado rezagada, con solamente tres tomas de una cocción de hierbas de las cuales ella posee secretos exclusivos (1989: 42).

Por otra parte, en la novela *Huasipungo* ([1934]; 2007) de Jorge Icaza se describe cómo Lolita: “La niña chiquita dio a luz sin mayores contratiempos. Dos comadronas indias y doña Blanca asistieron en secreto a la parturienta” (117). Una vez nacido el bebé, hay que proteger a la madre, en *Nuestro pan* ([1942]; 1991) de Enrique Gil Gilbert, se manifiesta la creencia de colocar unas tijeras debajo del colchón para evitar los entuertos,⁴ que son los dolores después del parto.

Los gritos de la Zoilita parturienta trajinaban la casa convoyados por los pasos apresurados en pos de las aguas. En la esquina del cuarto San Ramón estaba velándose. Y San Jacinto recibía oraciones. Las manos expertas, manchadas de sangre, se afanaban por extraer la criatura, reacia y detenida por el cordón umbilical enredado al pescuezo. La madre, despernancada, en su último alarido se desmayó. ¡Pronto agua del socorro! Día de San Juan, buen nombre trajiste. Bajo el colchón pongan tijeras en cruz para que no haya entuertos (319).

Esta descripción nos lleva al interior de la casa, a la vida privada de estos personajes y también nos muestra la religiosidad al momento del parto. En este cuarto destaca san Ramón, conocido como *nonnatus*: no nacido, ya que había llegado al mundo

⁴ Asimismo, encontramos la misma creencia en un *Diccionario enciclopédico gallego castellano*; su autor nos cuenta que: “se cree que poniendo debajo de la cama de una mujer parida unas tijeras en cruz [*sic*], se evita que la parturienta tenga dolores de entuerto” (Rodríguez, 1961: 448).

mediante una cesárea. De ahí que sea considerado el santo de los partos, parteras, mujeres embarazadas y niños; mientras que san Jacinto es conocido por sus innumerables milagros.

Para algunas sociedades, el embarazo y el parto suponen un desequilibrio, y para calmar esta situación es necesario hacer una *desaparición ritual* de la placenta, que puede realizarse mediante su enterramiento o quema. Esta práctica se remonta a la época prehispánica, ya que se creía que su inadecuado tratamiento provocaría una enfermedad mortal en toda la comunidad.⁵ Cabello de Valboa en su obra *Miscelánea antártica: una historia del Perú antiguo* ([1586]; 1951) nos cuenta que Wayna Kapak, décimo primer gobernante del Tawantinsuyo, dispuso que la placenta de su madre, Mama Okllo, en la que había nacido, sea puesta en una estatua de oro:

En la distancia que ay de el Cuzco a Tumibamba no le sucedió a nuestro Guayna Capac cosa que se deva notar más de que llegado que fue aquel Valle, y asentado su Real junto aquellos ríos le pareció tierra digna de ser constituida, por cabeza de Ymperio de el Piru inferior aficionóse a levantar con tal sublimado nombre aquella tierra tanto por la amenidad, y dispusición de ella quanto por la natural afición que el hombre tiene a la tierra de su nacimiento porque (como digimos en la vida de Topa Ynga) Guayna Capac auía nacido en Tumibamba quando bajó a Quito la vez primera allí fabricó suntuosos edificios y por grandeza y ostentación de su amor mandó hacer unos sobervios Palacios (a quien llamó Mulo Camcha) y para ornato de esta fábrica hizo entallar muy al natural el retrato de su madre Mama Ocllo de Oro purísimo, y en su vientre mandó poner las mismas pares de ella (porque era costumbre guardar esta *inmundicia* quando las Reynas o Princesas parían

⁵ Judith R. Davidson (1983) señala que también para los antiguos egipcios la placenta tenía un sentido negativo. Por otro lado, los *entuerto*s también pueden ser provocados por un incorrecto tratamiento de la placenta, como creen los guajiros, que habitan en Colombia, y los Collas, en el altiplano sur de Perú. Dicha creencia también existe en los habitantes rurales del altiplano norte y centro peruano.

varón) acompañó a esta vana reliquia mucha cantidad de oro y plata que puso en aquel vientre contrahecho (1951: 248).

Entre los collas — pueblos indígenas andinos de Jujuy y Salta, Argentina —, la placenta es colocada al interior de la tierra con coca, grasa animal, incienso y herramientas cotidianas a escala menor, para cerciorarse que de grandes los niños cumplirán con sus roles dentro de la comunidad:

La placenta de un niño es enterrada con uno o más de los siguientes elementos: un arado de pie, una pala o un pico. La placenta de las niñas está acompañada por un huso, un telar, una azada y/o una cuerda para tejer cinturones. Estos modelos de herramientas son enterrados con las cenizas placentarias para asegurarse de que el niño o niña será un buen trabajador cuando crezca (Davidson, 1983: 69-81).

Mientras que para unas comunidades de la selva peruana — Awajun y Wampis — algunas mujeres señalan que

no se puede botar [*sic*] al río ni al monte porque puede ser comido por los animales y el recién nacido puede enfermar y morir [...]. La placenta tiene que ser enterrada bajo la cama de la madre, a una profundidad de aproximadamente 60 cm, lo que brinda una tranquilidad emocional a la madre, al cumplir con el ritual que evitará enfermedades, peligros de brujería y actitudes futuras de desarraigo y desamor de sus hijos, creando un vínculo con la comunidad, y, cuando el niño(a) sea grande, se casará con una mujer o varón de su comunidad y no se alejará, manteniendo la unidad familiar (Medina *et al.*, 2006: 27-28).

Al respecto, en Ecuador también se realizan algunas prácticas. En Carchi se cree que debe ser enterrada la placenta en el umbral de la puerta para que la mujer tenga un buen posparto. Mientras que en Chimborazo y Cotopaxi se la entierra en el fogón, pues “Una vez que sale la placenta, es revisada para ver si está completa y se entierra ‘detrás del fogón’ por decisión de los familiares. Esta costumbre obedece a que es tierra seca y cocida que evitará

que la puérpera se edematice o presente fiebre puerperal”⁶ (Cordero Muñoz *et al.*, 2010: 38).

Tras el parto, la comadrona ayuda a la madre mediante el *cinco* y el *encaderamiento*. El primero es un baño con flores cinco días después del parto. En un estudio de la cultura popular de Cañar se lee lo siguiente:

Posteriormente regresará [la partera] a los cinco días a hacer *pich-ca* [cinco en quichua] a la madre; la parturienta tomará a cabo de este lapso un baño un poco enfriado de agua y motes como poleo, capulí, santa maría, romero y ruda; mientras derrama agua sobre la cabeza de la campesina, la comadrona va encaderando (encajando la cadera) a fin de que el cuerpo de la mujer recupere su estado normal (Einzmann *et al.*, 1991: 96).

Como se vio anteriormente, el encaderamiento consiste en sujetar con fajas o sábanas viejas fuertemente la cadera para que los huesos regresen a la normalidad, y puedan las mujeres sin problemas trabajar en el campo. Ruiz Saona señala que “se debe encaderar a la madre 8 días después del parto: la partera se unta las manos con grasa de gallina para masajear vigorosamente” (1995: 42).

A estos cuidados se suma una adecuada alimentación con cuarenta días de reposo. Sin embargo, en *Un idilio bobo* ([1946]; 1996) de Ángel F. Rojas vemos cómo doña Pascuala simplemente no puede cumplir con estos cuidados por las responsabilidades que tiene que realizar con su ganado:

Ni los últimos meses de preñez, ni los desgarrones del parto habían alterado la existencia bravía de su madre. Lo adecuado hubiera sido que, entretanto, viera un reemplazo para que sirva la vaquería, consiguiendo para el efecto la voluntad de algún vecino,

⁶ Para profundizar sobre el tema, consúltese: *Salud de la mujer indígena. Intervenciones para reducir la muerte materna* (2010) y el antes mencionado artículo de Judith Davidson, “La sombra de la vida: la placenta en el mundo andino (1983)”.

ya que en el marido no *había ni* para qué pensar. Mas no lo hubo hecho. Primero, porque quizá temió que quien hiciera sus veces durante la enfermedad le coja gusto a la vaquería; segundo, porque consideró indigno de su temple guardar cama como sabía que se comportaban esas tales blancas delicadas que se pasan empollando cuarenta días y tomando caldo de gallina. El hecho es que, a los cuatro días, después de un baño de infusión de montes para hacerse dura y evitar el ‘pasmarse’⁷ con la mojada, echándose a la espalda, bien fajado, a su crío, volvió a su querido trabajo, hundiéndose en el lodo hasta las corvas (1996: 211).

La dieta consiste en caldo de gallina criolla —criadas por la madre o la suegra de la parturienta—, borrego, huevos, pan blanco, agua de paraguay para la producción de leche, chocolate caliente, etc. Sin embargo, y a pesar de que esto se considera tradicionalmente como la forma idónea para la recuperación de la parturienta, estas prácticas no pueden realizarlas todas las mujeres, pues depende de su situación económica, familiar o del lugar de habitación.

Por su parte, el recién nacido tiene que ser amamantado generalmente por su madre, así en *Abelardo* de Eudófilo Álvarez se comenta que: “Una mujer blanca y fresca, pero pobremente vestida, está sentada á la puerta de la casita, dando de mamar á su recién nacido” ([1895]; 1905: 24). Sin embargo, en otros casos se requiere del trabajo de una *nodriza*. Esta mujeres, conocidas en Bolivia como “amas de pecho”, en el contexto ecuatoriano, en la documentación notarial, “están consideradas dentro del conjunto de los sirvientes, mientras que en la villa de carácter inminentemente agrícola de Azogues en 1879 lo están entre los ‘jornaleros libres’” (Arteaga, 2009: 3).

Dentro de la literatura ecuatoriana, es conocido el caso de la Cunshi en *Huasipungo* como nodriza del hijo de Lolita Pereira:

⁷ “Se lo describe de manera similar a un espasmo corporal debido al cambio brusco de temperaturas entre el cuerpo caliente y el aire frío del exterior. Cuando del golpe de frío o pasmo se produce en la cabeza causa cefaleas, mientras que si es el pecho ocasiona problemas respiratorios como tos, catarros, bronquitis o neumonías” (Martínez *et al.*, 2003: 87).

La india querida, con temor y humildad de quien ha sufrido atropellos traicioneros, alzó la esquina de la bayeta⁸ que le cubría. Envuelto en fajas y trapos sucios como una momia egipcia, un niño tierno de párpados hinchados, pálidos, triste, pelos negros y olor nauseabundo, movió la cabeza. ¿Tienes bastante leche? Arí [sí en quichua], niña, su mercé (2007: 117).

No obstante, también se encuentran otros ejemplos como en *Sinfonía del agro i de la selva* (1974) de Carlos Aguilar Vázquez⁹ en la cual, a diferencia de la situación de la Cunshi — quien sufre todos los abusos por parte de los patrones —, se agradece a Baltazara que cuidó de *El Tuerto*, un niño enfermo, que sin sus atenciones no habría sobrevivido. “Tu nodriza, intervino doña Emilia. Ella te crio i por ella vives. Naciste tan flacucho, que todos creímos segura tu muerte; por felicidad, no fue así, gracias a la Baltazara llevada por mí desde aquí para que te cuidara y mimara” (1974: 182). Estos ejemplos nos muestran las diferentes situaciones por las que atravesaron estas mujeres, quienes se responsabilizaron por la salud y crianza de los infantes, muchas veces dejando de lado el cuidado de sus propios hijos.

Otra práctica tradicional es el *fajado*¹⁰ de los niños. Diego Arteaga señala que el bebé desde que nace hasta el año de edad es envuelto en pañales de bayeta. El fajado se realiza con una serie de elementos, por ejemplo, el *pupero*, un pedazo de tela que se coloca

⁸ La bayeta es una tela de lana de baja calidad. Para el caso concreto de la Cuenca y su región, una vez que se dio el proceso de independencia (1830) con la consecuente ruptura del mercado exterior, la falta de fuentes de trabajo produjo un descenso del nivel económico y un aislamiento con el resto del país; asimismo disminuyeron las relaciones con Perú —Piura y Lambayeque— ya que desde ahí se obtenía el algodón para los tocuyos. En consecuencia, la producción se centró en un mercado interno, se impulsó la elaboración de bayetas elaboradas con materia prima propia de la región y una especialización en tejidos de lana como “fajas, reatas, ponchos, puntillas, etc.” (Palomeque, 1990: 21).

⁹ Las alusiones a las obras *Sinfonía del agro i de la selva* y *Campanas de cristal* se encuentran en la referencia de *Obras completas* del autor (1974).

¹⁰ Se consideraba esta práctica como andina; sin embargo, se encuentran registros en Grecia y Roma clásica.

sobre el ombligo —*pupu* en quichua— sobre el que se da especial cuidado. También está el *cungapaño* —tela que se coloca en la *kunga*, cuello en quichua, del recién nacido— y la *puntilla*, todo esto con la finalidad de que el recién nacido crezca fuerte, y también esté tranquilo mientras duerme (2008: 53). En la obra de Enrique Terán, *El cojo Navarrete* se describe a su hijo fajado:

El cojo lo abrazaba fuertemente contra su pecho y comenzó a aullar con su llanto ridículo, que era estruendoso y ahogado ronco y agudo, en una alternativa de voz de hombre y aullido de perro encerrado. La criatura, envuelta en otra bayeta blanca y rotosa, fajado el cuerpecito estrechamente, lloraba también, asustada y hambrienta ([1940]; 2001: 92).

El fajado del infante, además de protegerlo en su crecimiento, también permite que la madre pueda trabajar libremente con el niño a sus espaldas. En *Los hijos*, ambientada en Cuenca, de Alfonso Cuesta y Cuesta, se describe a una chola que “espera después, ansiosa, con la guagua a las espaldas y los pies llenos de barro” ([1962]; 2005: 3). Al igual, como vimos a doña Pascuala, mujer de mucha energía, que “echándose en la espalda, bien fajado, a su crío” se dispuso a realizar las actividades de la vaquería.

El bebé mientras crece es vulnerable y por ello deben tomarse precauciones para que no le ataquen enfermedades, como el mal de ojo, espanto, shungo virado, etc. En *Siete lunas y siete serpientes* de Demetrio Aguilera Malta se explica: “Las enfermedades que no son de este mundo. Que, por lo menos, son difíciles de pescar en el cuerpo. O que no se curan con medicinas de las boticas: Entre ellas, el mal de ojo. El amor no correspondido. La traición de amor. El morir sin saber por qué. El mal vaho para las plantas, los animales y las gentes” ([1970] 2001: 202).

Estas enfermedades provienen de las malas energías de las personas¹¹ que están cerca del bebé —y los adultos, ya que ellos

¹¹ No obstante, también cabe señalar que, según las creencias, también existen lugares negativos, como una quebrada, un cementerio, un basural, que pueden causar mal aire a quienes están cerca.

también son vulnerables —, quienes, por ejemplo, a través de su mirada envidiosa pueden enfermarlo. Como formas de protección se utiliza normalmente una cinta roja con una cabalonga — semilla que proviene del Oriente ecuatoriano — en la mano derecha o izquierda, según sea niño o niña. Cabe señalar que, para el caso de los animales, gatos, perros, vacas, borregos, etc., se coloca una cinta roja en el cuello cuando son pequeños para que no sean ojeados. También se suele poner un poco de ruda — *ruta* — en el pecho del bebé, sobre todo cuando este es sacado de su ambiente familiar.

A pesar de estas protecciones, el niño puede enfermar, por lo que se recurre a una curandera que realiza una limpia con una serie de plantas — ruda, santa maría, altamisa, poleo, etc. — y un huevo¹² para sacar el mal de ojo o el espanto, que normalmente se da cuando el niño ha sufrido un susto. Para que la cura surta efecto, se debe limpiar por tres ocasiones, y los días conocidos o específicos para esto son los lunes, los jueves y los viernes.

Dulces, juegos y juguetes para los niños

El género es una construcción social, de ahí que se establezcan comportamientos y actividades para hombres y mujeres en el periodo de crecimiento, primeras socializaciones y aprendizaje, situación que también se da para los juegos entre niños. En *Ciudad sin ángel* de Jorge Enrique Adoum, Ana-Carla es reprendida cuando quiere jugar con el trompo, pues en principio ella, por ser mujer, ni siquiera debe conocer el objeto en cuestión:

— No, señorita, usted no comprende porque conoce el trompo sólo de oídas, porque nunca fue un juguete de niñas... Usted no sabe lo que es la cuerda.

— Sí sé, gritó ella.

¹² Una vez terminada la limpia, el huevo se presenta como el diagnóstico de la enfermedad, es decir, los curanderos leen en él lo que aqueja al enfermo. También, realizan limpias con cuyes negros o sapos; sin embargo, la limpieza con el huevo es la más común.

— No, porque no hablo de la cuerda de un reloj o de un trompo bastardo, sino del cordel, que en mi país los muchachos llaman piola (1995: 195).

A medida que el infante va creciendo, se relaciona con otros niños y aprende un conjunto de reglas que más tarde le servirán para vivir en sociedad, una forma de hacerlo es a través del juego. En este sentido, “la fijación de la práctica de un juego específico entre los miembros de una sociedad se produce porque se transmite de una generación a otra, a través de un proceso de socialización o enculturación, o bien porque su práctica ha sido transmitida” (Bantulà, 2006: 29-30).

Por otro lado, los juegos muchas veces se materializan en juguetes que, según Claudio Malo, son clasificados de acuerdo con sus materiales, así encontramos los de papel: como aviones, barcos, animales; de cerámica: vacas, caballos, elefantes, jirafas; de madera: trompo, catapulta o *pallica*, perinola, yo-yo; y de trapo: muñecas y pelotas; juguetes que se van perdiendo con el paso del tiempo (1994: 9-26).

Los niños en la literatura tienen ruedas, bolitas, trompos, cometas, etc. Juegan a la rayuela y la macateta; cantan rondas; cocinan con sus ollitas y; alimentan y arrullan a sus muñecas de trapo. Estos juegos y juguetes se convierten en una práctica de los roles, como una suerte de entrenamiento, que desempeñarán, en el futuro, en la sociedad.

La rueda, a veces, es un aro de metal —rulimanes— y otras, de llantas viejas de carros. Los niños deben hacerla rodar con su mano o con la ayuda de un palo “arador”; el propósito es que esta supere cualquier obstáculo del camino y no caiga. Miguel, protagonista de *Los hijos*, “Jugaba... con su rueda, y al reparar en las cholas, hizo rodar el juguete hasta el guardapolvo de sus polleras, mientras gritaba: ¡Les pisa! ¡Cuidado!” (2005: 214). Rodríguez Felder señala que los infantes de la antigua Grecia ya conocían este juego; por otro lado, la forma circular fue considerada sagrada para protección de los malos espíritus (2004: 84).

El juego de las bolitas también es muy antiguo, griegos y aztecas lo conocían y se entretenían con “bolitas de barro”. Además, su utilidad iba más allá de la distracción pues eran parte de un ritual de iniciación, por lo tanto de la religiosidad de estos infantes. Es decir, “Los niños griegos de la clase social alta al llegar a los nueve años ofrecían canicas [bolitas] y la peonza a los dioses en señal de agradecimiento por haber llegado a la edad de prepararse para ser hombre tanto corporal como espiritualmente” (Gómez, 2001: 82).

En cuanto a su uso, por parte de niños aztecas, Cedillo y Lechuga, señalan que en 1991:

durante los trabajos de salvamento arqueológico que se realizaron en el subsuelo [...] en el Centro Histórico de la Ciudad de México, se localizó la planta arquitectónica de una casa en una vecindad del siglo XVIII. Entre los materiales recuperados en contexto de relleno y en los tubos de barro vidriado del drenaje, se ubicó una cantidad considerable de pequeñas esferas de piedra, barro y vidrio como mudos testigos de juegos infantiles de antaño que paulatinamente van desapareciendo (2009: 44).

Para el caso de Ecuador, los niños tenían su propia versión del juego de las canicas, que la realizaban con granos de fréjol o frijol, que, conforme a su forma, tenían diferente valor. Por ejemplo, apreciaban los “pirulos”, los granos redondos, y, los más valorados aún, eran los conocidos como “pallares”, que tiene una forma plana. También, los granos que presentaban colores particulares – blanco con negro, manchas, algún diseño, etc. – formaban parte de esta gama. Para jugar, los niños colocaban una serie de fréjoles en forma de círculo en suelo, construido con un valor igual de granos por cada niño. Estos debían ser sacados de ahí con otro grano, y era preciso evitar que el suyo quedara dentro del círculo, dado que se consideraba como perdido. Ganaba el que había conseguido sacar más fréjoles, y los mejores.

En *Para matar el gusano* ([1935]; 2003), escrito por José Rafael Bustamante, ambientada en Quito, el mestizo Roberto recuerda

“cómo a diario le llovían los recados de Jorge, traídos por el huacama¹³ de la casa: ‘que el niño le manda llamar para jugar las bolas, que el niño quiere que venga para hacer bailar los trompos’” (139). Estos juegos, como señalé anteriormente, son considerados para niños mientras que las niñas juegan a la rayuela, la macateta y cantan rondas. Es tanto así que tía Clara, personaje de *Bruna, Soroché y los tíos* de Alicia Yáñez Cossío, recuerda con melancolía estas diversiones:

Se quedó sola en la vieja casona y cuando los años empezaron a cargar sobre sus espaldas, y sobre todo sobre sus riñones, se vio obligada a levantarse por las noches más de lo debido, atravesar el corredor rumbo al cuarto de baño, apartando con las manos las tinieblas y tropezando con los fantasmas que jugaban reñidas competencias de macateta o de rayuela ([1974]; 1991: 301).

Para la macateta se necesita una bolita grande y cuatro pequeñas; y su forma de jugar se explica a continuación: “La macateta (canica grande) se hace rebotar en el piso y las canicas pequeñas se recogen una por una a cada bote de la macateta. Cada canica levantada se pone; la casita, la reja, la copa, el bolsillito, el cucharón, el sombrero, que se simula en cada caso con la mano que recoge las canicas” (Arévalo de Valencia, 1994: 46).

Por su parte, la rayuela es muy antigua, ya que a “este juego hacen alusión Séneca y Plinio, pues ‘se jugaba en su tiempo con tejuelas, tablillas o piedrecitas transparentes’” (Barrera, 1997: 127). En la actualidad, las niñas usan las *chantas* —piedras pequeñas en forma plana— que avanzan de acuerdo con sus destrezas para mantener el equilibrio, ya que tienen que saltar en un solo pie, sobre un dibujo que puede tener diferentes formas o nombres como “el avión” y “la semana”. La rayuela generalmente es dibujada en el patio de la casa, de la escuela o en la calle del barrio con un trozo de carbón del fogón de las madres, por las hábiles manos de los niños.

¹³ *huacama*: ‘indio encargado de las labores del hogar’, proviene del quichua.

Las niñas también juegan con muñecas de trapo y ollitas de barro y lata, objetos relacionados con los roles tradicionales que cumplirán dentro de la sociedad y el hogar como madres y esposas. Incluso, el oficio que realizarán más tarde se asocia con los juegos. Por ejemplo, en *Los hijos* se señala que las niñas aprenden a tejer jugando con los restos de las pajas: “Las niñas buscan pajas rotas y aprender el tejido, esbozando sombreritos diminutos” (Cuesta, 2005: 149).

La muñeca, por su parte, también cumple un papel muy importante en su vida, ya que se afirma que, además, se convierte en una confidente. En un estudio de la Francia decimonónica encontramos:

El monólogo interior tiene necesidad, unos interlocutores mudos que mantengan la vibración del alma [...] La muñeca acompaña el paseo de la niña. La gama de los modelos, la riqueza de los ajuares y las dimensiones de la casa de muñecas reproducen la jerarquía social; por esta razón, el juguete facilita la adquisición de la conciencia de la identidad social (Corbin, 2001: 454).

Carmela de *Bruna, Soroche y los tíos* abandona la ciudad: “Montada a lomos de una mula y llevando en brazos dos muñecas de trapo con caras de porcelana” (1991: 120), como sus únicas compañeras en esta travesía.

Cabe señalar que, a medida que avanza el tiempo, las muñecas se han ido y se van haciendo más complejas. Oswaldo Encalada señala que “han desaparecido las auténticas muñecas de trapo [y de serrín], las que se elaboraban artesanalmente en los hogares, usando para ello precisamente pedazos de tela, desechos de ropas viejas (es decir, los trapos)” (2008: 255). Esta inquietud se registra en el siguiente párrafo de Carlos Aguilar Vázquez en “La primera muñeca” de *Campanas de cristal* ([1946]; 1974), en la cual la madre se lamenta del cambio que estas han sufrido:

Antes era fácil: un pedazo de trapo, un cañuto de carrizo, una ramilla seca, bastaban para que la hija de su corazón pasara, horas i

horas, entretenida y alegre [...]. Ahora crecida la niña, sabía lo que era un juguete de verdad. Su compañera de juegos, hija de la vecina, tenía una hermosa muñeca de porcelana; algunas veces la tuvo entre sus brazos i al devolverla lloraba lágrimas grandes i amargas (1974: 251).

En la memoria quedan los tiempos en los que los juguetes de los niños eran simples y provenían de los objetos de la cotidianidad. Parecería que las formas de entretenimiento eran más fáciles y sencillas, y a su vez la imaginación tanto de niños como de sus madres se encontraba en su máxima expresión, como en el caso de “Candelita”, personaje de *Los hijos*, apodado así por su inteligencia, pese a su tierna edad, quien es animado por su madre camino a la escuela, con un simple caballo de carrizo:

El chico se encapricha, y llora nuevamente. —Calla, tontito —le dice entonces la madre, sin saber cómo solucionar el problema. Y, de pronto, su rostro se ilumina: —¡Vaya, montadito ándate, a caballo! Y recoge un carrizo del zaguán de una casa. —¡Monta, monta! —dice, poniendo la cañabrava entre las piernas de la guagua — ¡lindo caballo! El niño se reanima — ¡Con riendas! — sigue la madre, entusiasmada por el éxito—. Y del fleco del paño arranca unos hilos que ata después a la caña. — ¡Coge! ¡Coge! ¡Adelante! El chico se pone a la cabeza del grupo, ágiles los pies descalzos, imitando el braceo de los caballos de raza, mientras levanta polvo el extremo del carrizo, arrastrándose entre las piernas (2005: 204).

Asimismo, se cuenta con las rondas que son cantadas a coro mientras las niñas —y también los niños— se toman de la mano y se mueven en círculo. Estos cánticos pueden ser una molestia para los adultos, pues en la antes mencionada obra de Alicia Yánez Cossío:

Cuando la tía oía cantar a los sobrinos la ronda infantil del matantirun, tirun-lá, perdía la cabeza y todos tenía que correr a esconderse en la huerta, los niños se zambullían de cabeza en el fondo de los armarios o en las arcas donde aún se conservaban cartas olorosas y anudadas con cintas de colores (1991: 144).

Por otra parte, también existen los juegos en común para todos los niños, como las escondidas, que consiste en contar hasta un número establecido, pero sin mirar — el niño está apoyado contra la pared o un árbol, tapando sus ojos con los brazos —, para que los otros puedan esconderse. Una vez que ha terminado tiene que encontrarlos a todos para ganar. En *Bruna, Soroché y los tíos* se lee: “Mientras caía la lluvia desolada, las viejas se ponían a rezar el rosario y a quemar romero bendito,¹⁴ y los niños, que nunca faltaron en la casa, aprovechaban el desorden de los muebles retirados de su sitio para jugar a las escondidas, metiéndose debajo de las camas y en los grandes armarios” (1991: 96), pues aprovechando de cualquier desorden se podía encontrar nuevas e inimaginables guaridas.

Estos juegos y juguetes también formaron parte de nuestra infancia, recuerdos que nos hacen retroceder a esa época en la cual corríamos despavoridos al escuchar: “les voy a comeer”, a la pregunta que habíamos formulado: “¿qué estás haciendo, lobito?”. En *Sueño de lobos*, Abdón Ubidia nos cuenta lo siguiente:

Y aquel niño usó ese disfraz para fines muy precisos. Mientras su hermana y sus amiguitas jugaban en el patio a la rayuela, a la macateta (no era necesario el qué estás haciendo lobito), él emergía, de pronto, de cualquier rincón y las atacaba, arrastrado de un impulso incomprensible que le urgía a indagar debajo de sus faldas escolares ([1986]: 2001: 93).

Como parte de esta etapa de juegos y risas están los dulces que, si bien son parte de la gastronomía tradicional, se los relacionan principalmente con los niños. Así, encontramos registros de los *alfeñiques* o *melcochas* — dulces producidos con panela y *tocte* o nogal — y *caca de perro* — maíz tostado enconfitado con panela que producto de la cocción del jugo de la caña de azúcar que se hierve

¹⁴ Se tiene la creencia de que cuando hay lluvias fuertes se quema el romero del ramo bendecido el domingo de ramos para aplacar las lluvias. Esto hacía Emma, mi abuela materna, cuando la lluvia se volvía torrencial.

hasta obtener un bloque de azúcar. Estas golosinas son recibidas como un regalo por diferentes situaciones. En *La manzana dañada* (1948) de Alejandro Carrión, ambientada en Loja, vemos cómo “El Encapotado” recibe estos dulces como muestra de afecto:

me acerqué a la tienda de la Balbina Zaragocín, antigua criada de mi abuela, que vendía pan, galletas, patas de santo, quesadillas, carmelitas, arepas y otras golosinas. La buena mujer, que era coja y caminaba como una rana grande, me quería mucho, y, al comprarle el real de pan, me obsequió una mar grande de ‘caca de perro’, que, acaso, era el dulce que más me gustaba. Después entré a la escuela, con la deliciosa golosina en el bolsillo y, dejando gorra, abrigo y talega en la clase, salí formando en rango de a dos, hacia la capilla (1948: 10).

La elaboración de estos dulces requiere de tiempo, conocimientos y destrezas, así podrían estar vinculados a las vacaciones, como los recuerda Bruna cuando visitaba a sus tías:

Hacían melcocha en la inmensa cocina y cuando podían meter las manos untadas con limón en la miel espesa, se entretenían en batir y batir formando figuras hasta que la miel se hacía compacta y blanca como cera. Entonces empezaban a comérsela y comían tanto que sentían un picor en la garganta que sólo se atenuaba cuando, clavados de bruces, bebían en el cuenco de la mano el agua de la pila (1991: 194).

Además, existen otros dulces como la *espumilla*, que es una crema a base de guayaba, huevos y azúcar; la *chispiola*, unas bolas fabricadas con canguil — palomitas de maíz — y miel de panela; y *nogadas*, que son unas planchas pequeñas que contienen máchica — harina de cebada, principalmente, maíz o incluso trigo tostado —, tocte y miel de panela. En “El balcón de las barandillas celestes” en *Las huellas recogidas* ([1980] 1984), de Juan Valdano, vemos al personaje, quien recuerda cómo los niños que terminaban un largo día de trabajo en la escuela degustaban estos manjares en el trayecto de regreso a casa: “Era una de esas tardes abrasantes de luz,

como todas las de marzo al golpe de las dos, con media jornada de escuela aún por matar; con cono de helados de coco y *chispiolas* rosadas que vendía, frente a la puerta de La Salle” (1984: 64).

Las mujeres y los cuidados del cuerpo

Después de los juegos de niños comienzan los jugueteos entre los jóvenes casamenteros. Ellos atraen al sexo opuesto por medio de prácticas que están relacionadas con la belleza; no obstante, también con la salud. Antes de continuar, es preciso señalar que “el cuerpo es el componente material del ser humano. Su estructura física. Pero es, además, el arma de que dispone para la interrelación con el mundo que lo rodea, con la naturaleza. Es herramienta de trabajo en sí mismo, instrumento de expresión y origen de vida” (Prieto Quirós *et al.*, 2010: 67).

En *Huasipungo* encontramos a unas *chagras*¹⁵ *casaderas* que se preparan para la fiesta de la *Virgen de la Cuchara*; ellas “se peinaron ese día con agua de manzanilla para que se les aclare el pelo y se echaron cintas de colores chillones al pelo y al cuello” (2007: 276). No obstante, si se desea mantener el peinado la “goma de calabaza” es la solución, una niña indígena que va a ser vendida a un cura en *Los hijos*: “lleva una pollerita roja y le han peinado con goma de calabaza, tan apretadamente, que el pequeño huanco¹⁶ se le alza” (2005: 94).

Con respecto al cuidado del cabello, también podemos encontrar otras prácticas, pues su correcto peinado y accesorios son importantes. Desde esta perspectiva: “La mujer es ante todo una imagen. Un rostro, un cuerpo vestido o desnudo. La mujer es apariencias [...]. El peinado es, como consecuencia, una encrucijada de conveniencias, distinción y moda” (Perrot, 2008: 62 y 74). Doña Clara, personaje de *La llave perdida* (1970) de Alejandro

¹⁵ *chagra*: ‘campesino de la sierra de Ecuador’.

¹⁶ *huango*: ‘trenza o cabello sujeto de los indígenas’.

Carrión, “se peinaba con raya al medio, y dos grandes trenzas rematadas en torzales de lana café” (1970: 25). Mientras en *Ocho cartas halladas* (1906) de Eudófilo Álvarez, Ernestina: “Estaba peinada á sabor de Alfredo, quien más de una vez le había dicho que así estaba más linda: una peineta, al modo de diadema, le adornaba la frente. Quitóse las peinetas y las horquillas, y peinóse á la llana cual señora de edad provecita. Quitóse así mismo el par de pendientes que llevaba” (1906: 114).

Estas descripciones me permiten afirmar que el cuidado del cabello y los accesorios portados por una mujer forman parte de esa primera impresión que se presenta a los otros y del proceso de enamoramiento. Por contraposición, en este caso, Ernestina, quien quiere verse como una mujer mayor, deja de usarlos. Además, el peinado y el maquillaje se muestran como un elemento de identificación a un grupo étnico o económico, diferenciándose las mujeres de la ciudad de las que viven en el campo.

Tía Clara de *Bruna, soroche y los tíos* “se pintaba los labios de un rojo subido al estilo de Betty Boop, se alargaba los ojos con carboncillo, y se peinaba el cabello rojizo — por efecto del agua oxigenada — en menudos rizos que se acomodaba sobre las cejas y en las sienes” (1991: 284). Mientras las mujeres indígenas y campesinas llevan su cabello largo con trenzas que son adornadas con cintas. Jorge Icaza en *Huairapamushcas* ([1948]; 2008) describe a María, llamada mama (*sic*) Mariquita, quien “Usaba sombrero de ala gancha, trenzas anudadas con cordones de pabito, blusa suelta como cotona de indio, pero de raso manteca, con encajes, follón de bayeta oscura, alpargatas” (2008: 104).

El maquillaje se remonta al antiguo Egipto, con el uso del grafito en polvo para los ojos; no obstante, también en la antigua China se empleó el polvo de arroz. En la España del siglo XVI se cuenta con el *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçetas muy buenas* en donde se registran diferentes consejos. Así, encontramos: polvos para los dientes, jabón para el rostro, jabón para las manos, polvos para secar las lágrimas y aclarar la vista, aceite para tener frescas las caras, pomada para rostros y manos, para quitar las pecas del rostro. También existen

recetas para la vida espiritual, como: “para la flaqueza del corazón”, asimismo se registran remedios como: remedio para el nequijón, remedio para la sordedad, remedio para los dientes, para el dolor de oídos, ungüento para postemas; finalmente, encontramos recetas de cocina: la receta para hacer la miel, para hacer chorizos, para hacer buñuelos, etcétera.

Los personajes femeninos de la literatura utilizan polvo de arroz — también es conocido como *polvo de iris*, el cual se cree que es bueno para suavizar la piel — y el papel de seda como maquillaje. En *El Chulla Romero y Flores* ([1958]; 2005) de Jorge Icaza: “Mama Encarnita, bastante deteriorada como su inmueble, cubría sus manchas y desperfectos físicos con buena capa de afeite, fondo blanco como yeso, tizne corcho quemado en las cejas, colorete de papel de seda en los labios y en las mejillas, polvo de arroz hecho en casa para aplacar el brillo de las pomadas” (2005: 136).

También encontramos personajes que por oposición reafirman estas prácticas, como en el *Éxodo de Yangana*: para una típica “chica de pueblo”, “No se empolva la cara, no se pone colorete ni rojo en los labios, ni se depila las cejas nunca. El único cosmético que usa es el agua con jabón” (1989: 126), que para el caso concreto del país es el *jabón negro*.

Al sur de Ecuador, en la provincia de Loja, se elabora el jabón negro en una paila de cobre en donde se coloca cebo de res, lejía, agua, limón, los cuales son cocinados hasta que se produzca una gelatina. Luego, se agregan unas gotas de limón y se coloca en moldes para hacerlo secar y cortar. Sin embargo, cabe precisar que este jabón se diferencia del jabón negro que se fabrica al norte de Francia — Picardía y Flandes —, pues este último contiene base de potasa, aceites de cáñamo, linaza o colaza, grandes cantidades de álcali y todas las impurezas de los aceites de menor calidad (Larbaletrier, 2009: 30). En el contexto ecuatoriano, Loja es conocida por la fabricación del jabón negro; así, Ángel F. Rojas, que contextualiza su novela en esta provincia, narra: “Viene Tayta Manuel Gustán, el viejo curaca, polígamo. Era en Yangana quien hacía jabón negro y velas de sebo para el consumo del pueblo y alrededores” (1989: 77).

Otro elemento importante de la cultura es la indumentaria, que está conformada por la ropa y las joyas. La primera, entre otras cosas, sirve para diferenciar los oficios, el sexo, las edades y los estados civiles. Además, varía de acuerdo con la región y el origen étnico y económico de las personas. En *Para matar el gusano* se describe:

Entre todas ellas atrajo la atención de Roberto una moza, de graciosa estampa, provocativa y coquetona de aires, limpia y bien puesta de ropa [...] Traía camisa bordada, gargantilla cascabelera y vistosa, largos aretes de plata a las orejas, sombrero de lana graciosamente puesto, la tupullina¹⁷ blanca bordada de colores al contorno flecado y el oscuro anaco¹⁸ alto que dejaba ver las delgadas piernas, bien limpias, bien contorneadas que terminaban en inquietos y pequeños pies (Bustamante, 2003: 150).

De este modo, la presentación de la mujer, como un acto de seducción, es lo que atrae y enamora al personaje. La indumentaria también se relaciona con las actividades que se realizan en un día específico. Por ejemplo, el domingo es día de asistir a misa, al mercado, a la plaza, lugares en los que los personajes observan y son observados. En *Los hijos* se registra lo siguiente: “Pero ahora es domingo. A las siete comienzan a salir a las puertas de las tiendas las primeras tejedoras ¡Endominguémonos! Hablan casi cantando mientras despliegan rebozos, paños azules, largos flecos de hilo. Apúrense [...] ¡Cansándose están las campanas!” (2005: 143).

Diversiones de hombres: peleas de gallos, corridas de toros y juegos de azar

La diversión no es sólo para los niños, los adultos también encuentran tiempo y espacio para realizar actividades recreativas.

¹⁷ *tupullina*: ‘prendedor’.

¹⁸ *anaco*: proviene de *anaku* palabra quichua que designa la manta que utilizan las mujeres a manera de falda.

Estas distracciones a veces se relacionan con lo prohibido, de ahí que puedan causar la desgracia del personaje cuando el hilo conductor de aquellas son las apuestas.¹⁹

A nivel histórico, en la época colonial del siglo XVIII en Antioquía veían en el juego el origen de numerosos males: ociosidad, descuido de la agricultura, familias destruidas, dotes derrochadas, irrespeto e irreverencias contra los hidalgos y las autoridades locales.

Por tal razón no dudaron en publicar numerosos bandos para prohibir los juegos de dados, imponer multas contra los jugadores de naipes, efectuar rondas para apresar mancebos y tahúres, y realizar escritos donde se denigrara del comportamiento de los miembros del 'pueblo llano' en los días de los Santos Inocentes, en las fiestas de San Juan y San Pedro o en las celebraciones del santo patrono de la localidad (Castaño, 2005: 134-135).

En un estudio de las peleas de gallos, en Azogues, en el paso del siglo XIX al XX, se conoce que se dictan una serie de ordenanzas por parte del municipio para controlar estos juegos. Entre estas estaba: la denominación del juez, de los dueños de los animales o de los que se harían cargo durante la pelea, de los espectadores y de las apuestas (Arteaga, 2004).

Los personajes de la literatura participan de los dados, las cartas, el billar; cada uno de estos juegos, relacionados con lo prohibido. En la obra de Carlos Rodolfo Tobar, *Timoleón Coloma* ([1887]; 1969) su protagonista, Agustín, que reside en Quito, se le iba "en pagar música para serenatas, en soberbios caballos y, sobre todo, en pésimos amigos que le arrastraban de fonda en fonda, de billar en billar, de garito en garito, consumió la gruesa herencia que le legaron sus padres" (1969: 190). Por otro lado, el también personaje quiteño:

¹⁹ Recuérdese la pérdida de Alexei Ivánovich, personaje de *El jugador* (1867) de Fedor Dostoievski, quien plasma su propia adicción por el juego de la ruleta. Incluso, la novela tuvo que ser terminada en un plazo determinado ya que, con ella, el autor pagaría las deudas de juego.

el *Cojo* Navarrete era el alma del redondel. Sin su presencia, la fiesta no habría tenido todo ese sabor autóctono, que él solía poner con sus chistes y con sus insolencias. Él ponía la pimienta de su entusiasmo en los revuelos, y su fuerza agresiva en las *roncadoras de gallos*. En cambio, su presencia descartaba a muchos hombres de la apuesta y a otros cultivadores de corrales (Terán, 2001: 33).

Al igual que con los niños, las diversiones están divididas para hombres y mujeres. De este modo, Liberata Jiménez, del pueblo de Yangana, mujer que gusta de los caballos y peleas de gallos, provoca reacciones en sus vecinas.

Las mujeres muy de su casa hallan todo esto muy mal, y la llaman marimacho porque adora las lidias de gallos, gusta de jugar billar y de beber aguardiente, y es una apostadora insigne. Aseguran que es buen puño. Desde luego, es zurda, y es con la mano izquierda que hace las más difíciles carambolas y tira los dados²⁰ en el juego de la pinta (Rojas, 1989: 55).

Los dados son conocidos desde la Grecia clásica, pues una cara de una ánfora — siglo VI a.C. — está decorada con *Ajax y Aquiles jugando a los dados*. Dentro del mismo periodo en *La Odisea* (siglo VIII a. C.), encontramos que los pretendientes de Penélope:

complacían su ánimo con los dados delante de las puertas y se sentaban en pieles de bueyes que ellos mismos habían sacrificado. Sus heraldos y solícitos sirvientes se afanaban, unos en mezclar vino con agua en las cráteras, y los otros en limpiar las mesas con agujereadas esponjas; se las ponían delante y ellos se distribuían carne en abundancia (Homero, 2005: 17).

²⁰ Gentile (1998) señala que, en tiempos prehispánicos, una pirámide de hueso, madera o piedra con diferentes grabados se utilizaba para comunicarse con las huacas y su paralelismo es que se jugaba como los dados europeos. Para el siglo XX se lo relaciona con un juego de fortuna y velorio — un número específico de oraciones, según la *pichca*.

En *Amar con desobediencia* (1905) de Quintiliano Sánchez vemos cómo este juego muestra la fortuna del personaje quiteño: “Reinaldo echó los dados, y le salieron senas.²¹ ¡Demontre! — dijo Bertín —, este es tan afortunado en el juego como en el amor” (243). De este modo, parecería que la fortuna en los juegos de azar es una extensión de la felicidad en la vida.

Con la llegada de los españoles se introducen otras distracciones a la América hispana, como las carreras de caballos y corridas de toros.²² Y así como Liberata, Jiménez se sale de lo establecido; en Cuenca, Chile, a finales del siglo XIX se cuenta con la presencia de tres *toradoras* anónimas:

En 1873, entre la cerca de la centena de ocupaciones ‘femeninas’ en Cuenca, están estas personas que rompen la idea generalizada que se tiene de su participación de una manera pasiva en entretenimientos como estos; siendo aún más interesante esta situación ya que estas damas están catalogadas racialmente como ‘blancas’, pero que vivían en San Sebastián — para esta época lugar de gran concentración de mestizas —, pues había dejado de ser la parroquia de indios de los inicios de la urbe colonial (Arteaga, 2008: 180).

Estas mujeres participan en actividades consideradas, tradicionalmente, “masculinas”. No obstante, esta práctica no es completamente nueva, por ejemplo, en España se cuenta con toreras que han sido pintadas por Gustave Doré y Francisco de Goya.²³

²¹ *senas*: ‘par de seis’.

²² Castaños (2005) sobre las corridas en España señala: “La pasión española por la tauromaquia mostraba diversas variaciones: las corridas de toros por las calles, el rejoneo o toros de rejón, las montadas en los toros a la manera de rodeo y por último el toreo. Durante gran parte del siglo XVII, los toros se debieron jugar ‘enamorados’, es decir, enlazados los cuernos por una cuerda de cuero o rejo, cuyo extremo opuesto manejaba desde a caballo un experto ‘orejón’. Esta suerte se llamaba precisamente ‘toros de rejón’” (132).

²³ Rafael González Zubieta, en su estudio sobre “La presencia de las mujeres en el mundo de los toros”, señala que existieron algunas mujeres toreras, entre las que destacan: “seis matadoras de toros: Juanita Cruz, Bertha Trujillo ‘Morenita de Quindío’, Raquel Martínez, Maribel Atienzar, Cristina Sánchez y Mari Paz Vega, y otras tantas que lograron

Ahora bien, en ciertos lugares, la corrida es una parte fundamental de una fiesta, pues en ocasiones los lugares abiertos se transforman en plazas a donde concurren las personas para encontrar diversión:

El espacio abierto deja ahora de ser paso peatonal cotidiano, cancha de juego, espacio exterior de las fachadas que lo enmarcan para convertirse en una plaza de mayor importancia que la propia plaza principal del pueblo; en estos momentos es el sitio donde convergen los responsables de uno de los eventos más importantes en las festividades del Santo Patrono del pueblo, 'la corrida' (Sánchez, 2009: 27).

La corrida necesita una organización especial. En la Cuenca colonial, por ejemplo, se designa a los *alcaldes de toros* que "actuaban conjuntamente con sus pares civiles de cada barrio, siendo responsables de su debida ejecución" (Arteaga, 2008: 177). Los espectáculos eran realizados por la tarde y continuaban hasta la noche con otros entretenimientos, para lo cual previamente se habían colocado, en las casas designadas, faroles. Entre los preparativos de la corrida estaban: conseguir los animales,²⁴ músicos para animar el evento, y diferentes tipos de comida: "dulces, pepitas de melón, helados" (Arteaga, 2008: 180). Por su parte, en México encontramos a los palqueros, quienes elaboraban su palco.²⁵ Con las

hacerse un hueco en esta difícil profesión como Conchita Cintrón", entre muchas otras. Recuperado de: <http://www.bibliotero.com/hiper/PDF%20LA%20PRESENCIA%20DE%20LA%20MUJER%20EN%20EL%20MUNDO%20DE%20LOS%20TOROS.pdf>

²⁴ Arteaga (2008) señala que a los toros "Se los traía desde los *hatos* de Cañar, o de Soldados (sector occidental de la provincia del Azuay), aunque se ignora si eran verdaderos toros de lidia: en el primer caso por ejemplo se tuvo que cancelar en dinero en efectivo a los indios encargados de conducirlos, así como al mulato cochero al que se confió una vez que llegaron a la ciudad; mientras tanto, por disposición del municipio había otros indígenas que estaban arreglando el toril en donde se efectuaría la faena, trabajo que sería cancelado en esta ocasión con la entrega de ocho limetas (botellas) de aguardiente" (178).

²⁵ "En la villa de Medellín, indios, negros y algunos mozos, a cambio de chicha y unos pocos tomimes, acarreaban palos y cueros para construir el coso donde se realizaba la faena taurina en honor de la virgen de La Candelaria" (Castaño, 2005: 132).

maderas adecuadas, estos hombres y mujeres crean unas obras caracterizadas por su sencillez y belleza. Estos conocimientos se aprendían en la práctica anual de la *construcción del ruedo*, ya que “son hijos, nietos y sobrinos los que ayudarán a padres o abuelos en la selección de materiales y edificación de los palcos” (Sánchez, 2009: 29).

En las ciertas plazas rurales, por ejemplo, de Cañar y Chimbo-razo, se realiza el *gallo pitina* como una herencia de las batallas rituales, pues

dicen que las batallas antes no eran las batallas entre enemigos personales, sino que tenían la forma de juego o de un encuentro deportivo entre dos bandos, el martes de carnaval. El encuentro se realiza entre los juncaleños y los indígenas de la comunidad de Chuichún, la contienda se desarrolla en un sitio denominado huacarana, actualmente cementerio del lugar, los bandos se iban acercando de los extremos mientras lanzaban proyectiles que consistían en frutas que lanzaban por intermedio de las *huacaras sunis* (Ochoa, 1995: 156).

Para el gallo *pitina* — palabra quichua que significa ‘cortar, dividir, partir’ —, el animal es enterrado excepto su cabeza, y los jugadores, con sus ojos vendados, tienen que arrancar la cabeza del animal. Esta práctica también la encontramos en Loja, ya que Rosaura, personaje de *La Emancipada* ([1863]; 1992) de Miguel Riofrío, participa de ella, a pesar de no ser una práctica propia de las mujeres, como se puede leer a continuación:

A las dos, los palcos estaban llenos y las miradas fijas en los caballeros de liza: varios de éstos se mostraban caricontenidos y otros disimulaban con chistes o chanzonetas de mal gusto la vergüenza que padecían por haber pasado bajo la horca sin poder arrancar al gallo, porque entre las frivolidades sociales figura la de que la destreza en arrancar gallos el día de San Juan sea una asunto de gravísima importancia, especialmente si las miradas femeninas están dominando el espectáculo. Después de haber pasado bajo la horca todos los caballeros sin que a ninguno le hubiese cabido el alto

honor de dar de gallazos a sus prójimos y merecer por ello el aplauso de las hermosas, iba a empezar de nuevo la corrida, cuando se presentó entre ellos una competidora que dejó absorta a la concurrencia [...]. Su presencia en esa plaza produjo una sorpresa animadora, pero la emoción general subió de punto, cuando se vio partir a esta beldad desconocida, parar bajo la horca, arrancar un gallo (1992: 132-133).

Música, fiesta y celebración

Para salir de la cotidianidad, los seres humanos cuentan con otras actividades que permiten su recreación y descanso, como ya se vio en el apartado anterior. Entre las celebraciones encontramos las de tipo religioso que responden a un comportamiento específico ya que sus incorrectas ejecuciones “pueden ser consideradas como desacatos si es que no injurias contra las divinidades” (Malo, 2008: 27). Además, tenemos las fiestas vinculadas con lo agrario y lo civil.

Los personajes literarios participan en festividades y celebraciones. En una fiesta religiosa, la elaboración de altares, las procesiones y la misa constituyen actividades muy importantes, como lo demuestra Rafael Bustamante en *Para matar el gusano*:

Después de la misa hubo procesión solemne, para la que se habían levantado sendos arcos en las esquinas de la plaza, con pañuelos y mantas de brillantes colores y con ramas de sauces salpicadas de florecitas. Desfiló la procesión en la que las mujeres daban la nota más alta con sus ropas chillonas y la voz atiplada de su canto; los santos, con su beatífica tiesura, iban en andas ahogadas en banderillas y cintajos, el prioste inflado de importancia llevaba el guión [*sic*], y por último el cura, en medio de dos monaguillos, salmodiaba con su voz cascada los latines del caso ([1935]; 2003: 82).

Siguiendo el modelo de Claudio Malo (2008), ubicaré los diferentes elementos – vestuario, música, danza, fuegos artificiales y gastronomía – de la fiesta, la cual tiene que seguir una organi-

zación, es decir, una repartición de tareas. Habrá personas encargadas de la parte religiosa, comida, música, fuegos artificiales, entre otros. En *Circunferencia* (1992) de Sergio Núñez, ambientada en Guamote, podemos observar la organización en la siguiente descripción: "También dormían como una piedra las cholas casaderas, cuya misión se reducía a sólo seguir al borrico cargado, o cocinar en una paila de veinte arrobas de chicha dulce para Corpus [Christi]" (1992: 281).

Por otro lado, en *Las cosechas* ([1960]; 2006) de Miguel Ángel Corral, en Riobamba, se hace una diferencia bastante clara entre los papeles conforme a la edad y el sexo de los personajes. Además, esta distribución de actividades permite la socialización, la reafirmación o no de las jerarquías y la convivencia en espacios comunitarios:

En el pueblo [Chambo], las mujeres sentadas en el corredor cerca de la puerta hilaban o cosían, los muchachos jugaban en las calles lodosas, donde crecía la hierba; en la plaza, un grupo de hombres seguía con interés las peripecias de una pelea de gallos, todos gritaban, unos de pie, otros, en cuclillas, para ver mejor los lances y las cabezas sangrientas de todos los animales (2006: 234).

Parte de esta distribución de actividades y como figura emblemática encontramos al sacerdote, ya que resulta un honor para las personas cumplir con el priestazgo, como

una estrategia ritual de poder [...] que se desarrolla inicialmente en el ámbito del simbolismo. Patrocinar fiestas es en principio una conducta de carácter ritual [...] es un mecanismo para la adquisición, desarrollo y mantenimiento del poder [...] en el ámbito de las relaciones sociales, económicas y políticas [...]. El priestazgo es un símbolo que tiene su referente en bienes materiales y recursos sociales, significa disponer de excedentes para inversiones rituales (Montes, 1989: 330-332).

En *Las cosechas* se describe la participación de los sacerdotes en la fiesta de Santa Rosa en Riobamba; su accionar y poder adqui-

sitivo permite la distinción de los personajes dentro de su comunidad:

Era lunes, o domingo chiquito — como ellos decían — y aquella gente tenía ansia de echar una cana al aire. Aquel día además los Paredes habían sido priostes de la fiesta de Santa Rosa, la cual había resultado magnífica, pues no se había hecho economía de ningún género; ni la misma *Octava de Corpus* — aseguraban los amigos e invitados de los tenderos — podía compararse con aquel lujo y derroche de dinero: misa cantada, con tres sacerdotes, sermón predicado por el Padre López, ‘el pico de oro’, venido expresamente de la ciudad, varios quintales de cera gastados en iluminar, no sólo el altar mayor, sino la iglesia entera, totumas de plata enguinaldadas de flores para quemar el incienso; en fin la mar [...]. Nada, nada faltó en la fiesta: cohetes, voladores, música, danzantes, diablitos (2006: 2013).

La celebración, además, requiere de una vestimenta especial. De este modo, encontramos que las mujeres en Yangana utilizan “vestidos de algodón para el diario y de seda o paño para las fiestas. Según la edad es el alto del traje. Quienes pasan de la treintena, llevan sus vestidos talares. Las muchachas enseñan la pantorrilla en medida que depende del rigor moralista de los padres” (1989: 162). Ya había señalado líneas arriba la importancia de la indumentaria en el diario vivir, y por supuesto esta recibe un mayor énfasis en los días especiales.

Una de las fiestas de carácter religioso en la cual es muy importante la indumentaria es el *Pase del Niño Viajero* de Cuenca — reconocido como patrimonio de la nación el 24 de diciembre de 2008 — que se celebra el 24 de diciembre de cada año, y es básicamente una procesión en la que participan niños, aunque en la actualidad también acuden adultos vestidos, que teatralizan la visita a Jesús recién nacido. Los niños, en caballos o carros, van con elaborados trajes de cholas, indios, ángeles, pastores, negros danza, entre otros. Además, portan ofrendas para el recién nacido, como chanco hornado, cuyo asado, frutas, licores, chicha de jora; animales pequeños, como borregos, gallinas, perros, etc.;

caminan en medio de las “primeras flores del chagrillo”. En *Las huellas recogidas*, Huáscar Ventura y Cortez, que regresa de la muerte a recoger sus pasos, observa la pasada:

estaba yo ahí viendo cómo se regaba torrencialmente esa multitud de niños vigilados de cerca por sus madres, una multitud que yo la veía diferente: multitud, multicolor y de multiprocedencia social, representando con sus trajes alquilados una estrambótica y estrafularia mezcla de gentes de múltiples lugares de la tierra en múltiples tiempos históricos. Usted sabe lo que es eso, el Pase del Niño, esa mezcolanza formidable, ese champús de todo: centuriones romanos junto a indios cañaris y cholitas antiguenses, árabes beduinos de barba postiza marchando con jíbaros²⁶ emplumados y adornados macabramente con collares de tzantzas,²⁷ españolas andaluzas en trezado baile con negros (ennegrecidos a base de pomadas, claro está) y todo ello con angelitos de alas de papel de seda blanco durmiéndose de cansancio sobre sus cabalgaduras (1984: 34).

Sin embargo, en *Los hijos* encontramos una descripción bellamente lograda en donde, además, se hace evidente cómo las madres convierten a sus hijos en dignos personajes de ese pesebre humano, y, a su vez, la diferencia que radica entre ir vestido de ángel de la estrella, un “simple” ángel o negro-danza.

¡Vos no! ¡Muestra las orejas! —protestó su madre. Y mientras otro se subía a la mesa con estrella, el hijo de don Ricardo se dejaba tiznar de mala gana, hinchando los labios. —Hele así, así... —le decía la madre—. Bocón; así pareces negro de verás. Y las yemas de sus dedos iban al fondo de un farol a la cara del hijo, cubriéndole de negro humo. Más allá, otra madre hacía un ángel, atándole alas de papel picado en fondo de cartón al hijo, que —él sí— estaba muy contento, y se reía cuando el otro protestaba. —¡Sólo al patojo

²⁶ Desde tiempos coloniales se utilizó esta despectiva palabra para designar sobre todo a los shuar, habitantes de la selva ecuatoriana.

²⁷ *tzantza*: ‘cabeza reducida’ en lengua shuar ‘chinchán’. La reducción de cabezas es una práctica que realizaban los indígenas shuar como trofeo de batalla.

le hacen ángel! – gritó el falso negro, blancos los ojos –. A mí negro, ¡ya dos años! (2005: 268).

Otro elemento importante de las fiestas es la presencia de la banda de músicos. Esta es parte de la sonoridad de la ritualidad; muchas veces la banda de música marca el inicio y el fin de las celebraciones. Así, tocan el albazo – antes del alba, a las 04:30 o 05:00 a.m. –, acompañan en las procesiones con los cantos religiosos, en el transcurso del día tocan para animar a la gente o en las escaramuzas – coreografías a caballos –, y al finalizar se queman las chamizas²⁸ – acompañadas de sanjuanés y paseíto – para abrigar a la gente, y para distraerla con la vaca loca, el perro loco, el chivo loco y el venado loco,²⁹ juegos pirotécnicos y castillos en donde entonan capishcas³⁰ y albazos.³¹

El cholo *Cojo* Navarrete comenta orgulloso que su esposa, próxima prioste de las fiestas, hará todo cuanto pueda, ya que sin música no existe celebración.

– Les contaré, pes, chiquillas, que mi mujer está de prioste para la fiesta del ocho... – ¡Caracho! ¡Qué más; pes! así ha de avisar, pes [...] – ¡Qué no más va a haber? – De mañana, la santa misa solemne, cantada con melodio, flauta y el violín de *taita* Javier [...] La cosa es hacer ‘fiesta grande’, como se debe, para que no charlen

²⁸ Cabe señalar que, en la organización de la fiesta, existe la figura del chamicero, quien se encarga de recoger las ramas y prenderlas en la fiesta.

²⁹ Estos juegos pirotécnicos están acompañados de su propia melodía, pues, mientras bailan los músicos, entonan *La vaca loca* o *La venada*.

³⁰ “Término que parece tener su raíz etimológica en el quichua *capina*, que significa ‘exprimir’ – es música y baile del Azuay, pero también, según los antropólogos Piedad Peñaherrera y Alfredo Costales, es una ‘tonada’ con versos quichua-castellanos, que cantaban los vaqueros del Chimborazo. La música y ritmo de base del ‘capishca’ es un similar al ‘albazo’, en tonalidad menor, y su baile es de pareja suelta” (Stornaiolo, 1999: 269).

³¹ “El albazo, considerado por algunos estudiosos – entre ellos Segundo Moreno – de factura hispánica por su aspecto formal, resulta más bien de factura vernacular a juzgar por su estructura pentafónica y, sobre todo, por su función ritual. Pues el albazo es la melodía que se utiliza ya sea para homenajear al prioste o para despertar al otro día a los novios en la ceremonia nupcial de las comunidades indígenas quichuas” (Espinosa, 2000: 186).

las malas lenguas... En cada casa, *mos* de pasar de lo lindo. Baile, chicha, aguardiente, cerveza, gloriados³² (2001: 77).

La danza también es sustancial, tiene además un sentido ritual ya que puede ser parte del ceremonial religioso. “Las danzas típicas de comunidades que incluyen vestimentas distintivas con frecuencia nacen de estas fiestas. En otros casos, la danza es un elemento que se da como un aditamento a la parte de regocijo añadido a lo formal de la fiesta” (Malo, 2008: 22). Así *Entre Marx y una mujer desnuda* ([1976]; 2002) de Jorge Enrique Adoum se explica: “Verás, estos indios de adelante, buenosmozos como griegos jóvenes con cintas de colores en el pelo que entran en la plaza, barren el polvo y la paja y los escupidos de llamingo, atrásito vienen los músicos bailando, los que alzan la cabeza tocan los pingullos” (2002: 125). De igual forma en *Las cosechas*: “El pobre Juan Ángel pensó en su aldea, en aquellos hermosos domingos cuando se efectuaban desafíos de gallos y de pelota, en el perfume de las flores y del incienso que flotaba en torno del templo, resplandeciente de luz, el día de la fiesta del patrón del pueblo, lleno de música, danzante y de cohetes” (2006: 135).

Sin embargo, también en las fiestas que no necesariamente son de corte religioso, el baile — a diferencia de la danza — de los participantes es transcendental. Si bien este no se realiza como ritual o parte de la ceremonia, es para la diversión de los asistentes. En “Un siglo de ausencia” en *Solo cenizas y otros cuentos: antología personal* (2000) de Raúl Pérez Torres, se describe un baile de Carnaval:

Y fue en carnaval, luego del loco juego con el agua, ese pequeño simulacro de violencia sensual en el que participábamos todos, y que nos unía más y nos prodigaba la secreta camaradería que más tarde terminaba irremediabilmente en casa de la Rita Villafuerte, con el *pickup* a todo volumen, y las parejas empapadas bailando al

³² *gloriado*: ‘infusión de ataco o sagorache — *Amaranthus hybridus* L. — con naranjilla — *Solanum quitoense* — y una pequeña cantidad de aguardiente de caña’.

ritmo de las voces somnolientas y también mojadas de Aznavour o Gatica o Leo Marini (2000: 153).

El siguiente elemento es la gastronomía festiva, que tiene como consecuencia:

con gran frecuencia [que] los participantes comen en cantidades mayores a la común, con la idea de que parte de la celebración es un banquete, lo que se pone de manifiesto, si es que los responsables de la misma son sacerdotes. Su prestigio, en alguna forma, depende de la cantidad de comida que gratuitamente ofrecen a los participantes (Malo, 2008: 24).

El personaje *Cojo* Navarrete cuenta que en la fiesta habrá: “Baile, chicha, aguardiente, cerveza y gloriados; eso en cuanto a las bebidas; aura, en comidas... ¡de lo mejor! Vamos a degollar el puerco de mi suegra. ¿Se acuerdan? Ese hermosote que *taita* cura, en su miseria, quiso pagar hasta cien pesos. ¡Ah! sí, sí me acuerdo: ¿ese que parecía burro?” (2001: 78).

Parte del colorido y de la sonoridad de las fiestas son los *fuegos artificiales*, como ya señalé párrafos arriba, elementos que anuncian el inicio y acompañan en su desarrollo. En este sentido, cabe enfatizar que la sonoridad que envuelve una fiesta va desde el repique de campanas, los cuetes, las melodías entonadas por las bandas de músicos, los cánticos y los rezos. *En las calles* de Jorge Icaza se describe:

Monotonía donde al parecer no pasaba nada, donde hasta las fiestas olían a rancio – vísperas de chamiza, de luminarias, de cohetes, de chiguaguas;³³ amanecer de misa cantada, de banda de pueblo, de voladores, intoxicación de chicha, aguardiente puro, de guarapo fermentado con desperdicios y zumo de cabuya – ([1935]; 2005: 84).

³³ *chiguaguas*: ‘fuegos artificiales’.

Esta descripción nos muestra, de una manera general, los elementos de una fiesta comenzando por las *vísperas* y los días después de la celebración. Es decir, la fiesta supone una serie de actores, acciones, espacios y temporalidades que dilatan la celebración más allá del día del festejo.

La esperanza de una vida en el más allá

Pero la vida pasa, y así como la literatura refleja la existencia de los personajes, también los vemos morir. Dentro de la religión católica, la vida es una continua prueba y aprendizaje. Todos los actos, incluso el nacimiento, pueden ser tocados por la sombra del pecado. No obstante, siempre se presentan oportunidades para evitarlos o, una vez cometidos, ser redimidos a través de la confesión o *extremaunción*. En consecuencia, el moribundo descansará en calma sólo después de ser perdonado y recibir los *santos óleos*. Personaje de “Durante la extremaunción” de *Trece relatos*, Diógenes recibe el perdón en el lecho de su muerte, pues: “Sobre el entrecejo del moribundo tembló una sombra de dolor, y la imagen de Clemencia [su esposa] se desvaneció en el humo friolento de la tarde. Ella tenía en los cabellos algo de ese perfume extremo y definitorio de la extremaunción” (Dávila Andrade, [1955]; 1993: 192).

Una de las preocupaciones a la hora de la muerte es la salvación del alma, creencia que proviene del medievo, y que fue una forma de control de la Iglesia católica en la época colonial. Para garantizar que el alma fuera adecuadamente tratada, se escribía un testamento en el cual se registraban todos los deseos de los testadores a nivel material — distribución de bienes, pago y cobro de deudas, reconocimientos de hijos, etc. — y espiritual — número de misas, lugar de enterramiento, pertenencia a una cofradía, entre otros. Cuando este no había sido redactado, traía consecuencias, como a don Ernesto, personaje de *La Linares* de Iván Egüez, ya que “como no dejó testamento comenzó un largo trámite, pues el sucesor que aparecía según la ley era el Ministro de

la Defensa. Mientras tanto, se permitió vivir ahí a todos los inquilinos que a la sazón habían vivido bajo los calambres y estreñimientos del usurero" ([1976] 2003): 93).

Una de las disposiciones que constaba en el testamento es la práctica del *amortajamiento*, que en Ecuador, si bien estaba presente en la Colonia, va desapareciendo en la República (1830), al menos en los registros notariales. A pesar de ello, se sigue registrando como una práctica mortuoria, pues tía Catalina, personaje de *Bruna, Soroche y los tíos*: "Al aclarar el día la viuda ya no era ella. Tenía las manos cruzadas sobre el pecho como la estatua de una santa yacente. Las mismas sábanas tintas en sangre hicieron de mortaja; era su voluntad" (Yáñez Cossío, [1974] 1991: 115).

Otra práctica de trascendencia en este proceso es la bendición del sacerdote en la misa del funeral. La misa es considerada como un *pasaporte* para la salvación del alma, de ahí que sea importante su número, sobre todo en la época colonial. En *Para matar el gusano*, la madre de Roberto "ya sin poder contener el llanto que le inundaba los ojos, le rogó a su hijo que no la olvidase, que rezara por ella, que no le dejase penar en el purgatorio, y lloró, lloró largo rato, en la suprema ternura, en la suprema angustia, en la suprema congoja del que va a morir" (Bustamante [1935]; 2003: 216).

Una vez que el muerto ha recibido la bendición del sacerdote, es trasladado al cementerio junto al cortejo fúnebre. En *El éxodo de Yangana* se afirma:

El cadáver vuelve entonces a la casa del duelo, de la cual sale al cementerio unas horas después, dentro de un ataúd de madera teñida de negro. En el pueblo, en el cementerio tienen unas andas especiales para trasladarlo. Cuatro hombres van turnándose en el transporte, que lo hacen a pulso. Antes de salir de la casa del duelo, la mujer más representativa de la sucesión lloriquea su canto fúnebre. Encarece su voz alta y plañidera los méritos del difunto, expresando que ya no ha de haber en adelante quien desempeñe las tareas que él realizara dentro de su hogar. Hay ocasiones en que el sentimiento y el tono vuelven impresionante la oración funeral, y se ve entonces verter lágrimas entre los concurrentes,

conmovidos por la elocuencia de la oficianta (Rojas, [1949] 1989: 188-189).

Aquí también se hacen evidentes las relaciones sociales y económicas de los personajes. Era tanto así que, quienes podían, pagaban para el acompañamiento del cadáver, ya que este cortejo muestra el tipo de vínculos que tenía el difunto. Mientras más grande sea, se garantiza, de alguna manera, que la persona era querida, respetada y gozaba de una buena posición social. En “Mercedes, o los tiempos del olvido” de *El dominio escondido* de Jorge Dávila Vázquez, las vecinas conversan: “¿De quién sería pues el entierro que nos alcanzó en el cementerio? De algún pobre ha de haber sido porque no había casi nada de acompañamiento, vecinita” (1992: 80).

Los deudos manifiestan su dolor a través del luto, que consiste en llevar ropa negra, que debe utilizarse, generalmente y conforme al grado de parentesco, por un año.³⁴ En *Bruna, Soroche y los tíos* se describe que Bruna: “Desde que fue niña y murieron sus padres, la vistieron de negro y se quedó vestida de negro por las continuas muertes de los familiares que iban empatando unas con otras” (1991: 222).

Otra práctica que deben realizar los deudos es *el cinco –pichca–* que consiste en lavar la ropa del difunto cinco días después del funeral como un acto de purificación. Familiares y personas cercanas a los deudos se dirigen al río para lavar la ropa del fallecido, comer y beber juntos; al finalizar la tarde, también harán que el doliente principal se bañe. Una vez seca la ropa, en las

³⁴ “Según la revista *La Ilustración Catalana* de 1905, en París, donde el duelo era más corto que en provincias, el duelo era de dos años para una viuda y de uno a dos años para padres y hermanos. El de abuelos era de seis meses a un año y el de tíos, de tres a seis meses. En cambio, en el nuevo mundo, ocho años más tarde, en 1913, se habla de luto de viudo, padre o madre y padres políticos de un año. Luto de abuelos, hijos, hermanos y cuñados, seis meses. Lutos de menor importancia: seis meses por un tío o una tía, seis semanas tíos carnales y tres semanas primos segundos. El periodo de alivio dura la mitad de lo que ha durado el luto riguroso” (Catalá, 2008: s.p.).

orillas, esta será distribuida entre los presentes; todo ello, según las creencias, para que el difunto pueda descansar en paz. Carlos Aguilar Vázquez describe esta práctica:

Todo el día emplea la fúnebre comitiva en lavar con hojas de penca i jabón negro la ropa de la casa del difunto. Terminaba la higiénica faena, cuando los deudos i vecinos se han cansado de lavar, de comer i beber, comienza el retorno, generalmente por la tarde, función alegre como triste fuera la del amanecer. Se canta, se ríe, se grita, se rememora la vida picaresca i amorosa del muerto. Diríase que la memoria dolorida del difunto habíase ido en las aguas purificadoras (1974: 212).

En este punto cabe recalcar que el lavado de la ropa se realizaba tradicionalmente en el río con hoja de penca, o con unas semillas conocidas como jurupis, que provienen de un árbol llamado Palo jabón, *sapindus saponaria* L. Además, se aprovechaba para bañar a los niños. En *Los hijos*, las cholos:

bordean el cañaveral maduro y llegan cerca del puente. Cholos de pelo suelto lavan en la orilla. Una batea larga, remendada de lata, baja en ese instante, arrastrada por el río, con una hoja de penca y una camisa espumosa en su cuenca [...]. Las cholos lavan, usando, en vez de jabón, hojas de penca blanca, partidas por el golpe contra las piedras, espumosas, de espinas apenas insinuadas ([1962] 2005: 225-226).

En el panteón encontramos las flores, la cruz y el epitafio en donde consta el nombre del difunto y la fecha de la muerte. Philippe Ariès al referirse a las tumbas señala que:

En el siglo XII, al lado de esas tumbas monumentales, vemos que se multiplican pequeñas placas de 20 a 40 cm de lado [...] algunas son simples inscripciones en latín o en francés: aquí yace fulano, muerto en tal fecha, y su función. Otras, un poco más grandes, incluyen además de la inscripción una escena en donde el difunto es representado a solas o con su santo patrono ante Cristo o en

medio de una escena religiosa [...]. Estas placas murales son muy frecuentes en los siglos XVI, XVII y XVIII, y nuestras iglesias estaban completamente tapizadas con ellas. Traducen la voluntad de individualizar el lugar de sepultura y perpetuar en ese sitio el recuerdo del difunto (2000: 49-50).

No obstante, la muerte no termina con el funeral, los deudos tendrán que llevar duelo y *visitar* a su familiar en el cementerio. En *Amar con desobediencia* se describe esta práctica: “Esta lúgubre visita era ya de costumbre y tenía admirado al sepulturero, sin que nunca se atreviese á interrumpir á las tres mujeres ni intentase conocerlas. Llegó á quererlas por simpatía, á saludarlas de lejos y aún á compadecerlas y hacer como suyo el pesar de las desconocidas amigas del Cementerio” (1905: 637). Y en este espacio, en donde los cuerpos descansan, también se van encontrando rostros que se hacen conocidos, ya sea en las conmemoraciones de la muerte — semestrales o anuales — o en la celebración del 2 de noviembre por los difuntos.³⁵

Conclusiones

La modernidad y la globalización han permitido, en cierto sentido, que las fronteras culturales, sociales, económicas y políticas muestren una especie de porosidad en donde el flujo de ideas y materialidades se hace presente. Sin embargo, tanto modernidad como globalización han ido desdibujando las particularidades culturales. En el mundo actual, que avanza vertiginosamente, mediado por las tecnologías y la inmediatez, todo aquello que formaba parte de las formas de *ser* y *estar* va perdiendo sentido. En consecuencia, la cultura popular y tradicional se presenta en correspondencia con un espacio rural, campesino e indígena que forma parte el pasado.

³⁵ En Ecuador para el día de los difuntos se elaboran la colada morada — a base de maíz negro, ishpingo o flor de la canela y frutas — y las guaguas de pan.

No obstante, como se pudo observar, la literatura registra prácticas, creencias, tradiciones y ritualidades relacionadas con el nacimiento, la socialización y la muerte de los ecuatorianos a través de sus personajes. De este modo, la ficcionalización permite mostrar la cultura popular y tradicional del país por medio de una memoria *escritural*. Es decir, la literatura se convierte en ese testimonio para rastrear el origen de las particularidades de nuestras formas de ser y estar en el mundo.

Bibliografía citada

- ADOUM, Jorge, 1995. *Ciudad sin ángel*. Madrid: Siglo XXI.
- , [1976] 2002. *Entre Marx y una mujer desnuda*. Quito: Eskeletra.
- AGUILAR VÁZQUEZ, Carlos, 1974. *Obras completas*, vol. 5. Quito: Ministerio de Educación.
- AGUILERA MALTA, Demetrio, [1970] 2001. *Siete lunas y siete serpientes*. Quito: Libresa.
- ÁLVAREZ, Eudófilo, 1906. *Ocho cartas halladas*. Quito: Tipografía La Rápida.
- , [1895] 1905. *Abelardo*. Quito: Imprenta Nacional.
- ARÉVALO DE VALENCIA, Diana, 1994. "Los juegos tradicionales ecuatorianos". *Artesanías de América. Revista del CIDAP* 44: 34-50.
- ARIÈS, Philippe, 2000. *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta la actualidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARTEAGA, Diego, 2004. "La pelea de gallos en Azogues durante el tránsito del siglo XIX al XX (Los reglamentos)". *Revista Artesanías de América* 56: 141-168.
- , 2008. *Cuenca y sus gentes*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- , 2009. "Las nodrizas en Cuenca entre los siglos XVI y XIX". *Coloquio* 43: 2-5.

- BALSECA, Fernando, 1996. "En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia* 8: 141-155.
- BANTULÀ I JANOT, Jaume, 2006. "Los estudios socioculturales sobre el juego tradicional: una revisión taxonómica". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2: 19-42.
- BARRERA, Rosita, 1997. *El folclore en la educación*. Buenos Aires: Colihue.
- BUSTAMANTE, José Rafael, [1935] 2003. *Para matar el gusano*. Quito: Libresa.
- CABELLO VALBOA, Miguel, [1586] 1951. *Miscelánea antártica: una historia del Perú antiguo*. Lima: Instituto de Etnología/Facultad de Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CATALÁ BOVER, Lidia, 2008. "La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios del XX". Recuperado de: <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/1921/1871> [consultado el 29 de agosto de 2018].
- CARRIÓN, Alejandro, 1948. *La manzana dañada*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- , 1970. *La llave perdida*. Valencia: Monte Ávila.
- CASTAÑO PAREJA, Yoer Javier, 2005. "'Rinden culto a Baco, Venus y Cupido': juegos y actividades lúdicas en la Provincia de Antioquía y otras zonas neogranadinas, siglos XVII-XVIII". *Historia Crítica* 30: 115-138.
- CEDILLO VARGAS, Reina y María del Carmen LECHUGA GARCÍA, 2009. "Tiritos y trompo: Evidencias arqueológicas de juegos populares en México". *Artesanía de América, Revista del CIDAP* 69: 43-68.
- CORBIN, Alan, 2001. "Entre bastidores". En *Historia de la vida privada. De la revolución francesa a la primera guerra mundial*. Madrid: Taurusminor, 391-574.
- CORDERO MUÑOZ, Luis, Ariela LUNA FLORES y María VATTUONE RAMÍREZ, 2010. *Salud de la mujer indígena. Intervenciones para reducir la muerte materna*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- CORDERO, Luis, 2006. *Diccionario quichua castellano, castellano quichua*. Quito: Corporación Editora Nacional.

- CORRAL, Miguel Ángel, [1960] 2006. *Las cosechas*. Quito: Libresa.
- CUESTA Y CUESTA, Alfonso, [1962] 2005. *Los hijos*. Quito: Libresa.
- DAVIDSON, Judith R., 1983. "La sombra de la vida: la placenta en el mundo andino". *Bulletin d'Institute Français d'Études Andines* 3-4: 69-81.
- DÁVILA ANDRADE, César, [1955] 1993. *Trece relatos*. Quito: Libresa.
- DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge, 1992. *El dominio escondido*. Quito: Libresa.
- EGÜEZ, Iván, [1976] 2003. *La Linares*. Quito: Radmandí Proyectos.
- EINZMANN, Harald y Napoleón ALMEIDA, 1991. *La cultura popular en el Ecuador, Cañar*, t. IV. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.
- ENCALADA VÁZQUEZ, Oswaldo, 2008. "Las artesanías olvidadas". En *Cuenca ciudad artesanal*. Cuenca-Ecuador: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares CIDAP/Municipalidad de Cuenca: 251-266.
- ESPINOSA APOLO, Manuel, 2000. *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito: Trama Social Editorial.
- FEDERICI, Silvia, 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de Sueños.
- GENTILE L., Margarita, 1998. "La pichca: oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempos andinos)". *Bulletin d'Institute Français d'Études Andines* 27 (1): 75-135.
- GIL GILBERT, Enrique, [1942] 1991. *Nuestro pan*. Quito: Libresa.
- GÓMEZ I NAVARRO, Ángel, 2001. *Juegos tradicionales valencianos*. Valencia: Carena Editors.
- GONZÁLEZ ZUBIETA, Rafael, s.a. "La presencia de la mujer en el mundo de los toros". En línea: <http://www.bibliotoro.com/hiper/PDF%20LA%20PRESENCIA%20DE%20LA%20MUJER%20EN%20EL%20MUNDO%20DE%20LOS%20TOROS.pdf> [fecha de consulta: 15 de diciembre de 2017].
- HOMERO, 2005. *La odisea*. Quito: Libresa.
- ICAZA, Jorge, [1934] 2007. *Huasipungo*. Miami: Stockcero.
- , [1935] 2005. *En las calles*. Quito: Libresa.
- , [1948] 2008. *Huairapamushcas*. Quito: Libresa.
- , [1958] 2005. *El Chulla Romero y Flores*. Quito: Libresa.

- LARBALETRIER, Alberto, 2009. *Tratado práctico de jabonería y perfumería*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- LÓPEZ GÓMEZ, María Dolores, Elena LÓPEZ TEROL, Mara PÉREZ LÓPEZ, Josefa SUCH BOLUDA e Inmaculada VIDANI ESGRIG, 1999. "Las creencias en torno al nacimiento en una comunidad alcantina (Una cosmovisión en torno al nacimiento)". *Antropología* 3: 52-63.
- MALO GONZÁLEZ, Claudio, 1994. "Juguetes populares artesanales". *Artesanías de América. Revista del CIDAP* 44: 9-26.
- , 2006. *Arte y cultura popular*. Cuenca: Universidad del Azuay/Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.
- , 2008. "Fiesta popular religiosa". *Artesanías de América. Revista del CIDAP* 67: 9-27.
- MANSILLA TORRES, Sergio, 2006. "Literatura e identidad cultural". *Revista de Derecho Valdivia. Estudios Filológicos* 41: 131-143.
- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia (ed.), 1995. *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MARTÍNEZ, Gustavo Javier y Ana María PLANCHUELO, 2003. "La medicina tradicional de los criollos campesinos de Paravachasca y Calamuchita, Córdoba (Argentina)". *Scripta Ethnologica* 25: 83-116.
- MEDINA I., Armando y Julio MAYCA P., 2006. "Creencias y costumbres relacionadas con el embarazo, parto y puerperio en comunidades nativas Awajun y Wampis". *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública* 23: 22-32.
- MONTES DEL CASTILLO, Ángel, 1989. *Simbolismo y poder. Un estudio antropológico sobre compadrazgo en una comunidad andina*. Barcelona: Anthropos.
- NÚÑEZ, Sergio, 1992. *Juego de haciendas; Circunferencia*. Quito: Libresa.
- OCHOA, Belisario, 1995. "Fiesta indígena del Carnaval en Cañar". *La Fiesta Religiosa Indígena en el Ecuador. Pueblos Indígenas y Educación* 33-34: 145-166.
- PALOMEQUE, Silvia, 1990. *Cuenca en el siglo XIX. La articulación de una región*. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede-Ecuador/Abya-Yala.

- PÉREZ TORRES, Raúl, 2000. *Sólo cenizas y otros cuentos: antología personal*. Quito: Eskeletra.
- PERROT, Michelle, 2008. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- PRIETO QUIRÓS, Carolina y Mar RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, 2010. "El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX". *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 7: 67-107.
- RIOFRÍO, Miguel, [1863] 1992. *La Emancipada*. Quito: Libresa.
- RODRÍGUEZ FELDER, Luis Hernán, 2004. *Los hermosos juegos*. Buenos Aires: Imaginador.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Eladio, 1961. *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. Galicia: Real Academia Gallega.
- ROJAS, Ángel F., [1946] 1996. *Un idilio bobo*. Quito: Libresa.
- , [1949] 1989. *El éxodo de Yangana*. Miami: Stockcero.
- RUIZ SAONA, Edgardo, 1995. *Las curaciones populares en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.
- SÁNCHEZ SUÁREZ, Aurelio, 2009. "El patrimonio inmaterial y material de la corrida de toros en los pueblos mayas". *Artesanías de América, Revista del CIDAP* 69: 19-42.
- SÁNCHEZ, Quintiliano, 1905. *Amar con desobediencia*. Quito: Tipografía Salesiana.
- STORNAILO, Ugo, 1999. *Ecuador. Anatomía de un país en transición*. Quito: Abya-Yala.
- TERÁN, Enrique, [1940] 2001. *El cojo Navarrete*. Quito: El Conejo.
- TOBAR, Carlos Rodolfo, [1887] 1969. *Timoleón Coloma*. Quito: El Conejo.
- UBIDIA, Abdón, [1986] 2001. *Sueño de lobos*. Quito: Eskeletra.
- VALDANO, Juan, [1980] 1984. *Las huellas recogidas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- WHITE, Hayden, 2010. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- YÁNEZ COSSÍO, Alicia, [1974] 1991. *Bruna, soroche y los tíos*. Quito: Libresa.

Historias cotidianas del Metro de la Ciudad de México

En febrero de 1969, llegó al puerto de Veracruz un buque francés que traía el primer tren suburbano de la Ciudad de México. Se cuenta que los franceses tuvieron el buen gusto de incluir en el embarque unas botellas de champagne, para que, como un barco que inicia su travesía, los mexicanos las rompieran cuando el Metro comenzara a funcionar.

El Metro de la Ciudad de México (Sistema de Transporte Colectivo Metro) fue inaugurado el 4 de septiembre de 1969. Se suponía que su construcción vendría a solucionar los problemas de transporte y de congestión vial que ya para entonces sufría la ciudad. Si bien estos propósitos bien pueden calificarse hoy de quimeras, es una verdad indiscutible que el Metro es una de las obras viales más útiles y trascendentes que tiene la capital del país, célebre por sus gigantescas dimensiones y desmesurada población.

Basta asomarse a las cifras oficiales para tener una idea de su importancia. Se calcula que diariamente transporta 5.5 millones de personas. En el 2015 lo utilizaron 1,623 millones 828 mil 642 pasajeros, y la línea de Indios Verdes (Línea 3), la de mayor afluencia, transportó 43 millones 952 mil 937 usuarios.¹ Al final de ese año, el Metro había recorrido 42 millones 620 mil 362.23 kilómetros. Actualmente cuenta con 390 trenes, 3,213 vagones y, de las dos primeras líneas que se construyeron, ahora existen 12 con 195 estaciones.²

Según Jorge Gaviño, director del Metro, urge ampliarlo y adquirir más trenes, pues su actual diseño fue pensado para transpor-

¹ La Línea Verde tiene la particularidad de que, en un solo trazado, conecta a las delegaciones Gustavo A. Madero, Cuauhtémoc, Benito Juárez, Álvaro Obregón y Coyoacán.

² Todos estos datos han sido tomados de <http://metro.cdmx.gob.mx>.

tar 4.5 millones de personas y no los 5.5 millones que diariamente traslada. Lo catalogó como el segundo sistema de tren suburbano más saturado del mundo. Aunque parezca increíble, “en las horas de máxima demanda, la densidad en el Metro alcanza seis personas por metro cuadrado, es decir, apenas 16.5 centímetros cuadrados por pasajero” (*Excélsior*, 2017).

El Metro es un referente social y cultural para millones de personas. Como lo señala Fabrizio León Diez, sería difícil pensar que un capitalino no haya viajado en él al menos una vez en su vida (León Diez, 2014: 16). Este transporte colectivo y de bajo costo permite a muchos capitalinos trasladarse al trabajo, a la casa, a la escuela, a los parques, a los espectáculos, etc. El Metro forma parte de su vida cotidiana, por lo que es común escuchar frases como: “¿Qué estación queda cerca de...?” o “¿Te vas a ir en Metro?”, y hasta se ha hecho un hábito popular concertar citas en las estaciones del Metro: “Te veo a las cinco, en la estación Centro Médico, dirección Indios Verdes, abajo del reloj”. “Muchas historias de negocios, trabajo, romance y relajo tienen su origen en los andenes del Metro” (Baños Lemoine, 2014: 30).

Las crisis económicas y la desigualdad social que sufre el país han originado que en sus corredores y trenes pululen una gran cantidad de mendigos y vendedores ambulantes. Estos últimos, “maestros del marketing, por su por fantástica habilidad para vender muchas de las cosas que necesita el usuario común y corriente”, venden desde películas y videos en discos compactos hasta hilos, agujas y botones. Muy bien organizados, pregonan sus mercancías, siempre a un precio ínfimo, moviéndose constantemente en los vagones. Es común escuchar esta frase con la que inician su pregón: “Señores usuarios, esta mañana les traigo a la venta...”. Los comerciantes informales también han encontrado en el Metro una forma de ganarse la vida. Han convertido en verdaderas romerías muchas estaciones, donde ofrecen productos de origen y *piratas* de cuestionable calidad, algunas de ellas robadas (“son de Roberto”, en el argot popular). También sacian el hambre de los pasajeros presurosos, que se detienen a comprar “emparedados, yogures, fruta picada, tortas, tacos de

canasta, perros calientes, frituras ‘con harto chile’ y demás delicias de ocasión, casi siempre de dudoso valor nutrimental y habituales portadores de la salmonela” (Baños Lemoine, 2014: 38).

El Metro no es sólo trenes, rieles, aglomeraciones y mercadeo. En algunas de las estaciones se exhiben de manera permanente obras pictóricas y escultóricas de varios artistas plásticos. Constantemente se realizan conciertos musicales (rock, pop, blues, jazz, boleros, ópera, etc.), funciones de teatro guiñol, bailes populares, talleres de manualidades y de educación social, exposiciones fotográficas, pictóricas, científicas, etc. En la estación La Raza, en el pasillo de correspondencia entre las Líneas 3 y 5, se encuentra *El túnel de la ciencia*, el primer museo científico-cognoscitivo del mundo en un tren subterráneo destinado a la divulgación de la ciencia y la tecnología, con una superficie de 6, 177 metros cuadrados.³

Al hacer las excavaciones para la construcción del Metro se han hallado tesoros arqueológicos y se han hecho labores de rescate como en ninguna otra parte del mundo. Por ejemplo, en la estación Pino Suárez se encuentra un adoratorio a Ehécatl, dios del viento, que recuerda a los pasajeros que la actual capital de México se construyó sobre las ruinas de la antigua ciudad de Tenochtitlan.⁴ En la estación Talismán de la Línea 4 se exhiben los restos fósiles de un mamut que vivió en el norte del continente americano durante el periodo del Pleistoceno o Edad del Hielo, es decir, hace 12,000 años (“Mamut de Talismán”).

³ *El túnel* tiene un club de lectores, donde se pueden consultar más de 2,500 libros y cómics. En el pasillo se representa la bóveda celeste y una exposición fotográfica permanente sobre astronomía, además de exposiciones temporales.

⁴ El monumento tiene 10.70 metros por 7.60 metros por lado y 3.70 metros de altura, y data del año 1400 a 1521 d.C. El área formó parte de un extenso centro ceremonial mexica, que tenía “un patio de grandes proporciones, escalinatas en tres de sus lados, varios adoratorios colocados al centro, cuartos habitacionales conectados entre sí por pasos exteriores, canales y muros, que constituían un corredor de acceso de la calzada de Iztapalapa hasta Tenochtitlan”. En las excavaciones de las Líneas 3 y 5 se han encontrado “más de 20 mil piezas y estructuras arqueológicas correspondientes a prácticamente la totalidad de la presencia humana en la Cuenca de México” (<http://www.metro.cdmx.gob.mx/patrimonio/piramide-de-ehecatlzona-arqueologica>).

Pero el Metro también se ha agregado al imaginario colectivo. A manera de anécdotas, experiencias personales o historias conocidas por el común de las personas, se han generado una narrativa popular y una serie de creencias colectivas que corren de boca en boca entre pasajeros y empleados de este medio de transporte. Prueba de ello son los materiales que aquí se reproducen. En algunos textos se presentan tópicos y personajes que bien podemos señalar como tradicionales. Por ejemplo, es recurrente la supuesta presencia de ánimas en pena que deambulan por las instalaciones del Metro; se habla de una fauna subterránea que repentinamente se aparece a los sorprendidos pasajeros; se asegura que existen sitios secretos que, destinados al presidente o a los militares, son usados para fines políticos; se reitera que en los baños públicos se espanta a la gente.

En varios de los testimonios recogidos se narran muertes espeluznantes de personas arrolladas por los trenes. Seguramente sociólogos y antropólogos encontrarán interesantes estos testimonios, pues en ellos el Metro se concibe como un monstruo que devora gente y, como lo hemos señalado anteriormente, oculta fantasmas y sitios enigmáticos. A diferencia de la perspectiva oficial, no representa la modernidad y el progreso.

Es probable que en otros metros del mundo se narren historias similares a las que aquí se reproducen. En dado caso, la originalidad de los textos recopilados radica en fijar la mirada en este medio de transporte urbano tan importante para la capital mexicana. Dejan en claro que no es sólo un sitio de tránsito sino también un lugar que se vive y se percibe con imaginación. Faltaría, al respecto, hacer un trabajo de investigación que abarque un mayor número de sujetos entrevistados y dé un panorama más completo sobre el imaginario colectivo que se ha construido acerca del Metro.

Los textos que ahora se presentan fueron recogidos por Amanda Guerrero, Leonardo Espinoza y Ángel Cortez, estudiantes de la licenciatura de Letras Hispánicas de la UNAM, para un curso de Historia de la cultura de España y América que impartí en el 2015. Durante el mes de mayo, entrevistaron, aleatoriamente, alrededor

de cuarenta personas, entre pasajeros y empleados del Metro de las Líneas 1, 2 y 3. Jóvenes estudiantes, adultos, ancianos, policías, jefes de estación, trabajadores de limpieza y un vendedor de chacharas fueron sus informantes.⁵ Muchos de los entrevistados trabajan por la noche en el Metro, y la oscuridad, como es sabido, da cabida a la imaginación. Después de hacer una selección del material grabado en audio, los textos se transcribieron fielmente y se agruparon de manera temática: fantasmas (1 a 16); lugares enigmáticos (17 a 20); fauna subterránea (21 a 23); objetos encontrados (24 a 26) e historias sobre pasajeros y un vagonero (27 a 31). Como el lector observará, algunos textos son meras declaraciones, pero decidí incluirlos como una muestra del imaginario que existe en este importante medio de transporte masivo. Los materiales son muy interesantes, y ojalá que de su lectura surja un proyecto que reúna las anécdotas, las historias y los testimonios que se cuentan en el Metro de la ciudad de México.

ARACELI CAMPOS MORENO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

⁵ Muchos escritores y periodistas han escrito sobre el Metro. He aquí algunos de los que aparecen mencionados en *El Metro es de todos: Emiliano Pérez Cruz, Metro Pantitlán, sitio pletórico de gente oriental* (Textos, 2005); Carlos Fuentes, "Las mañanitas" (*Agua Quemada*. México: FCE, 1983); José Emilio Pacheco, *A las puertas del Metro (Desde Entonces*, México: Era, 2001); José Joaquín Blanco, *Los mexicanos se pintan solos* (México: Pórtico de la Ciudad de México, 1990); Marc Augé, *El viajero subterráneo* (México: Gedisa, 1987); Amílcar Salazar, "Para ver el Metro en la penumbra" (*Ciudad crónica*. México: Editorial LAR, 2004); Samara González y Rafael Montes, *Un museo de cosas olvidadas* (*El Universal*, 08/02/2013); Ricardo Garibay, "Círculo de la neurastenia" (*De Lujo y hambre*. México: Nueva Imagen, 1981); Carlos Monsiváis (*Los rituales del caos*. México: Era, 1995); Vicente Leñero, "El gusano azteca" (*El País Semanal*, 17/12/1995 - Periodismo de Emergencia, Conaculta, 2007); José Agustín, "La reina del metro" (*Cerca del Fuego*. México: Plaza y Janes, 1986); Humberto Ríos Navarrete, "Zócalo y anexas: tráfago y desidia" (*Milenio*, 12/10/2002); Gretta Hernández, *El miedo de no volver a verte* (Textos, 2014).

[La niña de las vías]

Me han contado de una niña en las vías [del tren], me lo contó una taquillera. Aquí toda la noche hay gente, toda la noche. Un vigilante, en la noche, en el turno de la noche, sobre las vías, en la cabecera, donde todavía se ve, había alguien sentado. Eran los dos de la mañana, se supone que no hay nadie en las vías y se acerca el vigilante, y que se para una niña y le aventó una pelota. Al aventar la pelota, el señor se espantó. Fue a avisar a sus compañeros, bajaron a las vías y [los compañeros] seguían viendo a la niñita que caminaba, pero que caminaba flotando, según. Pues resulta que la niña, dicen, que la niña es una niñita que se le cayó a su mamá a las vías, ya hace muchos años.

Gerardo González, 31 años, policía de la estación Universidad.

[El alma penitente de un vigilante]

Durante el día, no sé si ustedes han escuchado alguna vez que dicen: “Desciende personal autorizado a vías”. Es cuando en el día, a esas horas, bajan a las vías. Cuentan que una persona bajó, pero no les avisaron a los conductores del Metro. El señor va haciendo su recorrido en las vías, lo pasó a traer el Metro, lo atropelló, lo arrolló. Nadie supo hasta a la semana, y eso porque bajaron otra vez a las vías y encontraron restos humanos. A raíz de eso, dicen que el señor de vigilancia, este que falleció, se les aparece a los otros de vigilancia.

Uno, igual, bajando a recorrido de vías dice que platicó incluso con esa persona:

- Tú, ¿qué vienes a hacer?
- No, pues vengo a reparación de vías.
- Ah, pues dame tu nombre.
- No, pues Fulano de tal.

Cuando sube a reportar a esa persona, le dicen:

– A ver, repíteme el nombre.

Y ya le dicen.

– No, pues ya te espantaron. Ese señor ya se murió.

– No, pues, cómo cree, si yo platiqué con él.

Y ya le dijo que no, que hace tiempo pasó (eso que le conté al principio). Y esa persona se les aparece constantemente a las personas que bajan a las vías en la noche. Se aparece en cualquier Línea, pero aparece más en la Línea 2.

*Gerardo González, 31 años, policía de la
estación Universidad.*

[Presencias misteriosas]

En la noche, a veces, después del cierre, en los baños, en los lugares solos, en las bodegas, debajo de las escaleras del Metro, a veces se ven figuras o se oyen voces como si estuviera uno platicando, pero no hay nadie.

Aquí en los baños. En la noche, a veces está uno ahí, haciendo del baño, y se ven las personas o se oyen pasos ahí adentro. Te asomas y no hay nada. Es lo que me pasó una vez aquí.

*Aurelio Silva Medina, 75 años, trabajador de
limpieza de la estación Universidad.*

[Almas penitentes en las vías del tren]

Como aquí en el Metro hay muchos accidentados por siempre, entonces pues los compañeros del turno de la noche los ven que caminan, los ven que vagan, los ven que andan por la vía del tren porque ahí mueren accidentados. También dicen que se oyen quejidos desgarradores, por lo mismo que ha habido muchas

señoritas y jovencitos accidentados. Entonces los compañeros hasta han dejado de trabajar, se retiran de donde estaban. Al otro día mejor se van a otro lado.

*María del Refugio Navarro, 60 años,
trabajadora de limpieza de la estación Universidad.*

[El niño que espanta]

En la noche dicen que espantan ahí, en [la estación] Observatorio. Que sale un niño y los espanta. Es lo que cuentan. Dicen que también en este rincón hay muchos cuartos donde se guarda el cascajo y luego ahí espantan.

*Luis Calderón, 60 años, trabajador de limpieza
de la estación Chapultepec.*

[Los jóvenes del 68]

Mi esposa me había hecho comentarios de ahí, en el Metro Normal, pues ella a veces viaja de [la estación] Indios Verdes al Metro Normal. Dice que se bajó y sentía la presencia, así como de que la veían. Ahí hubo un evento antes, cuando los problemas de los jóvenes en el 68, algo así. O sea, ya después buscamos en internet, y ahí decía que en esa zona había habido represión contra los muchachos.

Ricardo Martínez Andrade, 46 años.

[La Llorona]

En la noche, en [la estación] Tacubaya, yo estaba trabajando en la noche, y se oyó un grito medio feo. Y ya eran las cuatro porque ya habíamos acabado [de trabajar]. Hagan de cuenta que se escuchó en el túnel o a la mitad del túnel y todos se espantaron. Era un grito como el de la Llorona, algo así.

Pablo, 50 años, trabajador de limpieza de la estación San Lázaro.

[La dama misteriosa]

Dicen que una vez dieron las doce y cuando ya iban a apagar la última luz vieron que bajó una dama las escaleras. Y ya ve cómo uno es de malora como hombre. Y dicen que un policía le dijo a la dama:

— Señorita, le doy un susto.

Dando, dando la vuelta por allá, iba tras ella y ya la muchacha se le desapareció y se apagaron las luces.

Amador Enríquez López, 80 años, trabajador de limpieza de la estación Panteones.

[Presencia inquietante]

Eso si me tocó casi, casi verlo. Estaba una compañera y le dije yo que cerraron la puerta del baño. Entonces, dice que se sentó un rato en lo que salían. Y no salían y no salían y no salían, y que bajaban la palanca. Y dice que se aburrió. Y toque y toque y toque. Y abrió y se metió. Nadie.

Mismo informante anterior.

[El trabajador atropellado]

Aquí muchas veces comentamos, entre broma o qué sé yo, de lo que les ha sucedido a los compañeros. Ahí, en la estación de Pino Suárez unos trabajadores del Metro, junto con un compañero, iban a trabajar (les repito que después del cierre se empieza a trabajar en las vías y en algunas áreas). Y bajaron. Entonces había una chica junto con una cuadrilla de trabajadores. Y ya los trabajadores se empezaron a dispersar hacia la estación y la chica se quedó a tomar ciertos datos. Entonces que, cuando volteó, a una distancia aproximada de unos diez, quince metros, había otro empleado, pero que se le hizo raro porque a él no lo conocía. Y le dijo:

—¡Compañero! Apúrate, compañero, para que vayamos con los demás.

Y aquel compañero con el que se dirigió, pues obviamente no le contestó, nada más no se movía de ahí. Apparentemente estaba checando otras cosas. Y dice: “Ese compañero no lo conozco”. Y que caminó hacia allá y volteó, y ya no estaba. Bueno, la explicación de eso, según los que conocen de eso, dicen que esa persona, efectivamente, con el que se había dirigido la muchacha, efectivamente había sido un empleado del Metro. Era un trabajador, pero que aquí en las noches pasan unos carritos que les llaman *trac móviles*, que pasan rápido. Pero que dicen que ese *trac móvil* pasó y que lamentablemente lo atropelló y lo mató. Y por ahí se decía que a lo mejor era el alma en pena que andaba por ahí y que, ocasionalmente, se aparecía uniformado.

*Marcos González, 52 años,
policía de la Línea 2.*

[La mujer del andén]

Un compañero (apenas lo acaban de cambiar, no tiene mucho, tiene como dos meses que lo cambiaron). Él me contó que una

vez al cierre, igual siempre esperamos el último tren con dirección Taxqueña y cerramos, y luego ya nada más esperamos el [tren] de Cuatro Caminos. Entonces, en la espera, se mantiene abierto de este lado, y el compañero estaba de este lado y los otros ya estaban ahí, sentados de aquel lado. El compañero de este lado estaba esperando el último. Pasó el último tren, esperó a que salieran todos los usuarios, se aseguró de que no había nadie, sale de este lado y cierra. Al momento hace otra observación, se acerca al andén y ve a una persona que está sentada ahí, en el final del andén, una señora vestida con una blusa blanca y un pantalón negro (no recuerdo bien) y sentada ahí en la orilla, pero así, colgándole los, pies, así como que hecha bolita. Y ya que el compañero se va rápido y les dice:

—Oigan, que una persona se quedó adentro.

Ya se fueron a ver, se asomaron ahí, pasaron la puerta, pidieron autorización para bajar y no encontraron a nadie.

*Diego Jesús García Reyes, 25 años, policía de
la estación Panteones.*

[El pasajero fantasma]

En una ocasión estaba en el cubículo haciendo mi guardia y ya estaba cabeceando, me estaba quedando dormido y escuché clarito cómo pasaban la tarjeta⁶ y le daban vuelta al torniquete. Pensé que era mi compañero que había ido al baño y me asomé, me asomé al baño, me asomé al andén y no había nadie.

Mismo informante anterior.

⁶ Se refiere a la tarjeta electrónica de abordaje que, al pasarse sobre el registro de lectura, emite un sonido.

[Visión en las vías]

Un amigo me contó que en el Metro Rosario vio una persona caminando en las vías en sentido contrario. Eso dice que pasó más o menos a las once y media de la noche, cuando luego ya no hay mucha gente.

*Víctor Escobar Rosete, 18 años,
estudiante de la Vocacional núm. 1, IPN.*

[Las sombras]

En [la estación] Coyoacán, me han platicado, hay un cubículo también de jefe de estación. Gente seria me ha platicado que de repente se siente la presencia de alguien, sombras por atrás. En Coyoacán, específicamente.

Víctor, 56 años, jefe de la estación Etiopía.

[Arrollado por accidente]

Una anécdota que es muy mencionada... Hace muchos años (yo todavía no llegaba aquí a trabajar al Sistema,⁷ a lo mejor hace como unos veinte años), bajó un inspector jefe de estación en la estación La Raza. Se reportó, porque tenemos que reportar al centro de control, se llama PCC (Puesto Central de Control), y hay un cambio de turno ahí. En ese momento se reporta:

– Voy a bajar a las vías.

El cambio de turno no le traspasa y no le dice que Fulano de tal está en las vías. No se dieron cuenta y lo arrollaron. Pasó un tren. Lo empiezan a vocear, no aparece, no aparece, no se reporta, obviamente. Después se dan cuenta de que fue arrollado porque,

⁷ Sistema de Transporte Colectivo, Metro, conocido por las siglas STC.

supongo, [por] la vestimenta y todo eso. Pero resulta que cuenta un compañero, y esto lo cuentan muchos compañeros que fue real, que una semana después de que sucedió, uno comenta:

– Ay, pues el compañero se apellidaba Plantanovf.

Es muy mentado eso. Y dice:

– Ah, pues el otro día se subió conmigo Plantanovf.

– ¿Cómo crees? – dice –, hace una semana que lo arrollaron.

– No me digas. Sí, es que estuvo conmigo en la cabina.

Esta persona se enfermó después de los nervios. Creo que se le declaró el azúcar o se le subió, y también [la muerte] se lo llevó.

Mismo informante anterior.

[Misa por el alma de un ingeniero]

En la Línea 3, un ingeniero que se subía a arreglar las fallas se le apareció a varios compañeros auxiliares de estación. Y después le hicieron una misa (porque habían arrollado al compañero); después de que le hicieron la misa dejó de aparecerse.

Hernán Guerrero Carillo, 58 años, jefe de limpieza de la estación Cuatro Caminos.

[El cuartel secreto]

También me han contado que se supone que, en una estación, entre las vías, hay como un cuartel secreto para el presidente y toda su familia por si hay guerras. Creo que se llama Metro 2 y está en la Línea azul.

Annel, 19 años, estudiante del CCH Sur, UNAM.

[El panteón del Metro]

Yo digo que esconden cadáveres en la línea naranja⁸ porque siempre huele a descomposición. Algo siempre huele a que se pudre.

Gala, 17 años, estudiante del CCH Sur, UNAM.

[Vía sólo para militares]

Supuestamente hay otra vía que da al zócalo, pero sin estaciones. Nada más es traslado para los militares.

Pedro Juárez, 51 años, policía de la Línea 2.

[La caseta del vigilante]

Me platicaron una anécdota. No es de túneles secretos ni nada de eso. En el tiempo en que se estaba construyendo una línea (no me acuerdo si era esta, la tres, porque esta la han ido expandiendo, antes llegaba a Hospital General, después la alargaron), había una persona que estaba encargada de velar en la noche. Llegaba a su cubículo, estaba adentro como de un cubículo, dentro del túnel. Pero el señor nunca se enteró que ya se habían ido todos, que ya se había acabado la obra y él seguía ahí. Llegaba en las noches y él, según, vigilaba ahí. No sé cómo llegaba su pago, el chiste es que no se dio cuenta. Ya una semana después o un mes después de que habían terminado las obras, ya nadie estaba trabajando ahí pero el vigilante estaba ahí. Ese cubículo está entre [las estaciones] Etiopía y Centro Médico. Y me he dado cuenta por ahí que hay una puer-tita donde apenas se ve, porque pasa el tren tan rápido, y se ve la puerta. Y yo después dije: "Ha de ser ahí donde nos platicaron".

Víctor, 56 años, jefe de estación del Metro Etiopía.

⁸ Las líneas del Metro se distinguen por colores. En este caso se trata de la Línea 7.

[La invasión de ratas]

Una vez ahí en el Metro Chilpancingo (no me acuerdo si era Navidad o Año nuevo y el Metro iba a funcionar hasta la una y media), dije: “Voy a aprovechar para no tomar taxi para mi casa”. Y cuando entré al andén, como de aquí hasta allá [señala con su mano la distancia], estaba lleno de ratas, de ratones, y dije: “¡Quihúbule!”. Nada más habíamos dos o tres personas ahí. Y caminaba yo hacía ellos [los ratones] y se echaban para atrás, y venía yo para acá y se acercaban. Nunca estuvieron a menos de diez metros.

Javier, 70 años, trabajador de limpieza de la estación Revolución.

[Los coatís⁹ del garaje]

Donde hacen garaje los trenes es una nave donde caben ocho trenes y enfrente ocho trenes, son dieciséis en total. A veces llega uno, hace garaje. No hay un alma, no se escucha nada. Hay gente que dice que la han asustado. Una ocasión me espantaron unos coatís. Hay unos cables, unas canalitas donde van los cables. Y sí, como a treinta metros escuché chillidos. Y en eso volteo y hasta los ojos vidriosos se les veían. El macho venía correteando a la hembra, la hembra venía gritando. Un poquito después venía un tren haciendo garaje y dije: “No, pues mejor me atravieso antes de que me quede yo aquí encerrado y me vayan a atacar, porque se ven excitados, vienen prendidos, me vayan a atacar”. Ya, pues, unos días después sí vi un cachorrito de ellos y me dio, no sé, algo tierno. Ya me dijo un compañero:

– Ni te acerques. ¿Qué tal si te ataca?

Víctor, 56 años, jefe de la estación de Etiopía.

⁹ O coatíes, del guaraní *cuatí*: “mamífero carnívoro plantígrado americano”, DLE.

[La fauna subterránea]

Hay un compañero que trabaja en las noches, en las madrugadas. Él les lleva fruta a los animales, les lleva plátanos, mangos. Y bajan coatis, bajan ardillas, bajan también zarigüeyas. En esta zona hay mucha fauna. Entonces yo digo que los ruidos de toda la gente que han espantado son por la fauna.

Mismo informante anterior.

[Los fetos]

Aquí sucede de todo. Aquí, hasta usuarios y visitantes (no sé cómo los llamen) han venido a dejar fetos o los dejan en las tazas de los baños de aquí. De aquí a que hacen las averiguaciones [policiales]. Hay veces que sí han llegado a encontrar a la mamá. O sea, a la chava, que luego, pues como es rutina, vienen siendo de los pueblos que, pues están embarazadas, y imagino que no tienen otra solución que abortar.

María del Refugio Navarro, 60 años, trabajadora de limpieza de la estación Universidad.

[La maleta negra]

La otra vez encontré una maleta negra. Seguro era de un mafioso. Se la llevé al jefe de estación. Y era una pistola y un paquete de mari, marihuana.

Amador Enríquez López, 80 años, trabajador de limpieza en el Metro Panteones.

[Falso tesoro]

En una ocasión, igual unas personas de limpieza, los que vienen en la noche de limpieza profunda, encontraron una maleta olvidada ahí, hasta el final del andén. Y sí, se sentía pesada y pues sí tuve miedo, que tenga un brazo, una bomba o cualquier cosa. Ya después le dije al señor de la limpieza:

– No, pues tráigala.

Y me dijo:

– No, vaya usted, poli.

Bueno, ya fui y la sentí y estaba pesada. La abrí con mucho cuidado y... ¡traía pura ropa usada!

*Diego Jesús García Reyes, 25 años, policía del
Metro Panteones.*

[La pelea entre dos viejitos]

No, pues yo me sé una historia, pero es muy triste. La otra vez, dos viejitos se pelearon en el Metro. Es que uno le dio un codazo a otro y el otro se lo regresó. Así estuvieron dándose de codazos, pero, en eso, que el viejito que estaba atrás le dice al de adelante:

– Mira, me tiraste los dientes.

Y sí, los tenía en la mano. En la próxima estación se bajaron los dos peleándose y se fueron con un policía. El viejito tenía todavía los dientes en la mano.

Jorge, 28 años, estudiante de Veterinaria, UNAM.

[El ciego y el rasta]

En la Línea Azul una vez me tocó que se pelearan un ciego y un rasta. El rasta se había subido primero y estaba tocando su ins-

trumento. Luego se subió el ciego y empezó a hablar de Jesús y así. Como al rasta le valió y siguió tocando, el ciego se puso loco y empezó a darle de bastonazos al rasta. Obviamente el rasta se enojó y se la regresó. Y ahí el ciego le empezó a pedir a la gente que lo ayudara, pero pues nadie. Como la gente no le ayudaba, pues también a ellos les pegaba. Entonces el ciego, con la nariz toda llena de sangre, bajó la palanca [de emergencia] y se detuvo un buen rato el Metro.

Griselda, 25 años, estudiante de diseño de modas de la Universidad Insurgentes.

[El viejito suicida]

Soy conductor desde hace veintidós años. Llevo una persona atropellada, ¿qué será?, como hace diez años. No supe a bien su historia hasta que vi los archivos. Era una persona de 70 años, ya sin ganas de vivir y le dijo a su familia:

—¿Sabes qué?, me quiero matar, o sea, ya no quiero vivir.

Y, pues, no le hicieron caso.

A veces decía eso, se auto medicaba y un día salió como a las diez y media, no me acuerdo de la fecha, pero fue a las diez y media en la estación Cuitláhuac, por vía número 2 (vía número dos significa de Taxqueña a Cuatro Caminos, y viceversa para la vía número 1). Se aventó. Alcancé a frenar, pero el convoy alcanzó a arrollarlo, bueno, solamente un vagón le pasó encima, pero eso bastó.

Fernando, 48 años, conductor de la Línea 2.

[La embarazada arrojada a las vías]

Cuando fui conductor me tocó arrollar en dos ocasiones. Algunos sucesos son muy traumáticos. Como una pareja que está discutiendo, el esposo y la esposa. El esposo avienta a la esposa en el

momento que pasa el tren. Trae un niño en la mano, se lo lleva también, está embarazada. El tren pasa sobre ella y el producto sale disparado, o sea, la presión hace que el producto salga disparado y cae a la otra vía. De momento, bueno, al dar los primeros auxilios eso estaba vivo, ya después falleció, pues ya estaba casi a dar a luz. Y como consecuencia, la conductora que iba llevando la conducción del tren queda super nerviosa. Hay mucha gente que dice: “No, yo ya no, yo renunció” después de un arrollamiento. A esta persona en ese momento la pasaron a otra área.

Víctor, 56 años, jefe de estación de Etiopía.

[El vagonero perdido]

Una vez leí en el periódico que uno de los vagoneros se lanzó a las vías y nadie lo encontró después, y nadie sabe cómo salió. Dicen que [se fue] por los túneles, o sea los túneles de salida a la calle, pero, según las noticias, nadie lo encontró. Sucedió entre [las estaciones] Candelaria y San Lázaro, de la Línea Rosa. Eso lo leí hace como una semana y media en el *Gráfico*.

*Miguel Ángel León Ramírez, estudiante de la
Facultad de Ciencias, UNAM.*

Bibliografía citada

- BAÑOS LEMOINE, Carlos Arturo, 2014. “Crónica de 45 años. Un gusano anaranjado crece con la ciudad”. En *El Metro es de todos*, México: STC Metro-Gobierno del Distrito Federal, 25-45.
- LEÓN DIEZ, Fabrizio, 2014. “Estética del Metro. ‘Estar’ se está volviendo una cámara”. En *El Metro es de todos*. México: STC Metro-Gobierno del Distrito Federal, 15-16.

“Metro de la Ciudad de México: el segundo más saturado del mundo”. *Excélsior*, 8 de junio de 2017 (<http://www.atraccion360.com/mexico-el-metro-mas-saturado-despues-de-india>).

“Mamut de Talismán” en <http://www.metro.cdmx.gob.mx/cultura/patrimonio/mamut> (consultado en mayo de 2017)

Relatos sobre sirenas en el sur de la Ciudad de México

En un curso que impartí, Taller de Artes Literarias I, en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, a partir de un ejercicio de recolección de relatos de tradición oral, me sorprendió un estudiante, quien, buscando historias de la Llorona en Xochimilco, se encontró con una cuyo tema eran las sirenas. Por ello, en el siguiente curso que impartí de Lenguaje y Pensamiento II, en 2014, pedí a los veinticinco estudiantes que localizaran y recogieran relatos sobre sirenas en las delegaciones al sur del Distrito Federal donde hubiera lagos, como Tláhuac, Xochimilco y Milpa Alta. Después de muchas complicaciones, incluida la búsqueda de narradores orales tradicionales, años después, junto con otros estudiantes de la carrera de Arte y Patrimonio Cultural, volvimos a Milpa Alta, de tal suerte que la búsqueda de sirenas en la Ciudad de México duró cuatro años, entre largos periodos en los cuales no se encontraron informantes.

La empresa de recolección de estas narraciones orales no fue fácil porque, aunque la mayoría de las personas con quienes se tuvieron los primeros acercamientos sabían de la *existencia* de las sirenas —sobre todo en Iztapalapa y Xochimilco—, estas no conocían historias como tales, por lo que podría pensarse que en el pasado estas historias fueron muy comunes, pero que ahora se está perdiendo su transmisión. En Tláhuac, prácticamente estas historias han desaparecido, aunque, insisto, la gente sabe de ellas. Sólo obtuvimos un relato en el Bosque de Tláhuac, mismo que se encuentra en la delegación Iztapalapa. En Xochimilco, la transmisión se ha visto contaminada por ser zona turística: los trajineros ya no cuentan la historia en variantes, sino lexicalizada. Finalmente, en algunos pueblos de Xochimilco y Milpa Alta se encontró a quienes conocían algunos relatos también,

diversos, heterogéneos, pero cuyo personaje principal era este ser mitológico.

Los informantes son campesinos, comerciantes o trajineros de edad avanzada, si bien también hubo dos jóvenes que nos contaron la historia, además de una promotora cultural, cuyos relatos fueron de la llamada *leyenda urbana* o rumor, a una nueva versión de un cuento de autor. En la medida de lo posible, se respetó el habla de los informantes en la transcripción que aquí se presenta, salvo en casos en los que se dificultaba la lectura; en el relato de don Genovevo, auténtico narrador oral tradicional, fue necesario hacer recortes, pues la conversación era muy larga.

En términos generales, se presenta sólo un motivo: la sirena seductora que hace daño con el fin de ahuyentar a los hombres, quienes en su uso genérico pueden, a su vez, dañar las lagunas, es decir, apropiarse del agua y derrochar el preciado recurso (me extenderé en ello, en un análisis posterior). Asimismo, fueron recogidas también algunas *experiencias* que la gente dice haber tenido con estos seres maravillosos, y que en general coincide: vieron su cola, cuando regresaba a las profundidades, y se asustaron mucho. En ese sentido, el género de los textos recolectados varía, pues algunos se presentan como vivencias, testimonios de los narradores, y otros, como leyendas que provienen de una tradición mítica.

También agregué otros relatos muy interesantes que los informantes incluyeron en su conversación, como el de la Llorona, Juan Carnero y los pequeños seres de aire.

En estas delegaciones se encuentra la mayoría de los llamados *pueblos originarios* de la Ciudad de México, cuyos habitantes aún conservan varias características de las comunidades indígenas de la época de la Colonia. Se definen de esta forma:

Los pueblos asentados en las orillas de la ciudad de México antes de la conquista española, y otros refundados durante la época colonial, se autodenominan originarios. Tras la eliminación del régimen municipal en el Distrito Federal en 1928, la autoridad local quedó indefinida en esas comunidades. Antes se elegían en

asambleas públicas por usos y costumbres, después de lo cual se procedía a legalizar su posición. En la actualidad los subdelegados o coordinadores siguen siendo electos por su pueblo, pero están subordinados al jefe delegacional, debido a una indefinición jurídica (Ortega, 2010).

Xochimilco es una de las 16 delegaciones de la Ciudad de México, y se ubica al sureste. Abarca un espacio de 122 kilómetros cuadrados. Dado su carácter de pueblo productor, ha sido importante para la alimentación de la ciudad en toda su historia, aunque es famosa hoy en día gracias a sus atractivos turísticos, por ser —junto con Tláhuac y Milpa Alta— uno de los sitios donde sobrevivieron los lagos prehispánicos que caracterizaban la ciudad mexicana, y en los cuales se puede pasear en las típicas trajineras. Xochimilco, según el Instituto Electoral del Distrito Federal, tiene catorce pueblos originarios: San Andrés Ahuayucan, San Francisco Tlalnepantla, San Gregorio Atlapulco, San Lorenzo Atemoaya, San Lucas Xochimanca, San Luis Tlaxialtemalco, San Mateo Xalpa, Santa Cecilia Tepetlapa, Santa Cruz Acalpíxca, Santa Cruz Xochitepec, Santa María Nativitas, Santa María Tepepan, Santiago Tepalcatlalpan y Santiago Tulyehualco.

En lo que respecta a la delegación Milpa Alta, esta se ubica en el suroriente de la ciudad, ya muy cercana al estado de Morelos. Cuenta con un territorio de 228 kilómetros cuadrados. Es importante mencionar que fue un lugar importante en la época de la Revolución para el Ejército Libertador del Sur, de Emiliano Zapata. También es importante para abastecer de alimentos a la capital del país. Muchos de sus habitantes aún hablan náhuatl. Posee varios atractivos turísticos, pero quizás el más importante es el Santuario del Señor de Chalma; los siguientes son los once pueblos originarios que ahí se encuentran: San Agustín Ohtenco, San Antonio Tecómitl, San Bartolomé Xicomulco, Francisco Tecoxpa, San Jerónimo Miacatlán, San Juan Tepenáhuac, San Lorenzo Tlacoyucan, San Pablo Oztotepec, San Salvador Cuauhtenco, Santa Ana Tlacotenco y Villa Milpa Alta.

Los barrios de Iztapalapa, la delegación más conflictiva de la Ciudad de México, cuentan con una población de 1 815 786, y apenas una superficie de 117 kilómetros cuadrados, aproximadamente, por lo que es considerada la demarcación más poblada de la capital del país. Aunque sigue habiendo discusión sobre su división en pueblos originarios, y aún no hay un reconocimiento oficial de los mismos como tales, se reconocen los siguientes: Aculco, Apatlaco, Culhuacán, Los Reyes Culhuacán, Magdalena Atlazolpa, Mexicaltzingo, San Andrés Tetepilco, San Andrés Tomatlán, San Juanico Nextipac, San Lorenzo Tezonco, San Lorenzo Xicoténcatl, San Sebastián Tecoloxtitlán, Santa Cruz Meyehualco, Santa María Aztahuacán, Santa María del Monte, Santa María Tomatlán, Santa Martha Acatitla, Santiago Acahualtepec e Iztapalapa. Muchos de estos pueblos colindan con la delegación Tláhuac.

Finalmente, esta última delegación, Tláhuac, comprende 83 kilómetros cuadrados, al sureste del antes llamado Distrito Federal. En ella se encuentran dos canales que están en proceso de desaparición. Sus comunidades también se adhirieron al zapatismo. Sus pueblos originarios son: San Pedro Tláhuac, San Francisco Tlaltenco, San Andrés Mixquic, Santiago Zapotitlán, Santa Catarina Yecahuízotl, San Juan Ixtayopan y San Nicolás Tetelco.

Un elemento muy importante de las narraciones que expondré a continuación es una marcada característica, por decirlo de alguna forma, ecológica: “Es conocido el hecho de que los pueblos originarios tienen una importancia crucial en la conservación de los escasos recursos naturales, los bosques y las aguas indispensables para la viabilidad futura de la megalópolis” (Gomezcézar, 2008: 22). En el artículo que se puede encontrar en este mismo volumen, abundaré al respecto. Esperamos que disfruten estas historias, tanto como nosotros disfrutamos escucharlas en la voz de los narradores orales.

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

[1.] Cuidaban los manantiales

Ah, no, no sé nada de sirenas. Así, profundo, no, nomás comentarios así muy, muy leves. Es poca la información. Pero así como una leyenda, como una narración, no. Pues, se supone que también están dentro del mito. O sea, nadie sabe que existieron y algunos comentan que sí, pero pues no... No es lo mismo que una leyenda, que las leyendas sí, tienen un tiempo y lugar. En el caso de los mitos, no, no hay cómo corroborar ni la fuente ni qué tan cierto pudiera ser. En cuanto la gente lo repite, pues, siguen existiendo. Le digo que lo que yo sé de las sirenas nada más es eso, que cuidaban los manantiales y ahí las veían a veces. Pero ahí está la otra: no eran sirenas, eran sirenos. La versión que yo sé, eran sirenos. Pero se supone que es una práctica de los antiguos para proteger los bienes naturales. En cualquier civilización se protege. En este caso, era una forma de proteger el agua. Igual la del Charro Negro, igual. Para el sexo femenino: “No te acerques al manantial porque sale el Charro Negro y te lleva”. Para el opuesto, las sirenas te encantan y te llevan al agua, como una forma de no acercarse al manantial. Básicamente, en eso gira la que yo sé: sirenos o sirenas eran que custodiaban las fuentes de agua, manantiales, que ahora ya están secos.

*Informante: Antonio Mendoza, comerciante, 54 años.
Pueblo de Nativitas, Xochimilco.*

*Entrevistaron: Marisol Cristóbal Alvarado
y Yesenia Arantza Anaya Méndez,
4 de noviembre de 2014.*

[2.] Se le apareció una sirena

Mi papá me platicó que fue a ver su milpa. Iba a la laguna y se le apareció una sirena. Cuando se le apareció, y cuando la volteó a ver, la sirena ya se había desaparecido. Y siguió caminando como

si nada. Y pues sí, se asustó, pero no lo tomó mucho en cuenta y siguió realizando su camino, hasta olvidarse de lo que había visto. Y ya. La vio, estaba en una laguna y se salió la sirena y le vio todo el cuerpo. De arriba, pues tenía cuerpo de una sirena y abajo normal, como pescado. De ahí, pues ya no, fue todo lo que vio. Se espantó porque le dijeron que si la oía cantar se lo podía llevar. Y ya no volvió a voltear, porque si volteaba se lo iba a llevar. Ese es el cuento de los señores grandes, que son muy creyentes de lo que les dicen de las cosas, antigüedades. Y pues ya no volteó a ver por lo mismo, se espantó. De que existen las sirenas, sí existen, y sí son reales, y sí espantan al momento, porque uno como nunca las ve, pues sí, se asusta uno. Y de ahí no volteó; siguió su camino y siguió realizando su trabajo, y hasta que se le olvidó. Ya después me lo platicó lo sucedido que le había pasado.

Pues cuando cantan es cuando te llevan. Y si volteas a verla y si te canta, pues, como dicen los señores antigüitas, pues sí, si voltean a ver, cuando están cantando, no al mismo tiempo, pero sí llega a suceder, si se los llevan, les da un paro cardíaco del susto.

*Informante: Joel Martínez Téllez, comerciante, 48 años.
Tepepan, Xochimilco.*

*Entrevistaron: Marisol Cristóbal Alvarado
y Yesenia Arantza Anaya Méndez,
4 de noviembre de 2014.*

[3.] A la mujer, las engranaba

...Como si tuviera varicela, sarampión, así se engranaba. Y más que nada, a pesar de que la sirena puede ser que sea más de Europa, por aquí en Xochimilco sí suena, mucha gente la ha visto. Escuchado no, no hay mucho relato de que la haigan escuchado, pero visto, casi por lo regular la veían bañándose. Y la gente que pasaba a pescar, también la llegó a ver en la pesca.

No se llevaba a los niños, era más que nada eso, no las marcaban aquí como malas. En alguna otra mitología sí la tienen como mala, ¿no? No, aquí era, de que la llegaban a ver, era vista bañándose, y te digo, que nomás cuando tú la atrapabas en la pesca, en la red la enredabas, te daba monedas de plata. Y cuando una mujer la llegaba a ver, a la mujer, las engranaba, o sea, las hacía así. Ese mito es muy sonado en la laguna de Xaxalpan, que es una de las lagunas que tiene Xochimilco. La laguna de Xaxalpan está ubicada en la calle de Jardineras, hasta el fondo.

Ya no la hemos visto. No, no. Lo que pasa es que con el paso del tiempo toda esa zona antes eran maizales; toda la chinamparía, todas las chinampas todavía se dedicaban al cultivo. Ahora no se ha oído mucho, o sea de que la haigan visto y eso, pero en antaño te digo que la gente de antes, sí. Te hablo yo creo fácil como de treinta años, treinta, treinta y cinco años. No sé, pero sí, varias personas de la gente adulta y mayor son relatos que nos han dado, no datos fijos pero sí algo de ellas.

*Informante: Francisco Jiménez, trajinero desde los 8 años, 39 años.
Embarcadero de Fernando Celada, Nativitas, Xochimilco.*

*Entrevistaron: Marisol Cristóbal Alvarado
y Yesenia Arantza Anaya Méndez,
4 de noviembre de 2014.*

[4.] Fue la sirena la que lo mató

Hola, yo me llamo David, estoy muy bien y te voy a contar la historia que mi abuelo me contó sobre la Isla de las Muñecas. Hace mucho tiempo había un señor que se llamaba Julián Santa Ana, que cosechaba verduras, frutas, y las vendía en pueblos. A nadie le hablaba, era muy solitario. Él iba a las pulquerías, muchas pulquerías, y a las muñecas que se encontraba, muy feas, llegaba a su casa y las colgaba que para que se fueran los espíritus malos.

Y dicen que hace mucho tiempo ahí se ahogó su hija, dicen muchos, pero era una señora la que se murió.

Hace mucho tiempo, unos reporteros fueron a investigar y le preguntaron al señor que por qué ponía esas muñecas; él contestó que para que los malos espíritus y que para que la sirena no se lo llevaran; y que él una vez fue a pescar y se encontró un pez muy grande, pero se le escapó dos veces, y después fue a pescar otra vez y se encontró con la sirena, y él le cantó para que no se lo llevara.

Su sobrino le dijo que tuviera mucho cuidado, que para que no se lo llevara la sirena, y le dijo su sobrino que él iba a ir a ordeñar a las vacas y que al rato iba a regresar. Pero regresó el sobrino a su casa del señor; pero no había nadie, y que fue al río, bueno, al canal, y que vio a su tío muerto, ahogado, y que dice: "Fue la sirena la que lo mató". Muchos dicen que fue un paro, pero el sobrino dice que fue la sirena la que lo mató.

Mi abuelo, Alejandro Aguilar, me contó esa historia hace mucho tiempo. Se la he contado a mis amigos.

Informante: David Aguilar, estudiante, 8 años, Xochimilco.

Entrevistó: Roberto Cortés Morales, 3 de noviembre de 2014.

[5.] El niño decía que iba a agarrar un pescado de colores

Eso es lo que nos contó mi papá. Y hace años, también, porque antes cuando se terminaba el agua se iba a traer aquí al ojo de agua. Había un ahuehuate bien grandote. Y se oyó decir, y sí fue cierto, que un jovencito como de unos quince años, y esa señora me platicó, porque ella vino con él, ¿verdad?, se acompañaron a traer el agua, y ella dice que vio que el niño decía que iba a agarrar un pescado de colores, pero el pescado como [que] ¿chillaba?, no se dejó agarrar. Entonces llegó a su casa como en unas horas, a las dos horas, el muchacho se enfermó. No sé si fue aire, pero muy grave que se puso, y fueron a llamar un doctor. Pero él no

le hizo nada. Su mamá cuenta que veía cosas el niño, entonces veía como que andaba... un hombre de un traje [...]. Entonces este niño se murió, falleció. Cuando el niño se iba para la iglesia, empezó a caer gotas nada más, pero gotas, no a llover fuerte, y aire. Y cuando el niño salió de la iglesia, ¿verdad? (aquí antes se sepultaban aquí en la iglesia, en el atrio se sepultaban todavía), y cuando el niño ya se iba a sepultar empezaron a caer otra vez gotas gruesas y empezó a hacer aire.

Cuando yo llegué a la escuela sí se veía el agua, porque ya después la empezaron a entubar. Y se veía el agua, donde pasaba el agua para la entubación se veía muy bonita, porque era cristalina. Se la llevaron para la ciudad de México, entonces cuando fue el acueducto que hicieron allá arriba, ¿verdad?, pero fue en tiempos de Porfirio Díaz cuando empezaron a hacer el acueducto para que se la llevaran.

Y había unas bombas para sacar el agua de abajo para que se la llevaran. Y por eso desapareció la sirena. Y cuando la sirena se fue... ya no volvió a haber agua aquí. Los canales se secaron. Y ahora mandan esa agua sucia, que dicen que la procesan, pero...

Informante: sin datos.

*Entrevistaron: Beatriz Córdova Alonso
y Regina Haydée Cruz Cruz,
23 de octubre de 2014.*

[6.] Rasgos generales de las sirenas

Sobre la sirena de aquí, de San Salvador, se comenta que aquí en la laguna, los hombres que luego van caminando solos ven en la laguna una represa de agua que tenemos; ven que luego anda una mujer en la orilla de la laguna y se pone a cantar. Y se han arrimado muchos; ven que se mete al agua y le alcanzan a ver la cola como de pescado. Entonces dicen muchos que se queda sorprendida la gente de ver la leyenda o el cuento aquí en la laguna.

Y yo digo que sí se han de ver esas cosas acá, pero se comenta mucho. Yo he tratado de ver eso y pues no lo he visto, pero muchos lo han comentado que han visto a una muchacha cantando en la orilla de la represa. Como la represa está grande, pues se sorprenden cuando la ven, que es muy hermosa; su canto es un poquito largo pero muy bonito. Entonces a veces la gente [que] va pasando ya hasta les da miedo, pues es por lo regular a personas que les gusta tener muchas mujeres, que les gusta, este..., o luego los ven caminando, andan caminado solos, y se han acercado, y pues sí, han alcanzado a ver que cuando se hunde es una muchacha muy guapa, pero con cola como de pescado.

Como esta laguna está retirada, está con rumbo al monte, a su orilla, muy poca gente llega a pasar por ahí. Ahí hay agua que se va para la ciudad, del otro lado del estado, que es Parras. Ahí ya entubaron el agua también para que esa gente de ahí tenga agua potable. Pero la tienen mejor que toda la delegación Milpa Alta, pues esa agua es directamente del agua que nace de ahí.

Otras figuras femeninas malignas

Yo viví dos tiempos, la rural y la época moderna, en el tiempo que tengo yo de vida, pues soy una persona mayor... Pues, sobre de eso, para nosotros, más que cuentos son experiencias que hemos tenido aquí en Milpa Alta. En la época rural era cuando la gente transitaba aquí de un pueblo a otro pueblo acarreando su agua en condiciones muy malas, se puede decir: no había luz, no había carreteras, todo era por veredas, caballos, pero nunca, nunca se *allegaba* a hablar como ahora en la época moderna de que "Voy a llevar mi camioneta".

Antes, a la una, a las dos, las dos, once de la noche, las nueve, la gente caminaba, toda la noche caminaba la gente para ir a traer agua a los..., ahora sí que antes había pozos, no había llaves, había pozos donde los abuelos rascaban para poder sacar el agua. Entonces, la gente se concentraba en esos pozos que abastecía todo Milpa Alta. Venían de diferentes pueblos a traer agua. Yo

vivo aquí en la colonia de San Juan Tepenahuac, y como es una parte baja, es donde los cerros están más abajo, pues era donde los abuelos le calculaban o no sé, ¿no? Por experiencia de ellos, se ponían a rascar y le sacaban agua. Bueno, ya nos estamos saliendo un poquito del tema, ¿no? Bueno, así yo viví mi tiempo antes, esos son los tiempos antes. Yo te estoy comentando los dos tiempos. En la época rural se manejaba, este, que circulaba, que le decían caminos reales por donde circulaba toda la gente. Y, este..., me tocó ver todo eso, ¿no? Hasta la gente cuando se vestía de blanco, o sea, eran calzoncillos, pantalones, pero eran calzoncillos blancos de manta. Yo todo eso todavía lo conocí.

Y, este..., sobre eso los mismos abuelos se oían muchos comentarios; yo estaba chico y oía que platicaban los abuelos, ¿no?, que hablaban principalmente que de la Llorona, del muerto, hablaban de varias cosas que para muchos son cuentos son, se puede decir, que son historias o leyendas. Y la realidad, aquí en Milpa Alta, han sido realidades, han sido realidades, no nomás de la Llorona, sino ha habido de otras cosas que los abuelos cuentan que a veces hasta se estremece uno de lo que cuentan. Por ejemplo, a mí me tocó recibir una experiencia de la Llorona, pues no fue ni cuento ni nada fue una realidad. Yo he oído que cuando chilla o sea es un chillido largo donde va gritando "Ay, mis hijos", pero es largo. Y yo, en ese momento, mi cuerpo como que se enchinó; de momento pues sí me espanté, eran como las 8 o 9 de la noche cuando yo iba caminando de Milpa Alta a San Juan Tepenahuac. Más o menos tenía como 16 años, te estoy hablando como del 80, en el 80 o 85 te estoy hablando. Y sobre de eso, a mí me toco venir caminando de Milpa Alta... Eso lo oí en el aire, ¿no? Como yo te menciono: el chillido o el grito de la Llorona. Pero sobre de eso, para nosotros aquí en Milpa Alta, no son leyendas ni historias ni nada, son realidades.

La otra experiencia que yo he oído es de que ha habido gente que ha escuchado voces sin ver a nadie, han visto a mujeres blancas. Dicen que cuando las ven muy coquetas y muy guapas, blancas, pero cuando se fijan en los pies, nomás están flotando. Y así es la misma. Todo eso nos lo han transmitido los abuelos. Entonces,

todas esas experiencias yo ya las he vivido. Ya las he vivido: he escuchado caballos correr sin ver nada; he escuchado pasos sin ver nadie; he visto, este..., he oído el chillido de un muerto, estremecedor, y hasta el mismo cuerpo se queda, cambia de, como si cambiara de... como si tuviera miedo sin tener miedo: el cuerpo como que se enchina. A veces cuerpo es otro y la mente es otro.

Ha habido, este..., ocasiones en que la gente se ha armado de valor; han visto o han seguido a una mujer blanca, y es donde yo he tenido esa experiencia de que he platicado con compañeros que dicen: "No, oye — dicen —, en la noche vimos a una mujer blanca que iban pasando en la calle". Y antes las calles eran de terracería. La gente salía al baño, a las calles a orinar, y en eso, cuando salían, a veces salía un vecino o vecina de la casa de enfrente, de la casa de un lado. O sea, no, en pocas palabras, ni drenaje había. Todo estaba muy, era como ranchería, acá; y en una de esas me comentaron que ellos salieron como a la una de la mañana y vieron que una mujer blanca iba pasando. Y pues, te digo, el cuerpo es uno y la mente es otra: se armaron de valor y la fueron siguiendo; cuando ellos llegaban a una esquina, la mujer blanca ya iba en la otra esquina y sí así la iban siguiendo. Ya cuando vieron que ella iba por lo más lejos o lo más oscuro, mejor se regresaron. Pero, al otro día, la gente que no aguantaba perdía el habla; y este..., aparte de que perdía el habla, los que no aguantaban se morían, o sea, fallecían, al tercer día o en la noche ya estaban muertos. ¿A qué se debe? Se los ganaba o, como dicen por ahí los abuelos, o la impresión, no aguantaba su cuerpo, porque el cuerpo es uno y la mente es otra.

Y así pasa lo mismo [con] la Llorona. Yo he tenido varias experiencias donde en Xochimilco también me han comentado compañeros que yo conozco y he conocido que ahí sobre los canales... Antes eran chinampas donde se dedicaban a la calabaza, al jitomate, así, se dedicaban a la hortaliza, a cultivar, este..., todo tipo de verdura, inclusive hasta, como dicen por ahí, en Xochimilco, eran las chinampas famosas porque xóchitl es de flor de muerto. O sea, ahí se dedicaban a la flor de muerto en la época de muertos, de ahí salía toda la flor de muerto. Ellos eran, inclusive, los

portadores de todos los pueblos de por acá donde se iba a consumir la flor, la de Xochimilco. Por eso se le puso, y hasta la actualidad, se nombra la reina, la mujer más hermosa de x, o más bella, que viene siendo la de las flores. Sobre de eso, pues antes eran igual, era terrenos de siembra, eran chinampas de cultivo, hortalizas, en la actualidad pues ya son, este..., casas, casa habitación. O sea, las chinampas desaparecieron. Pero qué es lo que pasa ahora; que la gente que se va a vivir ahí oyen muchas cosas de lo que ya tú me preguntabas, de la Llorona, ¿no? Que pasa gritando por los canales y la gente se estremece, les da miedo, y no nomás lo oye uno, lo oyen toda la gente. Si habrá más de cincuenta o más de cien o más de mil casas sobre los canales — porque ya las chinampas desaparecieron —, todo el mundo la oye.

Entonces, este..., el hombre, pues ha habido, con esa experiencia que yo tengo, ha habido personas que lo meten como... (escritores principalmente, ¿no?, que se dedican a los libros, a historias, y todo eso), pues ya lo pasan como una historia o un cuento, o como una obra de teatro, pero a veces mucho... por ahí dicen que, y yo he escuchado mucho, el hombre se burla mucho de la muerte.

Ha habido gente que ha tenido esas experiencias, no sé si sea suerte, como dicen por ahí, de oír todo eso, pero también hay mucha gente que no oye nada y no se cree nada. Pero si usted es, este..., yo he, también yo he tenido la suerte de viajar en los estados, por trabajo, y han mencionado también mucho de lo de la Llorona y las mismas historias; casi son las mismas historias de los estados a las que nosotros oímos en Milpa Alta. Es lo mismo, o sea, no sé cómo se..., pero coinciden todos, no es mucha la diferencia, todo coincide: lo que oye uno, lo ven en otros lados, lo que comenta uno, lo comentan también acá, en el Distrito.

Entonces, sobre de eso, hay muchas cosas, por ejemplo, yo te voy a contar una parte donde, este..., un señor..., se dedicaron a limpiar una, este..., cómo te puedo decir, antes le decían aljibe, 'onde se dedicaban, 'onde iban a enterrar, este..., los difuntos que se morían. Una vez estaban arreglando un panteón o aljibe, como le decían, como lo conocen por acá, lo estaban arreglando. Y en

eso, creo que fue error o equivocación: desbarataron una cripta, una tumba. Y había un, este..., una, yo creo que había fallecido una muchacha, una señora, con sus trenzas largas — todavía eran de trenzas —, y todavía cuando la abrieron dicen que, bueno, fue un compañero mío, que cuando la abrió, dice: “Ay, cómo no te conocí antes”, le empezó a hablar a la calaca, a la que ya estaba muerta: “Cómo no te conocí antes”, y hasta le decía: “Ay, mamacita, yo creo que estabas bien buena”, así, o sea vulgaridades empezó a decir de relajo el muchacho este. Cuál fue la sorpresa, le digo, que se fueron a su casa y le empezó a decir como si estuviera viva, ¿no?: “Ay, te hubiera conocido, mamazota, me hubiera juntado contigo, corazón”, o sea, así le empezó a decir, como piropos a la calaca, o sea, a la difuntita, que por error se abrió ahí el panteón, y este muchacho empezó a hacer relajo ahí. Y cuál fue la sorpresa que... (y fíjate, eso es realidad, y eso yo lo vi y lo comentaron mis...), y ese mismo nos lo comentó que en la noche, como a la una o una y media, le fue a tocar.

Fíjate, yo te estoy diciendo más o menos la hora en que él me dijo, pero como este cuate, habíamos tomado en el panteón porque se acostumbra de que: “Vamos a tomar una cerveza, o un alcohol”, pues ya nos vamos casi medios borrachos después de haber hecho una faena, un rato de labor en el pueblo. Sobre de eso, ya nos fuimos cansados, un poco mareados, borrachos, y para no hacértela larga, que al otro día nos cuenta: “No, saben qué fue lo que me pasó” — dice — “me fue a ver la difuntita que le estaba hablando”. Y todos no le creíamos. No — dice —: “Sí, me fue a ver”. Y dice: “Aquí estoy, papacito, ¿no que me querías? ¿No que me querías ver?”, dice. “Ya vine a buscarte”. Y este cuate, yo creo por lo borracho, por lo que habíamos tomado, que se arma de valor y saca su retrocarga: “Te engañé”, y que empieza a disparar su retrocarga, y hasta parece mentira, el señor iba correteando al aire.

O sea, y son realidades, son realidades. Y ha habido muchas experiencias así.

Informante: Miguel Ángel Molina Ibáñez, 50 años. Milpa Alta.

Entrevistó: Cecilia Denit Molina Peralta, mayo de 2014.

[7.] Leyenda de la sirena del manantial de San Juan Acuexcómatl

¿Te la cuento? Bueno, a mí. Esto ha pasado de boca en boca, de generación en generación, yo creo que durante muchos siglos, porque mi abuelo, que nació en el año 1900, también la contaba, se la contó su mamá y su abuela, y así fue pasando. Le preguntaba yo a mi mamá, mi papá, a mis tíos y cada quien tiene su versión de la sirena, ¿no?, y cada quien le pone hasta le quita..., yo creo hasta es válido eso ¿no?, precisamente porque el lenguaje es así, se va recreando y le van hasta inventando cosas.

Pero a mí la que más me fascinó fue la versión de mi abuela, Camila Martínez Xolalpa, la mamá de mi mamá, mi abuela materna. Y ella, la íbamos a visitar en la noche, y mi mamá me decía que no pida nada, ni un taco ni nada (esto viene porque te envuelve el ambiente de dónde íbamos); era una casa, pus' del pueblo de acá. De los pobres, no porque tuviera su casa bien hecha, pero sí tenía su cocina de humo, con su *tlecueitl*,¹ como todos, mi abuela estaba sentada en un petate o en una sillita y [decía]: "Niños primero: vengan un taco"; ya me daba un taco de lo que tuviera en la alacena para su hijo que le quedaba, porque los demás ya se habían casado y se habían ido a sus casas respectivas. Mi mamá llegaba a saludar ahí, íbamos muy seguido, a mí me llevaba; me gustaba ir porque contaba cosas sorprendentes mi abuela, ¿no?; son como ahora los profesores de antropología, de etnología que investigan el pasado y el ambiente ese a mí me gustaba, a mis hermanas no tanto, a ellas les gustaba el relajo, incluso ahí había un torito que era para la "danza de vaqueros", de que uno de mis tíos, Francisco, conocido como *el Camarón* o *el Chato*; él era jefe de danza, de la danza esa, que en San Luis ya se perdió, en San Gregorio, sí, todavía la puede ver uno en la fiesta patronal de marzo. Y preguntaba mi abuela:

— A ver, Chabela — se llamaba así su hija, mi mamá, Isabel Espinoza Martínez —, ¿tus hijos ya fueron al manantial?

¹ *tlecueitl*: 'fogón'.

— Ay, mamá, diario se la viven allá los condenados.

Éramos pastores y ahí estaba el manantial. Luego vámonos a verlo, para que veas dónde fue, porque no son leyendas, ¿no? Si ves la definición de leyenda, lo que dice el diccionario: es una narración ficticia de un suceso, algo así dice, ¿no? Pero la gente le encuentra o le quiere encontrar una respuesta a algo que, pues, que no, no le encuentra razón de ser. Porque de eso ahorita le cuento. Esto viene como antecedente, porque el lugar, su nombre original es manantial, ojo de agua, Acuexcómatl o San Juan Acuexcómatl. Los pueblos vecinos y, otros mismos de acá, le llamaban El Encanto o La Fuente. El Encanto, porque es como este paisaje que estoy viendo: quedas extasiado, bobo, impresionado. En este..., el manantial, de ver tanta agua, yo quedaba encantado de ver tanta agua, y unas carpas así, gigantes, de colores.

Yo nunca vi una culebra roja, es más, creo que ni existen aquí en el mundo chinampero, pero hay alguien que te puede contar eso, que había un canal de desfogue del ojo de agua hacia la parte norte, hacia el chinamperío, y una zanja como de tres, bueno, la gente ni se pone de acuerdo, unos dicen de tres, de cuatro metros. El agua era limpiecita y andaba ahí siempre una culebra roja. Yo nunca la vi, pero la leyenda esta a mí me impresiona y la sigo contando, lo que me contó mi abuela Camila:

— Muchachos, nietos, ¿ya se saben la leyenda de la sirena?

— Ya, abuela.

Y mis hermanos me decían:

— Que te la cuente a ti, que te la cuente a ti — y me quedaba yo ahí.

— A ver, abuela, cuéntela. ¿Cómo era esa mujer, era fea o era bonita?

— Cállate, era una muchacha muy bonita — decía ella, y empezaba su leyenda —. Cuentan...

A mí me dijo, a mí me platicaron. Mi mamá me platicó, mi papá me platicó también, o sea, cuántas generaciones se fueron platicue y platique. A mí me dijeron que en el manantial que tú ya conoces, donde hay mucha agua, hay muchos borbollones, [y que] a medio día sale, dicen unos; otros, en la tarde, dicen que se

aparece; otros, en la noche, pero la versión de mi abuela: a las doce del día salía la mujer.

— Ten cuidado, tú que andas por allá, porque te puede encantar con su belleza, con su canto, porque sale a cantar, y sale a calentarse. En una piedra se sienta. La gente que la ha visto ven a veces su cuerpo, y su demás cuerpo, de su cintura para abajo, está en el agua. Y cuál es la impresión que se llevan, que hasta se han muerto varios, o se han enfermado del mal del susto, porque cuando la sirena se mete al agua y da vuelta, ven que tiene cola de pescado y quedan asustados, impresionados. Pero también con su cántico te puede encantar.

— ¿Y eso que me encanten? ¿Qué puede pasar?

Dice:

— Ah es muy peligroso, te puede llevar a su cueva donde vive, y ya no regresas nunca. Varios ya no han regresado al pueblo porque quedaron encantados y se los llevó; como que los duerme y se los lleva.

— Ya yo no creo eso, abuela.

— Sí, pregúntale a tu papá, pregúntale a tu tío Samuel, pregúntale a tu hermano mayor: ellos dicen que ya la vieron. Yo ya vi a una mujer. Se metió al agua.

— ¿Entonces, ya la viste?

— Y no me encantó — decía.

— Ah, es que tú eres fuerte.

— Pero a los que son débiles, sí los encanta. Yo la vi, una vez que me llevó tu abuelo, fuimos a traer agua, cuando no había en el pueblo, fuimos allá, con nuestras cubetas. Una vez la vi como a la una de la tarde. Se estaba peinando.

— ¿Y con qué se peina, si no hay peine? O ¿qué? ¿A poco había peines Pirámide?

Dice:

— No: con los huesos de los pescados, con eso, según, peinaba su cabello, largo hasta acá, le llegaba hasta la cintura, negro, negro, negro.

— Ah, bueno. A ver, ¿y sus ojos de qué color son?

— También son negros.

Otros dicen que son verdes; otros, azules. Ahí es donde ya cambia. Otros, que el pelo más corto; otros, que el pelo rubio. Pero la mayoría dice negros, sus ojos negros, como tiene que ser, como las mujeres de nosotros. ¿A poco van a ser como los de las mujeres de Estados Unidos o de Europa, como esas güeras desabridas, pelos de elote? Tienen que ser como nosotros, ¿pues cómo?

— Pero te voy a contar, te vas a espantar, algo más maravilloso: cuando se fue. Todo el pueblo lo supo. Se fue ahí, por el mes de mayo.

Ahora estamos a dos, a tres de junio. En el mes pasado hace mucho calor. Y me preguntó a mí:

— ¿Te acuerdas desde el mes de mayo, cómo es?

Es que me la contó en tiempos de lluvias, como en septiembre, octubre, porque había elotes. Yo me acuerdo: cuando me lo platicó nos dio esquites y elotes asados.

— En mayo hace mucho calor, entonces yo fui a traer agua allá — y me dice — sí, yo he ido a traer agua. Cuando no hay agua en el pueblo, pues va uno con su cubeta con todos los muchachos y las muchachas, “pus ten cuidado porque un mes de mayo vino una nube de Tlaltenco” — dice —, “ves que luego se le pone su sombrero al cerro de Tlaltenco”. Y sí se le pone, lo habrás visto, ¿no?, cuando va a llover o cuando es una época, de un efecto climatológico, se le pone su sombrero, quién sabe los de allá si sepan, pero los de acá, ese cerro de allá y... O sea, toda esa cordillera de cerros de Tláhuac forman parte del paisaje de este pueblo; yo me imagino que los de allá, el Teotli, este cerro forma parte del paisaje de acá, y así, ¿no? Son paisajes, paisajes compartidos, se puso su sombrero allá en Tlaltenco y se vino la nube con sol. Me preguntó:

— ¿Tú has visto cuando llueve con sol?

Y le digo:

— Sí, cae la lluvia si como luciérnaga, porque el sol la ilumina bien bonito, abuela.

— Yo no fui a la escuela, pero también sé más que tú.

— Pues sí, claro, por tantos años que lleva usted, abuela.

Pues llegó la nube acá. Primero dicen que llegó al bosque de San Luis Acuexcómatl, y anduvo regando todo el pueblo así, dando una vuelta y otra vuelta. Definitivamente, como a las tres,

tres y media, se posó encima del manantial, y dicen los que lo vieron, cuando la nube anduvo así tan duro en todo el pueblo: “Va a pasar algo, va a pasar algo, va a suceder algo”, porque ya otras veces había sucedido algo: se ahoga alguien, se quema una casa, pero pasa algo, son presagios.

– Ah bueno, ten cuidado con esas cosas porque anuncian algo, son presagios.

– Ah, pues fíjate que la sirena ya no quería vivir ahí, porque el agua ya se estaba acabando – dice –. ¿Acaban de ir apenas?

– Ayer fuimos abuela, ya hay poquita agua.

– A ver, cuéntame, cuéntame cómo es, que no he ido, porque yo lo conocí cuando era mucha agua, mucha, mucha, mucha agua; hoy falta agua en el pueblo. Es un presagio, se va a acabar ya el agua en el pueblo.

Y dicho y hecho, como si lo hubieran cantado, porque después hay versiones parecidas de otras señoras de la misma edad de mi abuela o de tíos o de tías, es lo mismo. ¿Qué anunciaba eso? ¿El que se iba a ir la sirena? ¿Que el agua se iba a acabar? Y se iba a acabar el agua para nosotros, como ahorita [que] ya la estamos viendo bien difícil. De que teníamos mucha agua en el pasado, ahora ya nos la tandean. Y el agua ya no es cristalina, como de manantial.

Pero la nube llegó y se posó ahí. Dicen que la gente lo vio porque fueron a ver por qué la nube se estacionó allá, y vieron cómo la sirena subió a la nube, se sentó en la nube negra con blancos. Dice:

– ¿Has visto esas nubes bonitas, bonitas, bonitas?

– Le digo sí, como borregos, ¿no? Así, lanudo.

Dice:

– Ándale pues, no era una nube cualquiera, era una bonita, porque hay unas nubes bien feas, pero hay unas bien preciosas, bien bonitas. A mí me gustan las bonitas, esas que luego el sol con su brillo las pone bien bonitas. Esas a veces traen granizo, a veces traen mucho frío.

– ¿Ve? ¿Presagia algo, abuela? Usted sabe. ¿Ve?

La sirena se subió en la nube, igual dio una vuelta [a] todo el pueblo y por la barranca ahí se fue rumbo al cerro. La barranca

es la actual calle que se llama Floricultor; [ahí] está la primaria. Es la calle principal del pueblo, y la nube se fue rumbo al Teotli por ahí, entre... —le decía—, entre San Gregorio, San Pedro y Milpa Alta, se fue la nube para allá, y cuando llegó al Teotli, empezaron los tronidos, “pram, pram”, así como cuando va a caer una lluvia muy fea. Cuando una tormenta cae por así en forma violenta, se dice que “azotó la culebra” y sí caen y trae cosas esas lluvias. Aquí ha arrojado uno como pescado, ha arrojado, ha de traer unos como teposcates,² unos como pescados, pues “los traía de quién sabe dónde”, dice mi abuela.

—Yo vi hasta pescados del mar, que trajo las nubes esas.

Yo no sé si haya o no manantial en el monte de Milpa Alta que le llaman Tulmiac, porque por allá se fue la sirena. Tul, toli, tule, no sé qué significa... Alrededor de tules, esto donde hay tules en abundancia. Allá vive la sirena del pueblo de San Luis Tlaxolmalco. Pero uno que estudia:

—Abuela, voy a estudiar más de la sirena, ¿eh?, porque la sirena no es de México, la sirena es cuento, es leyenda de los fenicios, del mar Egeo.

—Es que, bueno, ustedes en la escuela les enseñan, pero les enseñan puras tonterías.

—No, abuela. ¿Cree que aquí llegaron los españoles?

—A ver cuéntame.

Mi abuela no se daba cuenta de lo de la Conquista, pero sí pensaba que eran malos los españoles, y dice:

—Para Tulyehualco, estuvieron los españoles; fue cárcel Tulyehualco de españoles, por eso hay güeros como los españoles —dice—, como lo de la danza esa de..., ¿cómo se llama?, de “Moros y cristianos”, o como la danza que se ponen máscara, del brinquito, la máscara, la danza del Chinelo —dice—, eso es una burla a los españoles.

—¿Y quién le enseñó eso a usted, abuela?

—Un maestro que andaba por acá nos dijo que la danza de los chinelos es una burla a los españoles, y nos preguntó que si

² Probablemente se refiera a los *teposcates*, que son la cría de ranas, los renacuajos.

conocíamos a un español — dice —, yo sí conocí a unos españoles aquí en San Luis, pero que venían de Tulyehualco; quedaron ahí, dice, eran malos, orgullosos, no se bañaban, apestaban bien feo.

— Ah, bueno.

Pero cada quien tiene su versión de la sirena, ¿no?, medio cuerpo de pescado, medio cuerpo de mujer; yo se las cuento esto, como me la contaron a mí, como mis padres y mis abuelos se las contaron a otros, ahora te la estoy contando a ti esta leyenda de la sirena. Pero los que estudian, los antropólogos, dicen que estamos empata, empantanar, amontonando, encimando, una leyenda sobre otra, porque probablemente hubo una leyenda anterior y que los españoles eran bien abusados: “pues aquí nos los agarramos, ¿no? y los bautizamos y le ponemos nombre”. Y dice mi abuela:

— Sí, los padrecitos de antes nos iban a bautizar al ojo de agua y nos ponían nombre.

Le digo: “¿Ve?”. Ahí viene lo bueno: eran vivos los españoles porque dicen que había una deidad antigua, la Acihuahatl, A= Atl: mujer y Cihuahatl= mujer. La mujer del agua, una cosa parecida a la sirena, pero se está recreando con (yo creo los españoles) la sirena, que su Acihuahatl, que es lo más probable, porque también las cosas que tienen que ver con el agua aquí en San Luis.

Yo tuve la mala oportunidad de ir al entierro de dos niños que se ahogaron, uno que lo repito yo a cada rato. Hoy me encontré a su, bueno, a su hermana. La conozco, ¿no? Se llama Adelina. Yo, hasta parece que estoy viendo al difunto, a su hermano, y no a ella. No se me graba su cara de la muchacha y es mi cuaterola,³ ya le dije: “Oye, tu hermano no me deja en paz”. El niño ese tenía como seis, siete años, ni sé qué edad tenía. Su abuela lo llevó sentado en la canoa; la abuela iba remando y el niño iba jugando, sentado así, con el agua, ¿no? Lo llevaron. Pasó por donde yo estaba allá, así, en el bordo y el niño, “adiós, adiós”, así. Yo veo la risa del niño y como a los veinte minutos o menos, la mamá

³ Variante de *cuate*: ‘amigo(a)’.

dio una vuelta en un canal. Después, ya gritaban: “¡Auxilio, auxilio, vengan, vengan, hombres!”, y la señora, pues el niño ya se había caído al agua, ya se estaba ahogado, y cuando yo llegué me pasó una persona [que] es mi tío: “Ve a ver qué pasa, jálale, ten cuidado, ¿por qué gritan?” “Pues quién sabe”.

Ya fui a ver. Cuando yo llegué, se estaban aventando los hombres a sacar al niño, pero ya había pasado. Se metían una y otra y otro.

– Ya se ahogaría.

– A la señora échenla para allá atrás, que no vea, ahorita lo sacamos.

Y alguien lo encontró, salió, emergió:

– Aquí está, ya lo encontré.

– ¡En la madre!

– Échense, pa’llá, échense pa’llá.

A mí también me dijeron, pero no me eché pa’llá. A mí me deja ver, ¿no? Y era el niño que había pasado apenas. Yo apenas supe que se llama Lucio.

Le pregunté a su hermana:

– Oye, no te vaya yo a ofender, mira, tengo una visión de tu hermano que se ahogó y no me deja en paz, dice, pasa mucho tiempo, y tal vez mi mente lo vuelve a recrear, y este...

Yo no veo a la esta amiguita, que es mi parienta, que es como mi prima; yo no veo su cara de ella: yo veo la cara de su hermano. La mente es poderosa, ¿no?, y complica más las cosas.

Hay una forma especial aquí de enterarse de que hay muertito: “Pues hay muertito”, y uno a otro se va comunicando, y, pues, más antes, que era un pueblo pequeñito, relacionado más con lo rural. Pues la gente pasaba caminando y: “Hay un muertito, ¿eh? Se murió el hijo de doña Rosa y de don David. Se ahogó, sí que lo vieron muchos por acá, sí, ya...” Pero cuando es un fenómeno como esos, todo mundo se entera, porque es cuando hubo un muerto, ahora con un balaceado, ¿no?, que no sé qué, todo mundo se entera. Así cuando este chamaco se ahogó, pus todo el mundo se enteró, y mi mamá en la noche: “Vente, vamos a ir al velorio, voy a dejar una cera a la mamá”, que es mi..., que es su prima de mi mamá. Ya me llevó:

– No, jefa, yo no voy, yo lo vi cómo lo sacaron.

– No te pasa nada, para que no te pase nada. Ven a despedirte de tu amiguito.

– No, mamá, yo no — y no me hicieron ver al niño.

Total, que ya escucha uno todo, yo me acuerdo, estaba yo sentado por ahí, te dan un café, un té, un pan en la noche y ya rezan; terminó el rosario y ya empezaba a lloviznar; empezó a lloviznar igual que como cuando la sirena, pasó creo eso un año después. Esto se relaciona porque el presagio anuncia algo, alguien se va a ahogar en este pueblo, y dos se ahogaron, dos de otro pueblo los muertitos, pero deja continuar. Al siguiente día se va a enterrar al niño, y mi mamá, mi mamá dice: “Tienes que llevar al niño a enterrar, tú lo vas a cargar”.

Cuando un niño o niña se muere, más cuando es ahogado, va mucha gente, yo creo que nuestra mente de un pueblo lacustre quedó esta memoria que tiene que ver con las deidades antiguas, ¿no? Con Tláloc, el dios de algo, de la lluvia, y con una cultura antigua que quedó grabada en nuestra memoria, porque se hacen cosas que no se hacen cuando un niño fallece de una enfermedad o de atropellamiento. Pero cuando murió ahogado, la atmósfera cambia, se siente diferente, y al siguiente día hay que enterrarlo. Y al niño le compran su caja blanca, y lo ponen en una mesa de las que venden luego por ahí. Y le ponen un arco en frente y un arco atrás, y lo adornan con flores blancas, y reparten flores de nubes, y mi mamá me dice:

– Tienes que cargar a tu amiguito.

Y este, el presagio es de que, ¿cómo se llama? Algo anunció cuando la sirena se fue, ¿no? Y yo sentado ahí. “Se lo llevó la sirena”, ¿qué?, no. Que se lo llevó la Acihuatl. Sirena, no, sirena es de alguien que no es letrado, que llegó a la secundaria o a sexto de la primaria. Acihuatl o Acicihuatl, una deidad antigua que hubo aquí, que se veneraba, que los españoles le sobrepusieron su sirena, trajeron su sirena, por como dice este niño, es del mar Egeo. Allá lo han visto los marineros de esos mundos, que en el mar ven, como que en el mar ven como al barco lo van siguiendo la sirena, igual los encantaba, pero aquí es Acihuatl.

Pero cada quien tiene su versión de la sirena, ¿no?, medio cuerpo de pescado, medio cuerpo de mujer, ya se las cuento, esto como me la contaron a mí. Como mis padres y mis abuelos se las contaron a otros, ahora te la estoy contando a ti, esta leyenda de la sirena.

Y pus esa es la leyenda de la famosa sirena, ¿no? Y en Toro también hay otra leyenda, no sé si te la conté, de una iglesia que se sumió. Pues, vamos te la cuento allá.

Informante: José Genovevo Pérez Estrada, chinampero, 75 años aproximadamente, pueblo de San Luis, Tlaxiátemalco, Xochimilco.

Entrevistó: Aldo Naranjo, mayo de 2014.

[8.] Se aparece en el lago

No, yo nunca la he visto, y eso que trabajo aquí, en el bosque. Me lo contó un señor que viene a correr todos los días, tempranito, como a las seis o siete de la mañana, y a veces viene a visitarme también. Dijo que él venía corriendo, alrededor del lago, y entonces se apareció. Alcanzó a ver cómo la sirena se zambullía en el agua; alcanzó a ver su cola de pescado, que brillaba por el sol. Ojalá yo la llegue a ver algún día, porque sí existen. Le voy a decir al señor que venga a hablar contigo.

Yo, como narradora oral profesional, me sé muchas historias de sirenas, como “La sirena Casilda”. ¿La cuento?

Casilda

Hace mucho, pero mucho tiempo, hubo una sirena llamada Casilda, que vivía en el fondo del mar. Era una sirenita muy bella, con el pelo largo y escamas de color naranja, tan brillantes que daban luz a todos los que vivían con ella. Casilda era muy tímida, le encantaba nadar y dar vueltas en el agua, pero lo que más le

gustaba era cantar. Cantaba muy bien, pero era tan tímida y vergonzosa que no se atrevía a cantar delante de los demás, siempre se escondía donde podía y cantaba sola, ese era su gran secreto.

Un día, mientras nadaba en el fondo del mar, encontró una grandísima burbuja, y tuvo una idea: "Me la quedó, podría cantar dentro de ella sin que nadie me escuchara. Sí, es perfecta." De modo que así lo hizo. Casilda iba todos los días a meterse a la burbuja a cantar.

Un día, mientras cantaba felizmente, pasó algo terrible: un montón de tiburones se acercaron a donde ella vivía junto a su familia y los peces, para molestarlos. Casilda, que estaba metida en una burbuja, sin que nadie la oyera y sin oír lo que pasaba afuera, no se dio cuenta de nada. Cuando salió y acudió a casa, vio que todos estaban muy tristes y asustados. Nadie sabía qué podían hacer para que los tiburones no fueran ahí a molestarlos de nuevo.

Al día siguiente, apareció uno de los más ancianos del mar y encontró la solución: "Escuchad tan sólo hay una cosa que aleja los tiburones, pero desde hace muchos años no he visto nada igual por aquí." Todos los habitantes del mar estaban muy intrigados y preguntaron al anciano: "¿Y qué espanta los tiburones?". El anciano les contó que hace mucho tiempo los tiburones siempre iban a comer allí y entonces descubrieron que sólo el canto de una sirena con escamas naranjas los podía espantar. Cuando el anciano les contó esa historia, todos se pusieron a pensar en una sirena que tuviera escamas naranjas y que cantara bien, y de repente uno de los peces dijo: "¡Casilda, tiene las escamas naranjas, seguro que ella nos puede salvar!" "Pero Casilda no sabe cantar", dijeron los demás. Pero como era la única sirena con escamas naranjas, todos fueron a buscarla para preguntarle.

Casilda estaba metida en la burbuja cantando, cuando un erizo de mar pasó por su lado y sin querer explotó la burbuja. Casilda no se dio cuenta y siguió cantando, pero en ese instante todos llegaron y la oyeron cantar. Cantaba tan bien que todos se quedaron un buen rato detrás de ella, la boca abierta. Cuando Casilda se dio la vuelta se llevó un susto enorme; le dio tanta vergüenza que se puso colorada como un tomate.

“Casilda, qué bien cantas. Tienes una voz preciosa, ¿por qué nunca habías cantado para nosotros?”, preguntaron todos. “No sé. Es que si alguien me mira cuando canto no soy capaz de cantar nada, me da tanta vergüenza que no me sale la voz”, dijo Casilda avergonzada. “¡Pero Casilda, el anciano nos ha dicho que tan sólo el canto de una sirena con escamas naranjas puede salvarnos de los tiburones! ¡Necesitamos que cantes, tienes que hacerlo!”, le dijeron.

Casilda nunca había podido cantar delante de los demás, pero entendió que tenía que hacer un gran esfuerzo para salvar a todos sus familiares y habitantes del mar. Entonces se esforzó mucho y lo consiguió, y desde aquel momento nunca dejó de cantar para todos, y los tiburones nunca más se acercaron, dejando a todos los habitantes vivir en paz. Este es un cuento de Irene Hernández y, bueno, aquí estamos. Gracias.

*Informante: Alicia Martínez Sánchez, cuenta cuentos
y promotora cultura, 42 años, Bosque de Tláhuac.*

Entrevistó: Grissel Gómez Estrada, mayo de 2017.

[9.] La mujer que quería echarse un baño en La Joya

Yo ayudaba a las faenas del campo. Se sembraba papa, maíz, calabaza y frijol, nopal. Conocí a un tío político que “limpiaba”. Él, por naturaleza era “limpiador”, curaba, curandero por decir, por naturaleza. En una ocasión lo oí comentar con mi papá, se llevaban bien. Dice que fue a buscar ardillas por aquí del lado del cerrito. Se le hizo tarde, dice: “y de regreso yo encontré a una chica común y corriente”, y comentaba que del cerro al Calvario (a qué altura, no sé, porque era un comentario entre dos personas adultas), y comentaba mi tío que esa mujer, según le dijo, le gustaría echarse un baño en La Joya (la parte de abajo del pueblo donde usted vino, pasando el puente, casi hasta la Cruz, es donde se llama La Joya). A esa chica le gustaría echarse un baño ahí, pero fue el comentario nada más, ya no la volvió a ver.

Mire, le digo que yo era muy pequeña y sólo oí el comentario de mi tío, pero él comentaba que no era mala la chica, que cuando la vio por el cerro, dice que era una chica normal; el único comentario que le llamó la atención fue cuando dijo: "Tengo muchas ganas de darme un baño en esa Joya", y nada más. Hasta que lo vio mi primo.

Posteriormente, pasó un como accidente; un primo mío que se llamaba Gregorio Zamora fumaba mucho de joven y tenía un terreno cerca de la barranca donde se hacía una como contención de agua, pero temporal, en un peñasco. En esa ocasión había bebido mucho. Mi tía era viuda y estaba a cargo de su hijo, que se escondía de ella. Él se fue a tirar a su terreno, y estaba tomando; dice que escuchó un chasquido en el agua, como que botaba y vio a una chica muy bonita de pelo rubio sentada en el peñasco. Le llamó la atención, estaba borracho, pero le llamó la atención la chica. Lo que lo hizo reaccionar fue cuando da vuelta la chica y le ve la cola de pescado, fue cuando reaccionó, hasta se le quitó lo borracho y se echó a correr. Ese comentario lo supe por mi tía: "Fíjate que a Gregorio le pasó esto, pero él tiene la culpa".

Pasó ese incidente. Pero Gregorio tenía una hermana que me seguía a mí; siempre andábamos juntas. Mis padres tenían borregos y a veces los borregos, cansaditos, llegaban a estar en la casa. Para esa ocasión, mi madre nos ordenó: "Lleven a pasear a los animalitos aquí al solar". Pero éramos muy latosas, porque no obedecemos a mi mamá; nos fuimos bajando, nos atravesamos un terreno, nos pasamos una calle, agarramos otro terreno, otra callecita y fuimos a dar al campo deportivo que actualmente es jardín de niños. Nos bajamos. "¿Vamos a ver la sirena?" "Pues vamos".

Yo creo que sería por el mes de junio o julio, porque lloviznaba y el solcito salía. Ahí estuvimos un rato. Éramos bien groseras. "No sale la... vámonos". Pero nos entretuvimos porque teníamos que pastar a los borreguitos y estábamos sentadas en el maguey, tratando de ver qué iba a salir de ahí; ya se nos había olvidado que nos teníamos que ir. "Ya nos va a venir a buscar mamá", "ahorita nos vamos" y empezamos a escuchar el chasquido del agua, y reaccionamos. Yo tendría entre 8 y 10 años. Me enderecé, y vimos todavía cómo volteó la cola, pero no vimos el cuerpo completo...

Yo creo que era mediana, porque bien que se levantó y se perdió. Nos quedamos calladas, nos echamos a correr y atravesamos el terreno, la callecita, y subimos a donde actualmente es el kínder. Estábamos tratando de ver, pero ya no vimos nada, nos venimos de regreso y nos quedamos calladas. No sé cómo se me salió comentarle eso a David, mi sobrino, porque me lo tenía yo bien reservado. Mi mamá nunca supo qué hicimos, hasta que David estaba platicando conmigo y se me salió, si no, nunca hubiera sabido nadie lo que habíamos hecho. Me descubrió mi sobrino que sí habíamos hecho eso. Pero el cuerpo nunca lo vimos, nada más la vuelta que dio y la colota, y eso fue todo lo que vimos porque ya no regresamos de curiosas al mismo lugar, por el impacto de ver la cola. Por eso nos echamos a correr, pero la cola era grande, así, abierta en medio y brillante. Es una de las cosas que viví de niña.

Fueron tres veces que sucedió lo de la sirena. No lo comentábamos porque era mi secreto por andar de latosas, y sólo escuchábamos comentarios, pero sin profundidad, nada más sobre su existencia, pero nada más. No sabría informarle si alguien más la ha visto, pero sí la vimos, y no tan lejos, digamos que esta es la orilla del terreno, y la vimos de aquí al arbolito, no muy lejos, nada más la altura del terreno porque estaba en alto, ¿sí le enseñaste dónde estaba? Y nosotros estábamos arriba, pero últimamente lo rebajaron, porque hicieron casas y estaba más altito. Ahí estábamos de latosas tratando de verla.

Algo sobre Juan Carnero

Está además la leyenda de Juan Carnero. La hemos escuchado mucho. Este señor era un saqueador de caminos. Pasaba un tren por el puente y solito asaltaba. En la cueva de Juan Carnero, dicen que ahí atesoraba todo lo que robaba. Era un saqueador solitario y en los cerritos ponía gabanes con su sombrero simulando que eran sus compañeros, y él solito, solito asaltaba.

Durante un tiempo, cuando yo era más grande, había un viejito que vendía tejamaniles. Son tablas como en “Y”, pero más angostitas; servían como techo para las casas, y las hacían como rajitas, pero no grandes, eran chaparritas las maderitas, y no sé por qué él las tostaba, yo creo que hacía brazas, y las volteaba para que agarraran fuerza, no sé. Un día de tantos, bajaba ese señor, y se le escuchó decir: “Ya estoy cansado de ser pobre”, y se metió a la cueva. Dicen que sí sacó dinero. Después ya subía con su animalito y llegaba a bajar, pero ya los bultitos ya no eran de tejamanil. Después se perdió el viejito, porque ya era grande el señor. A ese sí lo conocí, pero dicen que sacó...

El tío que me platicó era un curandero, tenía dones; él nos llegó a platicar: llevó muchos kilos de lazo y se llegó a meter a la cueva, “pero yo no encontré dinero, caminé, y lo que había dentro era mucha agua; caminé más adentro, extraño, y no sé por qué hay plantado mucho chícharo y hay penquita; no sé si fue una ilusión ver el chícharo”. Encontró planta floreado, ¿ve que el chícharo florea cuando todavía no suelta la penca?

¿Ha oído hablar de las hormigas que dan vino? Hay unas hormigas que había, actualmente yo creo que no. Ese tío cortaba las pencas de maguey, recorta las espinas, y así las traía. Son unas hormiguitas que su cuerpo es de un tercio de un capulín, esa forma tienen, y son gorditas, y ahí tienen el vino. Mi tío era muy curioso, porque dice que las sacaba con un popotito. Metía el popotito a los agujeritos y las hormigas se pegaban, entonces las sacaba y las iba poniendo en la penca. Ese sí nos gustaba mucho, lo esperábamos, pobrecito de mi tío, nos daba en la mano unas hormiguitas, bien ricas que están.

*Entrevistaron: Grissel Gómez Estrada, David Garcés
y Carlos Melgar, 5 de febrero de 2018*

*Informante: Yolanda Morales, campesina, 69 años.
San Lorenzo, Milpa Alta.*

[10.] La sirena que gritaba en las noches

Desde mis bisabuelos, mis abuelos, papás, todos son originarios de aquí, todos, todos somos de aquí. Anteriormente mi papá tuvo ganado vacuno, entonces llegó a tener setenta cabezas de ganado, y yo, desgraciadamente, no sé leer ni escribir, sé un poquito porque llegó una médico veterinaria y me enseñó. Fue muy amable esa maestra, igual me dicen que anda por Guerrero, y es la que me enseñó muchas cosas. Mi papá decía que la escuela era para flojos; el recreo, para flojos, holgazanes. Nomás no me pregunte, yo llegaba de la escuela y a dormir, porque me acostaba a las once de la noche y mi papá nos levantaba a las cuatro de la mañana.

Lo que según se ha oído acá es: salía la sirena o se solía oír lamentos de ella que gritaba y todo eso. Yo nunca me he topado con el muerto o el aire. Tiene como medio siglo, caminé de Santa Ana para acá, y hay un lugar que le decimos [...]. Encontré un animal prieto azabache, grandísimo, lo quise patear y haga de cuenta que me pusieron una barra de hielo, pero yo no me espan-té ni nada de eso, y nada más esos casos no me los creo. El aire vaya que les hace daño, aquí decimos que si te hacen mal encuentran aire. Me creeré de otras cosas, me creeré del vivo y otras cosas, pero... del vivo por que me está esperando por allá aparrado en unas hierbas o algo así, pues ya me atacó, pero yo de muertos no me creo.

De la sirena me contaron mis abuelos; tienen más de medio siglo que murieron, me contaban de la sirena, que salía con sus lamentos, sus gritos, que sus hijos... Estaban en la noche, acostados, descansando y ella gritaba y caminaba por las calles aquí en el pueblo. No sé si encontraba a alguien o quería llevarse a alguien, pero así que gritaba: "Ay, mis hijos" y quién sabe qué... Incluso a quien le puedes preguntar es al doctor Abel. Ese, supe, aún la escucha hasta la fecha.

Se aparecía en un pozo, y en ese pozo se estancaba el agua temporal, y ahí los de la escuela según iban a nadar, iban personas que iban a nadar. El hermano de Armando, el mayor, fue a nadar ahí. No sé qué vio exactamente o cómo fue que le ganó el mal, pero

murió el muchacho. A partir de ahí fue que sus papás vendieron y se fueron para la ciudad. Me platicó mi papá que el aljibe, que su arena la acarrearón del [tlaloh] con costales, y de ahí ya lo embocaron con las corrientes de agua para que siempre hubiera agua.

Es que recuerdo que mi abuelita me contó una vez que a una persona iba a ser llevada por el aljibe, y se lo atribuían a la sirena.

—Sí, David. Se hacía una especie de remolino, entonces jalaba a la gente; eso sí recuerdo que me contaron, que la sirena hacía remolino y los jalaba. Entonces dejaron de usar el aljibe. El agua esta fue en el 32 o en el 35, porque el tubo metálico fue de Petróleos Mexicanos, con Lázaro Cárdenas. Ya después, tendrá como veinte años que está el de asbesto. Pero que yo haya visto, no... Anteriormente se veía y escuchaba que la gente se convertía en nahuales y todo eso, eso sí mi mamá me lo contaba... [...] Empezaban a gritar los pastores, debían tener cuidado porque el nahual iba a sacar el ganado. Aquel se convertía en perro, en burro, según dicen; se podía transformar en un maguey, en un nopal, en una roca, una misma persona se podía transformar en varias cosas.

—Ah, los nahuatotos.

—Según dice mi hermano Javier, según dicen que hay agua acá en la barranca, dicen que ahí abajo sí hay agua, la verdad nunca vimos nada, por ahí se veían. Eran unos hombres pequeños, increíbles que se ponían a jugar en la barranca, que se escuchaba que jugaban, eran niños pequeños, insignificantes. Es la misma barranca de la que hablábamos, también es la misma del pozo, todo esto va a desembocar ahí en la barranca principal. Sí, todo son cosas que me platicaron, como que ahí en el pueblo frente a la iglesia pasa un río y es como que te platicaron que el nicho del lecho está en una cueva y esa cueva va a salir donde estaba el río y hay otra ahí en Santa Cruz.

Yo sí he escuchado lo que dicen de la sirena, pero que la haya visto, no. Al que sí le pueden preguntar es al doctor Abel, tendrá como unos ocho años que escuché que dice que todavía la oyó.

—Sí, y supe de otra persona que también la vio, tendrá como unos dos años, del Calvario para abajo. Dice que era una mujer algo joven, con ropaje blanco. Esos árboles que se ve aquí derecho,

ese montículo de árboles, es Calvario, es una capillita que está sobre del cerro. El chavo ese dijo que la vio sobre los árboles y que iba descendiendo al pueblo.

Hasta la fecha muchos han dicho que han visto al muerto, mis sobrinos lo han visto, pero no me acuerdo si el grande o el chico, también lo vio que iba por allá, lo siguió y lo siguió, se vino a meter allá donde mi pariente Albino, y ahí desapareció, en el callejón. Eso me lo platicaron hace como tres, cuatro años. Es una imagen, un bulto que no se le ve la cara, me platicó mi sobrino que va de blanco y no se le ve la cara, va con su velo y todo eso, pero no, y simplemente que no va pisando el suelo, sino que va volando, vestida de blanco, con el velo arrastrando. En el monte no se encuentra, eso digo, porque si dicen que es la Llorona, que porque dejó sus hijos o se le murieron los hijos, entonces pienso que es en un poblado, que los anda buscando, por eso sus lamentos. Muchas personas me han dicho que la han oído.

Son las cosas que todavía se ven por acá, incluso el lamento del muerto se sigue escuchando; apenas mi vecino me comentó que lo oyó en los días pasados. Beto lo escuchó atrás de su casa. Se levantó a las tres, y escuchó al muerto, los tres lamentos espaciados, los escuchó detrás de su casa.

Esas cosas son de noche. El muerto son espíritus o aires que vienen vagando por alguna aventura, algún recuerdo que salen a padecer por lo que dejaron o sufren. Es lo que yo creo, porque desgraciadamente nunca lo he visto, porque el día que lo escuche, quién sabe...

*Informante: Rafael Andrade Argüelles, pastor, 76 años.
San Lorenzo, Milpa Alta.*

*Entrevistaron: Grissel Gómez Estrada,
David Garcés y Carlos Melgar,
5 de febrero de 2018.*

Bibliografía citada

GOMEZCÉSAR, Iván, 2008, "Los pueblos originarios de la Ciudad de México". En Francisco Chavira Olivos *et al.*, *Crónicas de los pueblos originarios*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

ORTEGA OLIVARES, Mario, 2010, "Pueblos originarios, autoridades locales y autonomía al sur del Distrito Federal". *Nueva Antropología* 23-75 (julio-diciembre).. Versión en línea, 28 de diciembre de 2016: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362010000200005>.

Simbología de las sirenas en relatos al sur de la Ciudad de México

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Agradezco a Arturo Cosme sus atinadas
observaciones y sugerencias.

La sirena es un tópico frecuente tanto en la literatura culta como en el folclor universal. Aparece en coplas, adivinanzas, juegos y múltiples tipos de relatos. En la tradición oral mexicana, la encontramos sobre una piedra en medio del mar, generalmente tocando una guitarra o dando consejos de amor. Al respecto, también se ha escrito un vasto número de estudios. Confundida a veces con la Llorona y otras criaturas femeninas, sensuales y peligrosas, la sirena es tan usual a lo largo de los siglos y a lo ancho de diversos territorios que presenta diversos significados.

No deja de ser curioso haber encontrado relatos orales sobre sirenas en pleno centro del país, lejos del mar, en la caótica urbe de la Ciudad de México. Durante una recopilación de campo que mis estudiantes de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México llevaron a cabo como parte de las actividades del curso Taller de Artes Literarias I, uno de mis alumnos encontró que en los pueblos originarios¹ de las delegaciones Xochimilco y Milpa Alta aún se contaban historias sobre sirenas. El semestre siguiente, otros estudiantes que cursaban Lenguaje y Pensamiento II se dieron a la tarea de buscar relatos de este personaje en lugares del todavía Distrito Federal en los cuales hubiera lagunas, lo cual

¹ Lugares donde habitan indígenas que aún se rigen por *usos y costumbres*.

no fue fácil, dado que, por diversas razones que se verán en este texto, ese relato está desapareciendo de la tradición del sur de la ciudad. Sobre todo por ello, considero importante dar a conocer los diez relatos sobre sirenas, que en este número aparecen en la sección Textos y Documentos.

Mi propósito aquí es analizar esas narraciones y buscar, especialmente, cuál es el símbolo (o los símbolos) que las sirenas representan en la idiosincrasia de estas comunidades, no sin antes hacer un recorrido bibliográfico que apunte a observar la simbología de la sirena en otros ámbitos.

El símbolo se define como “aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto” (Beristáin, 1992: 450). Por supuesto, la comunidad, familiarizada con dichas convenciones, interpreta y decodifica el símbolo. De esta forma, el contenido simbólico va más allá de lo que el texto denota, lo cual es propio de todo tipo de obra de arte.

Más aún: la importancia del símbolo no se limita a su carácter como sustituto o representación de un contenido mayor, sino que está relacionado con el significado del *ser* a partir de una metáfora, misma que es un medio de conocimiento. Me explico: la metáfora ha pasado de ser concebida sólo como un ornamento a un medio de generación del conocimiento, al proporcionar una explicación de los fenómenos de la realidad mediante imágenes expresadas con palabras. Esto ocurre, sobre todo, cuando dichos fenómenos son abstracciones, realidades subjetivas, como la belleza, el amor, la inteligencia o la misma realidad, abstracciones que en la realidad ocurren en específico en múltiples actos concretos, por lo cual son difíciles de definir. En muchos casos, incluso en lo que concierne a fenómenos concretos, en vez de que los conceptos se basen en esencias, se basan en descripciones. Asimismo, el símbolo está formado, precisamente, por un lenguaje metafórico, por lo que puede actuar también como un medio para conocer el punto de vista de las comunidades que muestran en su

tradición oral aquellos conocimientos que vale la pena guardar en su memoria.

Por otro lado, las narraciones en general poseen tanto una parte denotativa o literal —plenamente disfrutable—, como otra connotativa o figurada —más interesante, ontológica, esencia del texto—, es decir, simbólica:

El símbolo es el fundamento de todo cuento. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él, a modo de puente, el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere (Olivos, 1986: 9).

La develación del símbolo le permite al ser humano aplicar un método diferente para conocer, para acceder a la realidad, pues “Permite [...] captar de una cierta manera una relación que la razón no puede definir” (Chevalier, 1986: 25).

Ahora bien, el ser humano, como miembro de una colectividad, posee una especie de rastro, una huella primitiva en su contenido psíquico, inconsciente, que pertenece a toda la comunidad. Jung lo explica de esta forma: “Los contenidos del inconsciente personal son en lo fundamental los llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos *arquetipos*” (Jung, 1970: 10).

En el caso del mito y la leyenda, el arquetipo es una manifestación indirecta por ser producto de una elaboración consciente, por ello, Jung distingue entre “arquetipo” y “representaciones arquetípicas”, lo cual no le quita lo fascinante al asunto de la reproducción de una idea original durante miles de años, primigenia, en la memoria de los pueblos, símbolos elementales. En ese sentido, el símbolo en las manifestaciones de tradición oral permanece en el tiempo y se extiende en el espacio, tomando múltiples formas y acomodándose en las diferentes culturas (Báez-Jorge, 1992: 247-263).

Para empezar, el hábitat de la sirena es el agua, elemento que posee su propia significación. El agua es considerada como “umbral o puente entre dimensiones” (Martos, 2012: 38). Aquellos lugares donde habita el agua son considerados mágicos y peligrosos: “acercarse a un manantial o a un río suele acarrear una experiencia extraordinaria, y, por tanto, un riesgo, que los mitos o leyendas personifican en seres o episodios” (Martos, 2012: 42), lugares de memoria, incluso cuando ya no existan más.

La sirena es un personaje que ha funcionado como tópico, motivo, metáfora y símbolo a lo largo de muchos siglos. Su vigencia se basa en la actualización que ha sufrido dentro de cada cultura, por lo que el símbolo que constituye ha variado o se ha combinado con otros, de cultura en cultura.

En el relato de Homero, *La Odisea*, “las sirenas atraían particularmente a los navegantes” y se “les atribuía la facultad de adormecer a los hombres con sus cantos a fin de poderlos devorar acto seguido; con sus voces calmaban los vientos del mar; conocían y podían revelar todos los secretos” (De Gubernatis, 2002: 36). Asimismo, sobre el origen de esta sirena griega se sabe que: “la representación del alma-*ba* egipcia fue el modelo del alma-ave griega y de su descendencia mitológica de sirenas y arpías asociadas con la muerte” (Báez-Jorge, 1992: 37). Justamente, relacionado con esto, pensadores como Platón, Teón y Plutarco “atribuye[n] a esas sirenas una función soteriológica: su canto infunde a las almas de los muertos el amor por las cosas divinas, y las guía así hacia su destino celeste” (Molina, 2002: 116), antiguo psicopompo que, en la actualidad, ya no aparece como tal.

El mar, para los griegos, está directamente relacionado con la muerte. De esta forma, el primer atributo de las sirenas es su capacidad de *revelación* del conocimiento, lo cual es peligroso y se relaciona con la idea del agua como espejo, es decir, como revelación, como oráculo (Martos, 2012: 49-52). Esta alusión de la Grecia antigua no es la primera que juzga peligroso el conocimiento: recordemos la pérdida del paraíso que Adán y Eva sufrieron, en la mitología hebrea-cristiana, cuando deciden comer el fruto prohibido: la manzana del árbol del conocimiento, apa-

rentemente reservado a Dios. Ahora bien, los episodios de la manzana prohibida –hebreo– y de las sirenas –griego– tienen un elemento en común: la vinculación entre el conocimiento, la sexualidad y el comer o devorar. Este último verbo también entraña connotaciones simbólicas y metafóricas.

Las sirenas devoran a los hombres. Prometeo es devorado por aves de rapiña por haber *iluminado* –simbólicamente– a los hombres con el fuego –o conocimiento–, el cual se agota y renace. En otra línea, Cronos, el tiempo, devora a sus hijos también en el vaivén del final que forma las condiciones para otro comienzo. Así, en el acto simbólico de devorar:

el glotón evoca a la vez destrucción y creación, muerte y vida, y de ahí el simbolismo posible de los dos dragones enfrentados. [...] El movimiento de vaivén cósmico debe poder efectuarse en los dos sentidos, so pena de ser definitivamente interrumpido. Es significativo que el t'ao-t'ie [chino], como el kála-mukha [hindú], se represente por lo general en el dintel de las puertas. La puerta conduce a la muerte, así como a la liberación: la muerte no es destrucción, sino transformación; la vida emana del Principio y retoma al Principio. La deglución de la codorniz no es su destrucción, sino su entrada en la caverna, que es la antecámara del cielo. El kála-mukha es el ritmo universal de la manifestación, a la vez generosa y temible, alternativamente, flujo y reflujo, expansión y reintegración, kalpa y pralaya. La "faz de gloria" es la faz del sol, por donde se efectúa la salida del cosmos; es también la faz de Dios, irreal y verdadero, velado y revelado, el Juego perpetuo y terrible de la ilusión cósmica (Chevalier, 1986: 533).

Las sirenas de Homero atraen a los marineros con sus hermosos cantos. También los marineros poseen su propia simbología. Los marineros son viajeros, seres que buscan: "El riquísimo simbolismo del viaje se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual" (Chevalier, 1986: 1065), sobre todo si se habla de la navegación. "Las pruebas –y las etapas del viaje–", dice Cirlot, "son ritos de purificación", "búsqueda" (2010: 464).

Recordemos directamente las palabras de las “divinales” sirenas al llamar a Odiseo:

¡Ea, célebre Ulises, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca, sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes; pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses, y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra (Homero, 1971: 470).

El dominio de las sirenas no es tanto el mar como el aire, mismo que se asocia con la palabra, la creación (Cirlot, 2010: 74), el espíritu y la libertad (Chevalier, 1986: 67), todo lo cual se liga con el hecho de que ellas son una especie de oráculo; le ofrecen a Ulises hablarle, cantarle e informarle tanto sucesos épicos como domésticos. Pero el precio es la muerte, a lo cual se niega Ulises y se sale con la suya: logra escucharlas sin ser devorado por ellas, por su conocimiento, por lo cual su avance espiritual es enorme. ¿Qué cosas habrá aprendido Ulises, al estar tan cerca de la muerte? Además, es pertinente la pregunta: ¿por qué el conocimiento se considera peligro? Seguramente porque este se consideraba sagrado en prácticamente todas las culturas antiguas, por ello pertenecía a un pequeño grupo de iniciados, sacerdotes o chamanes. En algunos pueblos, como el hebreo, acceder al árbol del conocimiento, a la manzana prohibida, tiene connotaciones sexuales. Asimismo, el conocimiento se considera peligroso porque implica poder.

Quizá ellas mismas eran una especie de narrador oral poseedor del conocimiento. En ese sentido, “doctas sirenas” las nombra Ovidio en las *Metamorfosis*. Cicerón interpreta el episodio de las sirenas, en la *Odisea*, de esta forma:

no parece que fuera con la dulzura de su voz, ni con la novedad y variedad de sus cantos con lo que solían atraer a quienes navegaban cerca de ella, sino porque declaraban saber muchas cosas,

de suerte que los hombres quedaban atrapados en sus rocas por la pasión de aprender.²

Así lo dice Borges: “Para tentarlo [a Odiseo], las sirenas le ofrecieron el conocimiento de todas las cosas del mundo” (Borges, 2003: 208). El canto es la manera como se expresa el “poeta adivino”, pues el “canto es el símbolo de la palabra que liga la potencia creadora a su creación” (Chevalier, 1986: 67).

En este momento, físicamente, las sirenas no son tan seductoras como lo serán después, al cambiar las alas por la cola de pescado. En su traslado del aire al mar, las sirenas han simbolizado cosas distintas –quizá complementarias, no necesariamente opuestas–, como la tentación sexual, con lo que su papel de oráculo ha sido casi olvidado. Entran en la categoría de personajes femeninos *malos* por ser seductoras:³

son símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan. [...] Parecen especialmente símbolos de las “tentaciones” dispuestas a lo largo del camino de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y “encantarlo”, deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura (Cirlot, 2010: 419).

Según Chevalier, las sirenas representan no sólo el deseo peligroso, sino su represión:

En la imaginación tradicional lo que ha prevalecido de las sirenas es el simbolismo de la seducción mortal.

Si se compara la vida a un viaje, las sirenas representan las emboscadas, nacidas de los deseos y de las pasiones. [...] Simbolizan la autodestrucción del deseo, al cual la imaginación pervertida no presenta más que un sueño insensato, en lugar de un objeto real y de una acción realizable. Es preciso aferrarse como

² Cfr. García Gual, 2014: 31.

³ Hay muchos personajes de este tipo, desde las ondinas hasta la Xtabay mexicana.

Ulises a la dura realidad del mástil, que está en el centro del navío, que es el eje vital del espíritu, para huir de las ilusiones de la pasión (Chevalier, 1986: 983).

No hay que olvidar tampoco el carácter monstruoso de las sirenas, que atraían a los hombres para devorarlos, aunque, el *comer* también puede ser alegórico. De cualquier forma, culmina con la muerte y destrucción del varón que las escucha.

Siglos después, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, los poetas hablarán de las sirenas respecto a sus encantos sexuales. Boccaccio se referirá a ellas como bellas meretrices, ya con cola de pescado. El cristianismo pensará en ellas como símbolo del pecado, de las tentaciones, y durante el Barroco, siguiendo las ideas de desengaño y falsas apariencias, la sirena simboliza la belleza engañosa.

Hay también otras interpretaciones sobre el significado de las sirenas, como la de Horacio, quien las considera alegorías de la “desidia y la inactividad” (García Gual, 2014: 87). Finalmente, durante el siglo XIX, las sirenas fueron protagonistas de historias de amores imposibles, como el clásico *La sirenita*, que se ha tradicionalizado.

De esta forma, “en su intrincada totalidad simbólica la sirena sintetiza el llamado problema del mal. Condensación valorativa, simultáneamente particular y universal; pancrónica y ubicua. Símbolo mítico y moral, genio evocado que, como advertiría M. Mauss, tiene su propia vida y se reproduce indefinidamente” (Báez-Jorge, 1992: 249). Al respecto, Báez-Jorge posee un amplio estudio sobre personajes marinos en Latinoamérica que tienen relación con la sirena. Aunque en algunos casos, como en la Yemayá de tradición yoruba, la comparación es un tanto forzada, es sorprendente la forma en que la figura de la sirena, en efecto, de forma pancrónica y ubicua, vive en tantas culturas; está relacionada con muchos seres mitológicos, y simboliza cosas muy diferentes en el continente americano. En general, esta criatura representa: divinidades marinas, a quienes hay que adorar para obtener alguna ayuda de ellas, como protección de las fuer-

zas naturales o alimentar al pueblo; “mujeres” seductoras, macabras, algunas de ellas relacionadas también con divinidades, que pierden o matan a los hombres que las siguen: “fornicar con el espíritu maligno (espejismo del amor ilícito) implica la muerte, sanción sobrenatural” (Báez-Jorge, 1992: 151); y muchas castigadas por no cumplir con rituales católicos o por no obedecer a sus padres. Estos motivos son la base, insisto, de una gran cantidad de historias y coplas tradicionales en todo el mundo, incluido México.

En lo que respecta a las narraciones recopiladas en la zona sur del Distrito Federal, vamos a encontrar otros símbolos, otras interpretaciones, aunque siempre con rasgos de los símbolos que hemos visto a lo largo de estas líneas. Relacionada con la figura de la mujer fatal, que seduce para perdición de los hombres, este personaje tiene una misión que cumplir. Dicha relación no es menor. Generalmente son los hombres, pero también las mujeres corren peligro de ser seducidos por figuras fantasmales que pueden perder el alma de las personas, a manos de personajes como el Charro Negro, la Llorona, la Mariana, la Xtabay, la Mayahuel y un amplio etcétera, quienes, diosas o humanas, se vieron envueltas en una injusticia. En el imaginario mexicano, esas figuras tientan a los humanos con su sensualidad y belleza, lo cual no necesariamente es un imperativo contra la sexualidad, sino una defensa a favor de ciertas áreas, prohibidas para el hombre, sagradas o que deben resguardarse por motivos de preservación.

En primer lugar, se sabe de las sirenas, a través de la voz de estos narradores orales, lo siguiente:

Ten cuidado, tú que andas por allá, porque te puede encantar con su belleza, con su canto, porque sale a cantar, y sale a calentarse. En una piedra se sienta. La gente que la ha visto ven a veces su cuerpo, y su demás cuerpo, de su cintura para abajo, está en el agua (José Genovevo Pérez Estrada).

Los hombres que luego van caminando solos ven una represa de agua que tenemos; ven que luego anda una mujer en la orilla

de la laguna y se pone a cantar. Y se han arrimado muchos, ven que se mete al agua y le alcanzan a ver la cola como de pescado [...], y pues sí, han alcanzado a ver que cuando se hunde es una muchacha muy guapa, pero con cola como de pescado (Miguel Ángel Molina Ibáñez).

La vio, estaba en una laguna y se salió la sirena y le vio todo el cuerpo. De arriba, pues tenía cuerpo de una sirena y abajo normal, como pescado. De ahí, pues ya no, fue todo lo que vio. Se espantó porque le dijeron que si la oía cantar se lo podía llevar. Y ya no volvió a voltear, porque si volteaba se lo iba a llevar. Ese es el cuento de los señores grandes, que son muy creyentes de lo que les dicen de las cosas, antigüedades (Joel Martínez).

Él [...] dice que escuchó un chasquido en el agua, como que botaba y vio a una chica muy bonita de pelo rubio sentada en el peñasco (Yolanda Morales).

Pero el cuerpo nunca lo vimos, nada más la vuelta que dio y la colota, y eso fue todo lo que vimos porque ya no regresamos de curiosas al mismo lugar, por el impacto de ver la cola. Por eso nos echamos a correr, pero la cola era grande, así, abierta en medio y brillante. Es una de las cosas que viví de niña (Yolanda Morales).

La imagen de entrada proyectada por estas descripciones es muy tradicional: la peligrosa y hermosa sirena que canta y se zambulle al agua. Resalta su belleza. En el caso de Yolanda Morales, la sirena tenía el pelo rubio. Hay una sola mención al peinarse los cabellos, lo cual aumenta la sensación de peligro, pues, por tradición, las antiguas Ondinas, seres también peligrosos, aparecen a veces peinándose su magnífica cabellera, “instrumento de sus maleficios” (Bachelard, 2003: 130), aunque en nuestro ejemplo sólo se utiliza para caracterizarla:

- Una vez la vi como a la una de la tarde. Se estaba peinando.
- ¿Y con qué se peina, si no hay peine? O ¿qué? ¿A poco había peines Pirámide?

Dice:

– No: con los huesos de los pescados, con eso según peinaba su cabello, largo hasta acá, le llegaba hasta la cintura, negro, negro, negro.

– Ah, bueno. A ver, ¿y sus ojos de qué color son?

– También son negros.

Otros dicen que son verdes; otros, azules. Ahí es donde ya cambia. Otros, que el pelo más corto; otros, que el pelo rubio. Pero la mayoría dice negros, sus ojos negros, como tiene que ser, como las mujeres de nosotros. ¿A poco van a ser como los de las mujeres de Estados Unidos o de Europa, como esas güeras desabridas pelos de elote? Tienen que ser como nosotros, ¿pues cómo? (José Genovevo Pérez Estrada).

Este peligroso ente femenino puede provocar desde daños físicos, hasta enfermedades, muerte, desapariciones, como se ve en los siguientes ejemplos, respectivamente:

Como si tuviera varicela, sarampión, así se engranaba. Y más que nada, a pesar de que la sirena puede ser que sea más de Europa, por aquí en Xochimilco sí suena, mucha gente la ha visto. Escuchado no, no hay mucho relato de que la haigan escuchado, pero visto, casi por lo regular la veían bañándose. Y la gente que pasaba a pescar, también la llegó a ver en la pesca (Fernando Celada).

Ella dice que vio que el niño decía que iba a agarrar un pescado de colores, pero el pescado como [que] chillaba, no se dejó agarrar. Entonces llegó a su casa como en unas horas, a las dos horas, el muchacho se enfermó. No sé si fue aire, pero muy grave que se puso, y fueron a llamar un doctor. Pero él no le hizo nada. Su mamá cuenta que veía cosas el niño, entonces veía como que andaba... un hombre de un traje [...]. Entonces este niño se murió, falleció. Cuando el niño se iba para la iglesia, empezó a caer gotas nada más, pero gotas, no a llover fuerte, y aire. Y cuando el niño salió de la iglesia, ¿verdad?, aquí antes se sepultaban aquí en la iglesia, en el atrio se sepultaban todavía. Y cuando el niño ya se iba a sepultar empezaron a caer otra vez gotas gruesas y empezó

hacer aire (sin datos del informante; recolectaron: Beatriz Córdova y Regina Cruz).

Se hacía una especie de remolino, entonces jalaba a la gente, eso sí, recuerdo que me contaron que la sirena hacía remolino y los jalaba. Entonces dejaron de usar el aljibe. El agua esta fue en el 32 o en el 35, porque el tubo metálico fue de Petróleos Mexicanos, con Lázaro Cárdenas. Ya después, tendrá como veinte años que está el de asbesto (Rafael Andrade Argüelles).

Esta mención de Rafael Andrade es inquietante, pues la sirena se lleva a las profundidades a la persona que invade su territorio. Si bien no hay alusiones a la glotonería de este personaje, sí entraña la sensación de secuestro a otro mundo. Hay que tomar en cuenta que el aljibe real no era tan profundo ni grande como un lago o el mar, sólo se llenaba de agua en época de lluvias, lo cual, por cierto, ya no ocurre.

También en otras regiones de América se le atribuye a la sirena la capacidad de enfermar o, incluso, enloquecer a quienes se encuentra (Pedrosa, 2002: 83).

El siguiente relato se une a las historias que hay sobre la Isla de las Muñecas en Xochimilco:⁴

Hace mucho tiempo, unos reporteros fueron a investigar y le preguntaron al señor que por qué ponía esas muñecas, él contestó que para que los malos espíritus y que para que la sirena no se lo llevara; y que él una vez fue a pescar y se encontró un pez muy grande, pero se le escapó dos veces, y después fue a pescar otra vez y se encontró con la sirena, y él le cantó para que no se lo llevara.

Su sobrino le dijo que tuviera mucho cuidado que para que no se lo llevara la sirena, y le dijo su sobrino que él iba a ir a ordeñar a las vacas y que al rato iba a regresar. Pero regresó el sobrino a

⁴ La Isla de las Muñecas es un pequeño islote que se encuentra en el lago de Xochimilco, en la Laguna de Teshuilo. Su nombre se deriva de las muñecas que su antiguo habitante, don Julián Santana, colgó en los árboles para ahuyentar al espíritu de una muchacha que murió ahí ahogada, lo cual da al lugar un aspecto macabro.

su casa del señor; y no había nadie, y que fue al río, bueno, al canal, y que vio a su tío muerto, ahogado, y que dice: "Fue la sirena la que lo mató". Muchos dicen que fue un paro, pero el sobrino dice que fue la sirena la que lo mató (David Aguilar).

Curiosamente, quien, en apariencia, seduce con su canto en este relato es el hombre, y no la sirena. La aparición de la sirena también puede ser un mal augurio, lo cual se relaciona con la figura de la sirena como oráculo. En este ejemplo, el anuncio dice que alguien va a morir ahogado:

Total, que ya escucha uno todo, yo me acuerdo estaba yo sentado por ahí, te dan un café, un té, un pan en la noche y ya rezan, terminó el rosario y ya empezaba a lloviznar, empezó a lloviznar igual que como cuando la sirena, pasó creo eso un año después. Esto se relaciona porque el presagio anuncia algo, alguien se va a ahogar en este pueblo, y dos se ahogaron, dos de otro pueblo, los muertitos, pero deja continuar. Al siguiente día se va a enterrar al niño, y mi mamá, mi mamá dice: "Tienes que llevar al niño a enterrar, tú lo vas a cargar" (José Genovevo Pérez Estrada).

El canto de las sirenas mencionado en estas historias es, también, hipnótico, por medio del cual los hombres desaparecen, literal y metafóricamente "se pierden":

Pero también con su cántico te puede encantar. [...] Ah es muy peligroso, te puede llevar a su cueva donde vive y ya no regresas nunca. Varios ya no han regresado al pueblo porque quedaron encantados y se los llevó; como que los duerme y se los lleva (José Genovevo Pérez Estrada).

Pues cuando cantan es cuando te llevan. Y si volteas a verla y si te canta, pues, como dicen los señores antigüitas, pues sí, si voltean a ver, cuando están cantando, no al mismo tiempo pero sí llega a suceder, si se los llevan les da un paro cardiaco del susto (Joel Martínez Téllez).

Nuestros informantes encuentran, de manera intuitiva, una relación entre la sirena y la Llorona:

Pasa lo mismo con la Llorona. Yo he tenido varias experiencias donde en Xochimilco también me han comentado compañeros que yo conozco y he conocido que ahí sobre los canales... Antes eran chinampas donde se dedicaban a la calabaza, al jitomate, así, se dedicaban a la hortaliza, a cultivar, este, todo tipo de verdura, inclusive hasta, como dicen por ahí, en Xochimilco, eran las chinampas famosas porque xóchitl es de flor de muerto. O sea, ahí se dedicaban a la flor de muerto en la época de muertos, de ahí salía toda la flor de muerto. Ellos eran inclusive los portadores de todos los pueblos de por acá donde se iba a consumir la flor, la de Xochimilco. Por eso se le puso, y hasta la actualidad, se nombra la reina, la mujer más hermosa de x, o más bella, que viene siendo la de las flores. Sobre de eso, pues antes eran igual, era terrenos de siembra, eran chinampas de cultivo, hortalizas, en la actualidad pues ya son, este, casas, casa habitación. O sea, las chinampas desaparecieron. Pero qué es lo que pasa ahora; que la gente que se va a vivir ahí oyen muchas cosas de lo que ya tú me preguntabas, de la Llorona, ¿no? Que pasa gritando por los canales y la gente se estremece, les da miedo, y no nomás lo oyen uno, lo oyen toda la gente. Si habrá más de cincuenta o más de cien o más de mil casas sobre los canales, porque ya las chinampas desaparecieron, todo el mundo la oye (Miguel Ángel Molina Ibáñez).

De hecho, en una de las historias, el informante mezcla o confunde totalmente a ambos personajes:

Lo que según se ha oído acá es: salía la sirena o se solía oír lamentos de ella que gritaba y todo eso. Yo nunca me he topado con el muerto o el aire. [...] De la sirena me contaron mis abuelos — tienen más de medio siglo que murieron —, me contaban de la sirena, que salía con sus lamentos, sus gritos, que sus hijos... Estaban en la noche, acostados, descansando y ella gritaba y caminaba por las calles aquí en el pueblo. No sé si encontraba a alguien o quería llevarse a alguien, pero así que gritaba: “Ay, mis hijos” y quién sabe qué... Incluso a quien le puedes preguntar es al doctor Abel.

Ese, supe, aún la escucha hasta la fecha. Se aparecía en un pozo, y en ese pozo se estancaba el agua temporal, y ahí los de la escuela según iban a nadar, iban personas que iban a nadar. El hermano de Armando, el mayor, fue a nadar ahí. No sé qué vio exactamente o cómo fue que le ganó el mal, pero murió el muchacho (Rafael Andrade Argüelles).

Dicha relación es comentada por Báez-Jorge, al encontrarse con una narración oral, cuyo registro data de 1942, en Puebla:

De acuerdo con el informante (hablante de náhuatl) las sirenas se llamaban, en los tiempos antiguos, *Swateyomeh*. Lavaban en el río y “eran completamente blancas”. Sus largos cabellos caían sobre sus tobillos. Frías y huecas eran sus manos, monstruosidad que no era obstáculo para perseguir a los hombres. La sirena “viajaba por el viento” y “lloraba como una mujer”. En realidad al principio eran “mujeres reales”, pero su corazón “se puso amargo”, se transformó en sirena y “hundió a su hijo dentro del agua”. [...] De ahí su nocturno lamento (1992: 152).

Pero no siempre la sirena aparece con consecuencias funestas: a diferencia del relato de Aguilar, donde muere la persona que intenta pescar a la sirena, el relato de Francisco Jiménez cuenta que, si esta cae en la red, proporciona riqueza: “No, aquí era, de que la llegaban a ver, era vista bañándose, y te digo, que nomás cuando tú la atrapabas en la pesca, en la red la enredabas, te daba monedas de plata”, como premio porque la dejaron en libertad.

Hasta aquí las menciones de las sirenas coinciden con las ideas generales, de muchas culturas, existentes sobre las sirenas. Pero hay un rasgo específico, regional, muy interesante, que resalta entre todo: las menciones de que el agua fue entubada. En este sentido es claro que, “aunque la *mitología comparada* descubra *patrones* universalizados, aunque haya enunciados compartidos entre muy diferentes culturas, lo cierto es que la enunciación es siempre local, contextualizada, construida de forma *sui generis* en cada comunidad” (Martos, 2012: 48). De esta forma, las comunidades rurales de la Ciudad de México recuerdan:

Cuando yo llegué a la escuela sí se veía el agua, porque ya después la empezaron a entubar. Y se veía el agua, donde pasaba el agua para la entubación se veía muy bonita, porque era cristalina. Se la llevaron para la ciudad de México, entonces cuando fue el acueducto que hicieron allá arriba, ¿verdad?, pero fue en tiempos de Porfirio Díaz cuando empezaron a hacer el acueducto para que se la llevaran.

Y había unas bombas para sacar el agua de abajo para que se la llevaran. Y por eso desapareció la sirena. Y cuando la sirena se fue... ya no volvió a haber agua aquí. Los canales se secaron. Y ahora mandan esa agua sucia, que dicen que la procesan, pero... (sin datos del informante; recolectaron: Beatriz Córdova y Regina Cruz).

Como esta laguna está retirada, está con rumbo al monte, a su orilla, muy poca gente llega a pasar por ahí. Ahí hay agua que se va para la ciudad, del otro lado del estado, que es Parras. Ahí ya entubaron el agua también para que esa gente de ahí tenga agua potable. Pero la tienen mejor que toda la delegación Milpa Alta, pues esa agua es directamente del agua que nace de ahí (Miguel Ángel Molina Ibáñez).

En ese sentido existe otra relación interesante: la pérdida del agua trae como consecuencia la desaparición de las sirenas. Con este hecho, es clara la misión de la sirena: cuidar el agua, preservar y proteger los lagos. Sin agua, no sólo la sirena perdería su mundo, también se pierde la misión que la consagraba a los lagos:

Le digo que lo que yo sé de las sirenas nada más es eso, que cuidaban los manantiales y ahí las veían a veces. Pero ahí está la otra: no eran sirenas, eran sirenos. En la versión que yo sé, eran sirenos. Pero se supone que es una plática de los antiguos para proteger los bienes naturales. En cualquier civilización se protege. En este caso, era una forma de proteger el agua. Igual la del Charro Negro, igual. Para el sexo femenino: "No te acerques al manantial porque sale el Charro Negro y te lleva". Para el opuesto, las sirenas te encantan y te llevan al agua, como una forma de no acercarse al manantial. Básicamente, en eso gira la que yo sé: sirenos o sirenas

eran que custodiaban las fuentes de agua, manantiales, que ahora ya están secos (Antonio Mendoza).

Su partida, el abandono de los protectores de los lugares acuáticos, devela la pérdida de las lagunas, del recurso vital:

—Pero te voy a contar (te vas a espantar), algo más maravilloso: cuando se fue, todo el pueblo lo supo. Se fue ahí, por el mes de mayo.

[...] Pues llegó la nube acá. Primero dicen que llegó al bosque de San Luis Acuexcómatl, y anduvo regando todo el pueblo así, dando una vuelta y otra vuelta. Definitivamente como a las tres, tres y media, se posó encima del manantial, y dicen los que lo vieron, cuando la nube anduvo así tan duro en todo el pueblo: “Va a pasar algo, va a pasar algo, va a suceder algo”, porque ya otras veces había sucedido algo: se ahoga alguien, se quema una casa, pero pasa algo, son presagios.

— Ah bueno, ten cuidado con esas cosas porque anuncian algo, son presagios.

— Ah, pues fíjate que la sirena ya no quería vivir ahí porque el agua ya se estaba acabando; [...] yo lo conocí cuando era mucha agua, mucha, mucha, mucha agua; hoy falta agua en el pueblo. Es un presagio, se va acabar ya el agua en el pueblo. Y dicho y hecho, como si lo hubieran cantado, porque después hay versiones parecidas de otras señoras de la misma edad de mi abuela o de tíos o de tías, es lo mismo.

[...] Pero la nube llegó y se posó ahí. Dice que la gente lo vio porque fueron a ver porque la nube se estacionó allá y vieron cómo la sirena subió a la nube, se sentó en la nube negra con blancos.

[...] La sirena se subió en la nube, igual dio una vuelta todo el pueblo y por la barranca ahí se fue rumbo al cerro. La barranca es la actual calle que se llama Floricultor; [ahí] está la primaria. Es la calle principal del pueblo y la nube se fue rumbo al Teotli por ahí, entre, le decía, entre San Gregorio, San Pedro y Milpa Alta, se fue la nube para allá y cuando llegó al teotli, empezaron los tronidos, “pram, pram”, así como cuando va a caer una lluvia muy fea. Cuando una tormenta cae por así en forma violenta se dice que “azotó la culebra” y sí caen y trae cosas esas lluvias. Aquí ha arro-

jado uno como pescado, ha arrojado, ha de traer unos como tepalcates, unos como pescados, pues “los traía de quién sabe dónde” (José Genovevo Pérez Estrada).

Es clara la relación que existe entre la sirena y el agua. Cobra sentido su función como guardiana, como protectora del lago, en una simbiosis donde se mezclan creencias prehispánicas y occidentales. La protección se logra de cualquier forma, ya sea engañando a los hombres, son la imagen de seductora, para “matarlos” y, por ende, alejar a los demás, ya como siniestra bruja que llenará de granos la cara de las mujeres. Es sumamente conmovedor el hecho de que, cuando el agua se entuba, la sirena se va en otra figura de agua: la nube que llueve con terrible fuerza, en protesta del agua que le ha sido arrebatada al pueblo. Este hecho tiene una doble significación, según Martos: “La feminización de la naturaleza, al identificar el arroyo o la fuente con la mujer, y la demonización de la mujer, al hacer de ella un espíritu maléfico o depredador de hombres” (2012: 49). Supongo que esta interpretación cultural tiene que ver con la falta de pericia del espíritu occidental para concebir la unión del bien y del mal en una misma figura de poder. Mientras las culturas antiguas —aunque sí concebían la idea de la existencia del bien y del mal— adoraban tanto a los dioses “buenos” como a los “malos”, la cultura occidental ha enseñado a alejarse del mal —concebido como el diablo— y sólo a adorar a los “entes de luz”.

Por otro lado, la partida de la sirena simboliza también la pérdida de los dioses, el abandono de los seres maravillosos que resguardaban todas las cosas, a los hombres, a la naturaleza. De esta forma, este personaje mexicano tiene también cierta influencia prehispánica. Al respecto, dice Berenice Granados:

La sirena forma parte del repertorio europeo de seres fantásticos que tuvo una acogida singular entre los pueblos mesoamericanos. Sin embargo, la figura femenina con características acuáticas ya existía en el área cultural desde tiempos remotos. No se trata de una sirena propiamente dicha, sino de distintas deidades femeni-

nas que presentan rasgos serpentinos. Recordemos que en el mundo simbólico existe una fuerte identificación entre el agua y la serpiente; en muchas culturas la representación iconográfica del líquido vital es una línea ondulada semejante a una serpiente en movimiento. Entre los nahuas del Altiplano central aparece en las fuentes y en la iconografía de origen prehispánico el batracio, pez o generalmente lagarto primigenio que da origen a la vida terrestre: Cipactli (2014: 132).

La relación entre nuestra sirena con una figura femenina prehispánica sólo es evocada por don Genovevo, uno de nuestros informantes, muy citado ya:

Algo anunció cuando la sirena se fue, ¿no? Y yo, sentado ahí. Se lo llevó la sirena, ¿qué no? Se lo llevó la Acíhuatl. Sirena: no, sirena es de alguien que no es letrado, que llegó a la secundaria o a sexto de la primaria: Acíhuatl, o Acicíhuatl, una deidad antigua que hubo aquí, que se veneraba, que los españoles le sobrepusieron su sirena. Trajeron su sirena, por como dice este niño, es del mar Egeo, allá la han visto los marineros de esos mundos, que en el mar ven cómo al barco lo van siguiendo la sirena. Igual los encantaba. Pero aquí es Acíhuatl.

Al respecto, Báez-Jorge también alude al nombre de esta sirena mexicana, de la que no se sabe mucho y que fue producto del “proceso de yuxtaposición y síntesis sincrética” ocurrido por la Conquista:

[T]iene que mencionarse a la sorprendente *Acihuatl*, que la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* describe como “mitad mujer, mitad pez” al narrar el origen y atributos de Tezcatlipoca. *Acihuatl* es referida como servidora de esta deidad (1992: 145).

Como se puede observar, la sirena que habitaba el sur de la Ciudad de México simboliza, sobre todo, la protección del agua en manos de un ente mágico, y en ese sentido, su caracterización oscila entre madre protectora y seductora que castiga, justamen-

te para proteger. Es difícil separar a estas dos figuras, en tanto que ambas cumplen la misma función en el cuerpo de la sirena.

Y así como los españoles arrasaron con las nuevas culturas encontradas en América, el hombre civilizado sigue arrasando con especies, ecosistemas, y hasta con lagos y montañas enteros. En términos generales, predomina el motivo de la sirena seductora que hace daño con el fin de ahuyentar a los hombres, quienes, en su uso genérico, pueden dañar las lagunas, es decir, apropiarse y derrochar los recursos naturales. La naturaleza al mismo tiempo benéfica y maléfica de la sirena coincide con la idiosincrasia prehispánica de concebir la convivencia del *bien* y el *mal* en un mismo ser, visión que va más allá del maniqueísmo occidental.

Con la destrucción, huyen las deidades. No es la primera vez que me topo con la huida de los dioses: el mítico Quetzalcóatl, que se fue ultramar, prometiendo volver (igual que el rey Arturo, que se marchó en forma de cuervo), reaparece en Santiago Nuyoo, Oaxaca. Cuentan que el señor de la laguna — una especie de gran serpiente con plumas — se enojó con los pastores, destruyó la laguna a través de un derrumbe, y se marchó. Es decir: los pueblos originarios siguen siendo abandonados por los dioses en su memoria oral, en un proceso parecido al paso del paganismo greco-romano a la religión católica. Los dioses desaparecen, desprotegiendo al hombre y al entorno. Sólo queda el humo de la ciudad.

Bibliografía citada

- BACHELARD, Gaston, 2003. *El agua y los sueños*, Ida Vitale, trad. México: FCE.
- BÁEZ-JORGE, Félix, 1992. *Las voces del agua: el simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- BERISTÁIN, Helena, 1992. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BORGES, Jorge Luis, 2003. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza.

- CFM, 1980, *Cancionero Folclórico de México. Coplas que no son de amor*, tomo 3, Margit Frenk, coord. México: El Colegio de México.
- CIRLOT, Juan Eduardo, 2010. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Si-ruela.
- CHEVALIER, Jean, coord., 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DE GUBERNATIS, Angelo, 2002. *Mitología zoológica II. Las leyendas animales, Los animales del aire*, trad. Esteve Serra. Barcelona: Alejandría.
- DEYERMOND, Alan D., 2001. "Sirenas del *Cancionero folclórico de México* y su ascendencia medieval". *Anuario de Letras (Ejemplar dedicado a: Margit Frenk)* 39: 163-197.
- GARCÍA GUAL, Carlos, 2014. *Sirenas: seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Noema.
- Gran diccionario nahuatl*, 2012. UNAM [ref del]. Disponible en línea, 24 de junio de 2015: <<http://www.gdn.unam.mx>>
- GRANADOS, Berenice, 2013. "'Esa agua tiene misterio'. Relatos sobre el lago de Zirahuén". *Revista de Literaturas Populares* XIII-2: 303-326.
- , 2014. "Relatos y ritualidades en torno al lago-mujer. Prácticas festivas y narrativas en Zirahuén". *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 6: 111-144. Disponible en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/viewFile/46518/43706>>
- Homero, 1971. *Ilíada, Odisea*, Luis Segalá, trad. Barcelona: Círculo de lectores.
- JUNG, C. G., 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- MARTOS NÚÑEZ, Eloy, 2012. "Lecturas del agua (símbolos, ecocrítica y cultura del agua)". *Nuances: Estudos sobre Educação* 22, 23 (mayo-agosto, 2012): 37-56.
- MOLINA MORENO, Francisco, 2002. "Sirenas cantoras y ángeles músicos: entre Oriente y Occidente". En José Manuel Pedrosa, *El libro de las sirenas*. Almería: Ayuntamiento de Roquetas de Mar.
- OLIVOS PUIG, J., 1986. "Prólogo a la edición castellana". En *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier, coord. Barcelona: Herder.

PEDROSA, José Manuel, ed., 1995. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional: de la Edad Media al siglo XX*. México: Siglo XXI.

———, 2002. “Las sirenas o la inmortalidad de un mito (una revisión comparatista)”. En *El libro de las sirenas*, José Manuel Pedrosa, ed., Almería: Ayuntamiento de Roquetas de Mar.

Calendarios y almanaques mexicanos, 1850-1930. Vida cotidiana, impresos populares y publicaciones digitales

MARÍA DOLORES LORENZO RÍO
Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Los calendarios y almanaques han sido una fuente muy prolífica para la historia social y cultural, pues con el pretexto de registrar los días, los meses y los años, nos muestran el amplio abanico temático que acompañó a la gente común en el trajín cotidiano. Los calendarios publicados en México entre 1850 y 1930 son una morada material de los datos concretos e instrumentos pragmáticos que utilizaron los comerciantes, las *señoritas*, los administradores y los artesanos, entre otros grupos de la sociedad, para ejercer las actividades cotidianas. Estas ediciones son una referencia para estudiar los anhelos y los modelos ideales del comportamiento de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

En las siguientes páginas ensayamos aproximaciones a los contenidos de los calendarios y almanaques que, por su naturaleza popular, nos recuerdan que los ambientes del pasado se reconstruyen a través de los significados, las actitudes y los valores. Si nos enfocamos en este tipo de impreso es porque estamos convencidos de que estos libros abren la puerta a la literatura de las “costumbres en común”, de las formas locales que codifican la ritualización de la vida cotidiana y de los registros de los consejos y máximas que organizan la vida de la personas, cuyos contenidos dotan de sentido la forma de hacer historia de la gente común.

Los calendarios y almanaques que año tras año publicaron algunos impresores han permanecido en los estantes de las bibliotecas como libros raros y como vestigio de la empeñosa labor de conservar este tipo de impreso. El afán por digitalizar estos

libros ha crecido en las últimas décadas,¹ no sólo porque son obras atractivamente curiosas para aquel que se acerca a sus contenidos, sino porque son una valiosa fuente documental que sintetiza los contextos socio-culturales de tiempos pretéritos.

La colección digital a la que nos referimos en este artículo la componen los calendarios y almanaques publicados en México entre 1850 y 1930; los libros están resguardados en el Fondo José Antonio Alzate de la Biblioteca Rafael García Granados, del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La biblioteca conserva todos los libros de la Colección de calendarios mexicanos, siglos XIX y XX, que consta de 244 calendarios y almanaques digitalizados, y que está abierta al público para su consulta en la siguiente página electrónica: <http://hsocial.historicas.unam.mx/index.php/calendarios/calendarios>.²

La utilidad del proceso de digitalización de los calendarios y almanaques mexicanos contribuye a conservar el patrimonio bibliográfico del país y facilita el acceso a esta fuente documental. Sin embargo, a pesar de las ventajas de contar con una versión digital de estos libros, el formato electrónico diluye el tamaño de los volúmenes, la tipografía y el tipo de papel, que forman parte central para el análisis de la materialidad de los mismos, por lo que consideramos que los estudiosos de estos impresos no pueden prescindir de la consulta *in situ* y que la digitalización es complemento útil, pero no exclusivo de esta fuente bibliográfica.

Para comenzar el recorrido temático por la colección de calendarios y almanaques, destaco algunas referencias puntuales sobre el carácter popular de estos impresos en México, el cual coincide con el notable crecimiento de la industria editorial del siglo XIX

¹ Para conocer otros catálogos, guías y digitalizaciones que sistematizan la consulta de estos impresos en México, véase: Alegría de la Colina, 2014; Estrada Carreón, 2013; Lama-drid Lusarreta, 1971. Esparza Liberal menciona que hay más de 1300 tipos de calendarios resguardados en la Biblioteca Nacional de México (2010: 136).

² La colección de Calendarios mexicanos siglos XIX y XX se realizó con el apoyo de la DGAPA en el Proyecto PAPIME: PE 401317, "Fuentes para el estudio de la historia social", 2017, y contiene 244 calendarios digitalizados.

(Quiñónez, 1994). Los estudios de este tipo de impreso señalan que la producción de calendarios en México comenzó durante el periodo colonial y proliferó después de 1820, cuando los sucesores de Zúñiga perdieron el monopolio de la impresión de calendarios en México. Ante la apertura de este mercado, la competencia entre los impresores se tradujo en una producción creativa, la cual atendió la diversa demanda y amplió la oferta hacia múltiples grupos de la población. Al respecto, María José Esparza Liberal sostiene que los calendarios ciertamente estaban dirigidos a los sectores populares, pero eran escritos por las élites empresariales con el propósito de instruir a la población (2010: 146). Cabe señalar que la popularización de los calendarios durante la segunda mitad del siglo XIX suscitó el detrimento de la calidad de la edición. Miguel Rodríguez menciona que, hacia la mitad del siglo XIX, a la par del proceso de “vulgarización” de los calendarios, estos expandieron sus temáticas según la diversificación de los públicos destinatarios (Rodríguez, 2009: 65-86). De esta manera, otra transformación registrada en este tipo de impresos entre 1850 y 1930 es la especialización que consiguió la producción de calendarios para públicos específicos. La edición de los calendarios, que comenzó como una especie de divertimento para los impresores, a lo largo del siglo XIX se fue convirtiendo en una actividad que exigía conocimientos certeros de lo que debía decir y lo que debía ocultar un calendario según la demanda del público especializado y la popularización del impreso (Suárez de la Torre, 2005: 77-92; Esparza Liberal, 2013).

En la Colección de calendarios mexicanos, siglos XIX y XX, sobresalen los impresores ubicados en la Ciudad de México y Puebla. En el caso de la capital, la imprenta con el mayor número de títulos fue la de Murguía; esta se mantuvo en el mercado de calendarios en México, cuando menos desde 1849 y hasta 1926, años en los que la colección digital resguarda diversos tomos de este impresor. También resalta la imprenta A. Boix y la imprenta de Vicente Segura; esta última publicó varios títulos, entre los que destacan el *Almanaque cómico, crítico, satírico y burlesco para todas las épocas, hombres y países hasta la consumación de los siglos* (1854) y *El almanaque de El Imparcial* (1900). En cuanto a las imprentas

poblanas, la de Miguel Corona Cervantes publicó varios tomos del *Calendario crítico-chistoso de El Perrito*, el *Calendario de Ntra. Sra. de Ocotlán* y el *Calendario tlaxcalteca*. Otra imprenta destacada en el mercado poblano fue la de José M. Osorio Viadas.

A pesar de la abrumadora mayoría de calendarios y almanaques publicados en la Ciudad de México y Puebla, en esta colección digital encontramos calendarios y almanaques producidos en otros estados, por ejemplo, hay varios tomos del *Almanaque potosino*, publicado por el notable impresor Antonio Cabrera en San Luis Potosí; en cuanto a los tomos publicados en Guanajuato, se digitalizó el de la imprenta Establecimiento Tipográfico de Eduardo Aguirre, que se tituló *Primer almanaque guanajuatense para el año de 1901*, y sobre el estado de Durango, forma parte de la colección el almanaque que editó Luis A. Lavié e imprimió José Rocha bajo el título *Almanaque descriptivo de la ciudad de Durango* en 1855.³

³ Otros editores e impresores de los calendarios en esta colección son: Alacena de D. A. de la Torre; Antigua imprenta de Murguía; C. de las Cagigas; Enrique Hine, Editor; Establecimiento tipográfico de Andres Boix; Establecimiento Tipográfico de Eduardo Aguirre; González y Compañía; Imp. Ancira y Hno., Imp. de Corna e Hijo; Imp. de J. R. Navarro; Imp. de José, Osorio Vidas; Imp. de José S. Rocha; Imp. de M. Murguía; Imp. Literaria; Imp. y Lit. de J. M. Osorio; Imprenta de A. Boix; Imprenta de A. González y Cía.; Imprenta de Ancona y Peniche; Besserer y Co.; Imprenta de Genaro Dávalos; Imprenta de I. Escalante; Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante; Imprenta de J. M. Lara; Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz; Imprenta de J. R. Barbedillo y C. F.; Imprenta de José M. Osorio; Imprenta de Juan R. Navarro; Imprenta de la Escuela Industrial Militar; Imprenta de la Ilustración; Imprenta de los Editores (Díaz de León y White); Imprenta de Miguel Corona Cervantes; Imprenta de M. Esquivel y Compañía; Imprenta de M. Murguía y comp.; Imprenta de N. Chávez; Imprenta de Rivera Murguía; Imprenta de Simón Blanquel; Imprenta de Tomás S. Gardida; Imprenta de Vicente Segura; Imprenta del "El Mundo" y "El Imparcial"; Imprenta del Gobierno; Imprenta Económica; Imprenta Literaria; Imprenta y Litografía del Asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús; Impreso por el propietario (Juan N. Vega), Impreso por Leandro J. Valdés; Impreso por M. Árevalo; José María Sandoval, Impresor; Juan Valdés y Cueva y Fermin Pérez y Marquez, Editores; Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento; Santiago Pérez; Taller Tipográfico del Editor; Talleres Gráficos de la Nación; Tip. de la V. de Murguía e Hijos; Tip. de T. F. Neve; Tip. en el Parias Núm. 18; Tipografía del Gobierno en Palacio dirigida por Juan Molina; Tomás F. Neve y M. Villanueva Impresores.

Respecto de los formatos, hay de todo un poco; encontramos algunas impresiones realizadas en miniatura o como pequeños libros de bolsillo. Algunos almanaques y los calendarios fueron diseñados para utilizarse en trabajos de escritorio, estos últimos eran más de uso rudo y destinados a un público amplio; generalmente eran impresos en papel rústico. Las tapas solían ser más elaboradas que la portada, incluían grabados que acompañaban el título para hacerlo más atractivo, o bien, como un distintivo del impresor. Las contratapas podían contener información adicional de la imprenta y sus servicios o publicidad. Los menos de estos impresos destacan por su calidad tipográfica; así pues, entre estos libros, pocos resaltan por sus tapas de cuero y cantos en oro. De estas publicaciones que parecen cumplir con el gusto exquisito de los coleccionistas que conservaban, año con año, el registro de sus días, una muestra esmerada es el *Calendario de las señoritas*, en el cual su impresor revistió, con el atuendo más elegante, una pieza llena de formas y estilos populares.⁴

Los calendarios y almanaques resguardados en la Biblioteca García Granados, en su momento, fueron pensados para acompañar a las personas, guiarlas, instruir las, incitando a la reflexión y la carcajada.⁵ Algunos conservan huellas de estos acompañamientos cotidianos, como el *Almanaque guadalupano* de 1939, en el que se encuentra un párrafo manuscrito del escritor Federico Gamboa.⁶ Las notas al margen son resabios del pasado que bien valdría recuperar para hacer una historia de aquellas reflexiones escritas por los usuarios de calendarios.

Las cifras de los ejemplares editados variaron entre sí: algunos, los más sencillos, alcanzaron ediciones de 30,000, y de los más exquisitos, como el de *Calendario de las Señoritas*, sólo se editaron

⁴ Ver *Almanaque de las señoritas: para el año de 1878*. México: Imprenta del Gobierno, en Palacio, a cargo de Sabás Munguía, 1876.

⁵ De esa Biblioteca la Colección incluye también la digitalización del *Almanaque de "El Cometa"*, publicado en San José de Costa Rica, así como el *Almanaque del Asilo de Huérfanos*, publicado en Madrid.

⁶ *Almanaque guadalupano para 1938*, México: Ed. C. M. de Heredia, 1938, p. 39.

1,500 unidades. Por el precio y el tiraje, los calendarios se ubican como impresos de amplia circulación: el costo promedio era de un real y medio por cada ejemplar suelto. Considerando que ocho reales equivalían a un peso, y que un jornalero, una empleada de servicio doméstico o un obrero ganaban aproximadamente 3 pesos por mes, el precio no fue una restricción para adquirir un calendario. Además, los impresores contemplaron la venta de calendarios por mayoreo: docenas, cientos, gruesas y millares. A partir de 1891 los precios se ajustaron a la nueva denominación monetaria y, por cada ejemplar, los calendarios tuvieron un precio promedio de siete centavos; al mayoreo, el precio de tres ejemplares era de 15 centavos; seis calendarios se vendían por 25 centavos; una docena, por 50 centavos; 100 copias por cuatro pesos, o una gruesa, por seis pesos. Hacia la década de los años veinte del siglo XX, el precio de venta de un calendario era de 13 centavos y una docena se ofrecía por un peso.⁷ Con estos datos, confirmamos que el costo de estos impresos no significaba un gran gasto para la mayoría de los bolsillos.

La organización de los contenidos en los calendarios atendió la lógica de una publicación útil para un público amplio. De esta manera, en el cómputo de los días, los meses y los años, algunos calendarios brindan información tabulada de las divisiones del tiempo por año, y casi siempre se exponen fenómenos astronómicos, pronosticando para cada año eclipses, témporas, estaciones y canículas. La cuenta de los meses iniciaba con el santoral, posteriormente se integraban las fases de la luna, y los cambios en los signos del zodiaco, lo que sintetizaba aspectos regulares de la astronomía y la astrología. En algunos casos, entre los meses

⁷ *Segundo calendario tlaxcalteca para el año bisiesto de 1884 en prosa y verso por Sóstenes T. Lira, arreglado al Meridiano de Tlaxcala*, Imprenta de M. Corona, Puebla, 1884; *Calendario de José M. Osorio para el año de 1877 arreglado al meridiano de Puebla*, Antigua Imprenta y Litografía de José María Osorio, Puebla, 1876; *Calendario de José M. Osorio para el año de 1891 arreglado al meridiano de Puebla*, Antigua Imprenta y Litografía de José María Osorio, Puebla, 1890; *Calendario de José M. Osorio para el año de 1928 arreglado al meridiano de Puebla*, Imprenta Económica, Puebla, 1927.

se intercalaban textos breves, como máximas, oraciones y poemas. Otros textos de diversa índole acompañaban a estas publicaciones: así, encontramos en estos impresos fragmentos de novelas y obras de teatro, leyendas, partituras, grabados, escritos bíblicos, vidas de santos, consejos de belleza, recomendaciones para la economía doméstica, recetas, chistes y adivinanzas.

A diferencia de los calendarios, los almanaques están dedicados a temas específicos y presentan datos estadísticos que comprenden la información particular de una región. Se reunieron y publicaron imágenes vistosas, anuncios, caricaturas, litografías y mapas especializados sobre las ciudades de Durango, Puebla, Guanajuato, San Luis Potosí, entre otras poblaciones. En el caso de los almanaques, ofrecían información puntual acerca de los recursos naturales de una localidad; también hallamos almanaques que funcionaron como directorios mercantiles, guías temáticas, o bien, como referentes de la estructura de la administración pública local.

En los calendarios y almanaques, las notas cronológicas dataron fechas de carácter religioso-cristiano y efemérides notables de la nación liberal. Los registros son muy variados; por ejemplo, la creación del mundo y de la humanidad o la expulsión de Eva del paraíso. En estas notas se registraron las catástrofes naturales, y por supuesto, el santoral, que se ajustó a las disposiciones de la Iglesia católica. Los calendarios rememoran el natalicio y canonización de santos, mártires y evangelistas, así como el natalicio de los héroes patrios, lo cual da cuenta de la secularidad de una sociedad, que concibió el registro del diluvio bíblico de manera tan pertinente como el grito de Dolores. La incorporación de fechas cívicas e históricas, compaginadas con las fiestas religiosas, es un tema para analizar en los calendarios bajo el lente del proceso de secularización que caracterizó al México de finales del siglo XIX.⁸

Para una historia y análisis de las conmemoraciones, valdría la pena preguntarse y explicar por qué a partir de la década de

⁸ Rodríguez (2004) argumenta que, para 1850, la polarización ideológica en los calendarios dio lugar a la inventiva literaria en calendarios liberales o católicos (Cf. Connaughton, 2011: 143).

1880 se integró al calendario la celebración del 5 de febrero, que conmemoraba la promulgación de la Constitución de 1857, tan laica y secular, pero que en el registro del día se destacó la notable coincidencia con el festejo de san Felipe de Jesús, patrono de la Arquidiócesis de México; podríamos seguir con estas reflexiones y explicar por qué a lo largo del siglo XIX el natalicio de Miguel Hidalgo, fechado el 8 de mayo, va cayendo en desuso; también podríamos explorar cómo fue que durante la década de 1890 la conmemoración de la entrada del Ejército Trigarante a la capital en 1821 perdió relevancia y la celebración del 27 de septiembre dejó de marcarse como fiesta cívica.⁹

De la vida política, estos impresos dieron cabida a la exhibición de los valores cívicos y religiosos propios de los liberalismos de la época. Con un propósito pedagógico, el *Calendario de la democracia* señaló, en su primera edición, que el objetivo de ese impreso era, por un lado, conocer “el santo, mes y día en que vivimos”, y por otro, aquilatar la función de manual, “ameno e instructivo”, para introducir a los lectores en los “sacrosantos principios de libertad civil”.¹⁰ No es fortuito, pues, que los calendarios difundieran la imagen del ciudadano ideal, agente de la modernización. Los estereotipos reflejados en los impresos de la época nos permiten comprender lo que estaba bien visto y aquello desaprobado por la sociedad y su anhelo civilizatorio.

Como sucede en la esfera de lo cotidiano, los calendarios registraron la coexistencia de los asuntos cívicos y estatales con la tradición católica; visibilizan los referentes del gobierno de Dios

⁹ *Calendario crítico-chistoso de “El Perrito”*: para el año de 1892, arreglado al meridiano de Puebla, Imprenta M. Corona Cervantes, Puebla, 1892; *Primer calendario de la Purísima Concepción arreglado al meridiano de Puebla para el año de 1882*, Imp. de Corona e Hijo, Puebla, 1882; *Calendario del lenguaje de las flores para el año de 1881, arreglado al meridiano de México*, Antigua Imprenta de Murguía, Ciudad de México, 1881; *Almanaque de “El Imparcial”*, Imprenta de “El Mundo” y “El Imparcial”, México, 1901; *Calendario de artes y oficios para el año de 1858, que publica Santiago Pérez*, Imprenta de N. Chávez, 1858.

¹⁰ Un demócrata puro [pseud.], “Al Lector”, en *Calendario de la Democracia para 1851*, Impreso por Leandro J. Valdés, México, 1850, p. 3.

y del gobierno del César.¹¹ Por ejemplo, el *Segundo calendario religioso para el año de 1890*, publicado en la ciudad de Puebla, hace un recuento de las autoridades eclesiásticas de esta diócesis paralelamente al de la administración pública del Poder Ejecutivo del estado, en el cual se enlista a los jerarcas de la Iglesia local y a los integrantes del Poder Judicial, los empleados del Ayuntamiento, los respectivos jefes políticos y los establecimientos públicos (escuelas de educación superior, bibliotecas, hospitales, bancos, oficina del timbre, etcétera).

A lo largo del siglo XIX, la impresión de calendarios fue concediendo espacio a la publicidad de diversos productos de consumo popular o lugares particulares de mercadeo. En la década de 1850, los anuncios se colocaron en las últimas páginas del impreso, pero la estructura cambió y hacia las décadas de 1880 y 1890, los anuncios se integraron vistosamente en las primeras páginas. Es de notar también que, con la popularización del impreso, la publicidad de ciertos productos se hizo sistemática. Los anuncios de algunas tiendas de abarrotes, droguerías, boticas, almacenes, fábricas de hilos, papelerías, sastrerías o ferreterías (incluso tiendas departamentales, como El Palacio de Hierro) se convirtieron en imágenes recurrentes para ciertos calendarios, lo cual es un indicio de las formas de financiamiento que idearon los impresores a través de sus anunciantes para la publicación de calendarios.

La propaganda de comercios y servicios específicos respondió a las necesidades y demandas locales. Por ejemplo, los comerciantes de Durango encontraron en el *Almanaque descriptivo de la ciudad de Durango* anuncios de servicios de transporte y distribución de productos de México a los Estados Unidos. Dichos anuncios, además, presentaban versiones en español, inglés y, en algunos casos, en alemán, lo cual nos refiere a la dinámica de la

¹¹ Miguel Ángel Hernández Fuentes, en su artículo "Construyendo una temporalidad moderna. El caso de los calendarios mexicanos, 1821-1850", elabora un estudio historiográfico de la configuración temporal de los calendarios. Argumenta que, en estos impresos, se muestran las fechas que la sociedad civil consideraba como importantes, en voz de los editores (2012: 51-62).

sociedad de frontera de esta localidad en México.¹² En el caso del *Calendario Católico*, se publicitaron escuelas privadas que impartían educación católica y libros de texto con contenidos religiosos.

Desde otro enfoque, ¿qué nos pueden decir los calendarios y almanaques acerca de la economía, del mundo del trabajo y los servicios mercantiles? En estos impresos era común que se colocara información de carácter práctico acerca de los sueldos y salarios o de las distancias y tiempos de traslado, así como las respectivas medidas longitudinales. Encontramos datos pertinentes para analizar cuestiones mercantiles, industriales o agrícolas, presentados de manera sintética en tablas y cuadros; por ejemplo, el de los sueldos de algunos oficios o el cálculo mensual de intereses. En algunos calendarios, como por ejemplo los de Murguía o los de Osorio,¹³ los editores publicaban las distancias entre una ciudad y otra. En el caso del *Almanaque Coahuilense*, no sólo los sueldos y salarios están registrados, sino que se incluyen listas de precios de algunas mercancías y de distintos servicios comerciales, entre ellos, los días que tardaba la correspondencia y las diligencias de una ciudad a otra.¹⁴ En los calendarios se publicó el costo de los fletes según las distancias que recorría el Ferrocarril Mexicano; también se brindaba información respecto del traslado y las paradas que hacía el tren entre México y Veracruz. A partir de 1880, los calendarios integraron las nuevas líneas de los ferrocarriles y las conexiones, por ejemplo, desde México hasta Saint Louis, Missouri.¹⁵

En otros temas contenidos en los calendarios, resulta especialmente interesante explorar el ideal de la mujer refinada que pro-

¹² Luis A. Lavie, 1885, ed. *Almanaque descriptivo de la ciudad de Durango. Para el año de 1885*, Imprenta de José Rocha, Durango, pp. 34, 35 y 38.

¹³ *Calendario de M. Murguía, para el año 1855. Arreglado al meridiano de México*. [Ciudad de México], Imprenta de M. Murguía y Comp., 1855, pp. 63-64; y *Decimosesto calendario religioso de José M. Osorio para el año de 1879. Arreglado al Meridiano de Puebla*, Puebla, Antigua Imprenta de José María Osorio, 1879, pp. 61-63.

¹⁴ Amado Prado, 1886, ed., *Anuario coahuilense para 1886 por Esteban L. Portillo*, Saltillo, Tipografía del Gobierno en Palacio, pp. 77 y ss.

¹⁵ *Almanaque de "El Imparcial"*, México, Imprenta de "El Mundo" y "El Imparcial", 1901.

mueven los calendarios para señoritas: *el Almanaque de las señoritas*, *el Calendario de las señoritas* y *El calendario de las señoritas mexicanas*. En estos impresos, se plasma, ante todo, el anhelo de las buenas madres y esposas. El espacio natural de estas era la casa, y por eso era indispensable que las mujeres supieran manejar adecuadamente las labores domésticas; así, los calendarios incluían una gran variedad de recetas — en su mayoría postres —, lecciones para el cuidado, lavado y teñido de diversos tipos de telas, e incluso se incluyeron en algunos casos láminas desplegadas con diversos diseños y patrones, que pretendían mejorar las habilidades de bordado de las mujeres. Además de las labores domésticas, estos calendarios contenían recomendaciones para procurar la belleza femenina a través del uso de cremas faciales, maquillaje y tintes para el cabello, los cuales se hacían de manera casera y se daban instrucciones para elaborarlos. Es así que el ideal de la mujer no sólo se encontró en los manuales de moral de la época, sino en la disposición organizada del tiempo de las “señoritas” propuesto en los calendarios y almanaques.

Otra de las funciones del calendario fue el divertimento, y lo que se concibió gracioso o digno de burla dependió enteramente del contexto cultural, social y lingüístico de la época. Los temas recurrentes en el humor nos revelan mucho acerca de las comunidades que consumían este tipo de publicaciones (Wilk-Racieska, 2009: 54-55). Aunque no todos los calendarios contaron con secciones destinadas a juegos, notas humorísticas o adivinanzas, muchos calendarios dedicaron algunas páginas a estos temas jocosos en la parte final del libro. La sociedad se reía de sí misma y, en una sociedad católica como la mexicana, abundaron los relatos satíricos, chistes y poemas cómicos relacionados con la moral cristiana; asimismo, las relaciones de género y de clase están inmersas en los fragmentos que reproducen estas secciones de los calendarios.

Son frecuentes los chistes relacionados con el matrimonio, por ejemplo, aquel publicado en el *Calendario de la risa* de 1855, en el que un marido lee acerca de un hombre que fue castigado por sus pecados al ser poseído por un demonio que no le permitía

hablar, ante lo cual implora a Dios que si un demonio como ese se apoderara de su mujer no hiciera nada para evitarlo.¹⁶ Aparece en los calendarios un tipo de humor combativo en la arena política. El *Calendario Liberal*,¹⁷ por ejemplo, satiriza y se burla de diversos grupos políticos y personajes públicos, con el objetivo de desacreditarlos en su función gubernativa.

No podía faltar en un impreso popular la crítica social incisiva hacia los ricos y poderosos que despreciaban y abusaban del pobre. Un ejemplo excepcional lo podemos encontrar en el *Almanaque cómico, crítico, satírico y burlesco para hombres de todas las épocas y países. Para el año de 1857*. Esta publicación estructura sus contenidos de acuerdo con los elementos que ya hemos descrito, pero el humor que tergiversa todo posibilita la crítica social de la manera más aguda. Por ejemplo, en el tomo de 1857, el año según señala el calendario comienza en “Enero que tiene 31 días, de placeres y diversiones para los ricachos que andan en coche, y 31 mil siglos para los que todo carecen.”¹⁸

Por todo lo anterior, creemos que el resguardo físico y digital de esta colección de calendarios y almanaques es una oportunidad para la creatividad del historiador, que puede entresacar aquello que permanece enterrado en el pasado de estos libros; además, no cabe duda de que son impresos de una literatura ingeniosa, con astutas narraciones de los saberes populares que resultan generalmente tan atractivos como curiosos. Quienes participamos en este proyecto creemos haber contribuido con una fuente que incita la imaginación histórica y acerca al lector a sociedades pasadas, en un recorrido por los anhelos y tribulaciones de la vida diaria en el México de los siglos XIX y XX.

¹⁶ *Calendario de la risa para 1855, arreglado para el meridano de México*, Imprenta de Vicente Segura, 1855, p. 12.

¹⁷ Liberato Garabato Panzacola, *Segundo Calendario Liberal*, arreglado al meridiano político de la federación para el año de 1853, Imp. de Vicente Segura, México, 1853.

¹⁸ *Almanaque cómico, crítico, satírico y burlesco para hombres de todas las épocas y países. Para el año de 1857, hasta la consumación de los siglos*, Imprenta de Vicente Segura, 1857, p. 15.

Bibliografía citada

- ALEGRÍA DE LA COLINA, Margarita, 2014. "Presentación" en *Calendario de las Señoritas Mexicanas. 1838, 1839, 1840, 1841 y 1843*. CD. México: UAM, Unidad Azcapotzalco.
- CONNAUGHTON, Brian, 2011. "Impressions du Mexique et de France/ Impresiones de México y de Francia, Lise Andries y Laura Suárez de la Torre (coords.)", *Secuencia* 79: 140-148.
- ESPARZA LIBERAL, María José, 2010. "Los calendarios mexicanos del siglo, una publicación popular". *Boletín de Monumentos Históricos*, 3ª época, 18: 132-146.
- , 2013. "Calendarios Mexicanos en torno a 1857: imágenes del conflicto". *Caiana* 3: 1-15. En línea: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=128&vol=10 (consultado el 7 de diciembre de 2017).
- ESTRADA CARREÓN, Luis Enrique y Laura HERRERA SERNA, 2013. *Bibliografía de almanaques, calendarios, guías de forasteros... e impresos afines (1776-1910)*. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y Manuel Orozco y Berra del INAH. México: Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM.
- HERNÁNDEZ FUENTES, Miguel Ángel, 2012. "Construyendo una temporalidad moderna: el caso de los calendarios mexicanos, 1821-1850." *Revista Fuentes Humanísticas*. Dossier. Año 25, número 45: 51-62.
- LAMADRID LUSARRETA, Alberto, 1971. "Guía de forasteros y calendarios mexicanos de los siglos XVIII y XIX, existentes en la Biblioteca Nacional de México", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 6: 9-136.
- MORALES CARRILLO, Alfonso, 2000. "La Patria portátil: 100 años de los calendarios mexicanos". En *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos en el siglo XX en Galas de México*. México: Museo Soumaya, 9-31.
- QUIÑÓNEZ, Isabel, 1994. *Mexicanos en su tinta: Calendarios*. México: INAH.

- RODRÍGUEZ, Miguel, 2004. "La Democracia y El Reaccionario. Calendarios mexicanos de la época de la 'Reforma' (1855-1861)". En *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*. Coord. Nathalie Ludec y Françoise Dubosquet Lairys. Pessac: Presse, Imprimés Lecture dans l'Aire Romane (PILAR) / Institut d'études ibériques et ibéro-américaines.
- , 2009. "Les calendarios mexicains face et le 'beau répertoire d'almanachs illustrés offerts par de l'Europe et en particulier la capitale de la France'". En *Impressions du Mexique et de France: imprimés et transferts culturels au XIXe siècle*. Coord. Lise Andriès y Laura Suárez de la Torre. París-México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora / Maison des Sciences de l'Homme.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Laura Beatriz, 2005. "Los impresos: construcción de una comunidad cultural. México, 1800-1855". *Historias* 60: 77-92.
- WILK-RACIESKA, Joanna, 2009. "La comunidad de la risa". En Eduardo Parrilla Sotomayor (comp.), *Ironizar parodiar, satirizar. Estudios sobre el humor y la risa en la lengua, la literatura y la cultura*. México: Ediciones Eón / Tecnológico de Monterrey.

La caja argentina: mensajes cifrados en coplas populares y otros textos

MARÍA EDUARDA MIRANDE
Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

La copla octosilábica que inspiró este trabajo pertenece a una estrofa popular registrada en Jujuy, provincia situada al extremo norte de la República Argentina en el límite con Bolivia. La copla dice así:

La caja estaba dormida
yo he venido a despertar
sírvame un vaso de chicha
y saldremos a cantar.¹

La cuarteta pone de manifiesto un hecho que entre los cantores y cantoras de la región no requiere mayores explicaciones: el incuestionable protagonismo de la caja durante la ejecución del canto de coplas en gran parte del territorio andino. Es a ella a quien el cantor debe despertar para iniciar su performance, aunque el enunciado sugiere que en esa acción ambos se hallan involucrados: la caja como sujeto paciente, el cantor o la cantora como sujeto agente, pero también como objeto de su propio “despertar”. Ambos despiertan al ritual del canto del que son coprotagonistas.

Este protagonismo compartido despliega un campo complejo de significados en torno al estrecho vínculo entre el sujeto que

¹ Los textos citados pertenecen al *Nuevo cancionero de coplas de Jujuy*, texto inédito que reúne coplas registradas desde 1999 por la autora de este trabajo con la colaboración de investigadores y alumnos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. La Quebrada de Humahuaca y Puna es la provincia donde se recogió la mayor parte del cancionero.

canta y su instrumento, vínculo que se halla naturalizado como parte de una práctica social considerada ancestral y pretérita. ¿En qué elementos se funda esa relación?, ¿dónde buscar sus raíces?, ¿qué rol desempeña la caja durante su performance? Si ella “canta” es porque tiene cuerpo y tiene voz; ¿qué tipo de cuerpo y de voz?, ¿dice algo esa voz?

En una de sus muchas acepciones, la palabra *cifra* designa el sistema de signos que ha sido creado para una escritura secreta. Un mensaje cifrado sería entonces un enigma, una especie de acertijo a resolver. La caja dormida, que se despierta para cantar a dúo adquiriendo presencia casi humana, se nos presenta como un enigma. Escritura cifrada que a lo largo del cancionero popular de Jujuy se manifiesta numerosas veces, pues ni bien comenzamos a escuchar sus coplas, nos sale al paso una nutrida serie que articula la relación entre el sujeto que canta y el instrumento que toca. Citemos algunos ejemplos:

Vua presentá mi cajita
del medio 'i el cardoñal
aquí traigo mis coplitas
pa cantar n'el festival.

Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar
sólo le faltan los ojos
pa acompañarme a llorar.

Soltá, cajita, por Dios,
soltá toda tu carrera,
que se quiere divertir
un gusano de la tierra.

La insistencia con que el cancionero jujeño menciona a la caja como coprotagonista del canto coplero nos coloca sobre las huellas de una memoria cultural que pugna por hacerse visible. Despertar a la caja dormida, interrogarla como texto, será entonces el propósito central de este trabajo.

Caja y memoria

El concepto de memoria cultural ha sido largamente desarrollado por I. Lotman, para quien la cultura funciona como “una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos” (1996: 57). Un texto es un todo construido sintagmáticamente, una estructura organizada de signos codificados, que — sostiene este semiólogo — funciona como un “programa mnemotécnico reducido”. Esto significa que tiene la capacidad de reconstruir estratos enteros de la cultura y de restablecer la memoria (Lotman, 1996: 89). Ese trabajo de reconstrucción se realiza a partir del propio texto, de su desciframiento, su interrogación, su puesta en diálogo con otras textualidades, tarea que permite reponer los lenguajes (códigos) que le fueron dando sentido. Al actualizar esos códigos, el texto revela diferentes aspectos de la organización y del funcionamiento de una cultura dada en alguno de sus estadios sincrónicos o cortes temporales, allí donde funcionó con plena potencialidad signica y, por ende, significativa.

Desde esta perspectiva semiótica, la caja es un texto cultural estructurado y organizado sintagmáticamente que guarda en su interior una serie de lenguajes o códigos en parte olvidados. Descifrar esos lenguajes para actualizarlos y refuncionalizarlos equivale a “despertar” a la caja dormida a fin de comprender sus recónditos sentidos, e iluminar los fundamentos que nutren la relación caja-cantor/a en toda la región andina, donde el copleo es una práctica cultural de amplio y antiguo arraigo.

La caja es un tamboril relativamente pequeño de origen prehispánico; está formado por un aro de madera flexible con dos parches o retobos de cuero, cosidos a sendas caras del aro y unidos entre sí por un cordel en forma de zigzag. El cuero percutor suele ser de cabra u oveja y el resonador, de panza de vaca o membrana (pellejo del estómago de la vaca). El parche resonador es atravesado por una trenza de crin de caballo (a veces de cuero

o alambre), conocida como chirlera,² que con cada tañido produce una especial vibración o “zumbido cósmico” (Valladares, 2000: 31-32). La percusión se realiza con un macillo de madera llamado *guastana* o *huajtana*, y en algunas cajas se colocan chirleras en ambas caras para reforzar su efecto sonoro.

Referencias a este tamboril aparecen en las crónicas de Indias. Hacia mediados del siglo XVII, Bernabé Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653), realiza una extensa y detallada descripción de instrumentos musicales andinos, donde constata que el tambor o *huáncar* — en lengua autóctona — era el más generalizado entre los indios:

[...] hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos. ([1653]1956, t. II: 270).

Suponemos que la caja, según hoy se conoce, correspondería a los “tamborinos” señalados por el cronista.

Documentos testimoniales del Archivo Arzobispal de Lima, que datan de la primera mitad del siglo XVII,³ revelan que estos tamborinos preincaicos eran ejecutados casi exclusivamente por mujeres. Tal es el caso del testimonio de Hernando Hacas Poma, curaca de Otuco, en las serranías de Cajatambo (Perú), que dice:

[...] quando barbechan las chacras para sembrarlas [...] cojen un pájaro que llaman Yucyuc el qual tiene los pies y pico amarillo, que le ponen en unas andas con flores [...] y sacan en posesión el

² En numerosas coplas se las llama “charleras” por efecto de una deformación fonético-semántica.

³ Se trata de juicios eclesiásticos que formaron parte de la campaña de extirpación de idolatrías en el Perú, archivados en la sección “Idolatrías” del Archivo Arzobispal de Lima (cf. Silverblatt, 1990: 172).

pájaro por las calles las pallas⁴ con tamborcillos cantándole (Archivo Arzobispal de Lima: Leg. 6, Exp. XI, f. 21 y 22, citado en Silverblatt, 1990: 22).

El canto femenino acompañado de “tamborcillos” vuelve a aparecer en otra ceremonia religiosa llamada la Vecochina:

[...] que era salir todos los aillos y parcialidades yendo delante dellos los sacerdotes y ministros de ydolos y las viejas, que los acompañaban con tamborcillos, tocándolos por todas las calles cantando cantares y taquíes en su idioma a su usanza antigua, refiriendo las ystorias y antiguallas de sus malquis y guacas (Archivo Arzobispal de Lima: Leg. 6, Exp. XI, f. 10, citado en Silverblatt, 1990: 28).

Hacia 1614, el sacerdote Fabián de Ayala, de la Compañía de Jesús, escribió una breve carta crónica donde relata detalladamente mitos y costumbres religiosas de las gentes llákwas o yaros, oriundos de la provincia de Chinchaycocha en la región del Perú central (Duviols, 1976). Allí menciona una fiesta de pastores que se realizaba en el mes de diciembre y duraba tres días. La ceremonia estaba destinada a honrar a unas lagunas como elemento indispensable para la cría de los animales; durante el baile ritual, los indios llevaban unas hondas de lana en las manos y “las yndias [iban] detrás dellos con unos tamborcillos cantando la llamaya y ynuocando a tres lagunas a quienes atribuyan la creación de esos animales” (Dedenbach y Salazar Sáenz, 1996: 187).

“Pallas”, “viejas” y “pastoras” son las protagonistas de una práctica asociada a celebraciones religiosas, que tiene el canto y el acompañamiento rítmico de la caja como sus complementos primordiales. Se va perfilando a partir de estos testimonios una alianza de evidente carácter ritual entre la caja y las mujeres, que vuelve a aparecer iconográficamente en la *Nueva Corónica i buen*

⁴ *pálla*: “mujer noble, matrona digna. Señora o dama de honor de la Kkóya [o Colla]” (Lira, 1945: 730).

gobierno que Felipe Guaman Poma de Ayala terminó de componer hacia 1615.⁵ Allí encontramos ocho dibujos,⁶ donde la caja – de notable parecido con la actual caja jujeña – aparece delineada con todo detalle, y lo que resulta llamativo es que siempre se representa tañida por mujeres cantoras en contextos rituales. Reproducimos a continuación esas imágenes extraordinarias:

La primera figura muestra a la *sesta coya Cuci Chimbo Mama Micai*, a quien se describe como “amiga de cantar y música y tocar tambor, hazer fiestas y uanquetes...” (Guaman Poma [1615], 1980: 109). La representación de la soberana al frente de una comitiva en un entorno festivo apunta a mostrar el rol político de la mujer del Inca en la vida pública del reino (cf. Hernández Astete, 2002: 35):

Figura 1:



⁵ Felipe Guaman Poma de Ayala (San Cristóbal de Suntu, Lucanas, Ayacucho-Perú. 1534?-1615?). Cronista indio, emparentado por línea materna con la dinastía real de los incas, quien terminó de escribir una extensa carta-crónica ilustrada dirigida a Felipe III en 1615. Recién en el año 1908 este valiosísimo documento lingüístico e iconográfico fue redescubierto en la Biblioteca Real de Copenhague por Richard Pietschmann. La primera edición facsimilar, publicada por Paul Rivet para el Instituto de Etnología de París, apareció en 1936, y a esta le sucedieron ediciones posteriores (Bústioz Gálvez, 1956-1966; Franklin Pease, 1980; Murra-Adorno-Urioste, 1980). El *Primer nueva coronica i buen gobierno*, tal es el título original de la obra, resulta una fuente imprescindible para el conocimiento del mundo andino prehispánico y colonial.

⁶ Los gráficos corresponden a los números 130 [132], 242 [244], 258 [260], 320 [322], 326 [328], 554 [568], 847 [861] y 862 [876].

La segunda imagen representa la celebración de *Abril Camai, Inca Raimi* (descanso, festejo del *Inca*). Ocupa el espacio central del dibujo la pareja del *Inca* y la *Coya*. Nuevamente es ella quien tañe la caja escoltada por otra cantora. La mirada de los tres personajes vuelta hacia el sol (*Tata Inti*) y el *Inca* señalándolo muestra la importancia de la máxima divinidad en el universo ceremonial andino:

Figura 2:



Capac Inti Raimi, la Gran Pascua Solemne del Sol, ocupa el tercer dibujo. En este caso quienes tocan las cajas son un conjunto de mujeres que cortejan a la figura central del *Inca*:

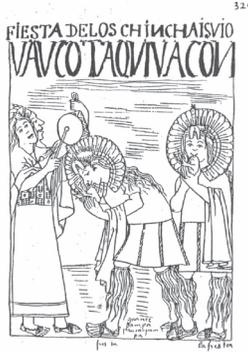
Figura 3:



Las tres imágenes descritas muestran el rol de la *Coya* en las fiestas públicas del Incanato, generalmente unidas al ciclo agrario ritual.

La cuarta imagen presenta la Fiesta de los *Chinchai svio* (*Chinchay Suyos*).

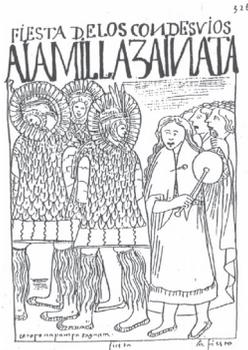
Figura 4:



El dibujo reproduce una situación de contrapunto que el texto luego especifica: dos hombres ritualmente ataviados, soplando cabezas de venado, ocupan las dos terceras partes del espacio pictórico; mientras que el otro tercio muestra (o más bien sugiere) un conjunto de mujeres que ejecutan la caja y cantan.

El mismo esquema dual rige en el quinto dibujo donde se representa la Fiesta de los *Conde suyos*:

Figura 5:

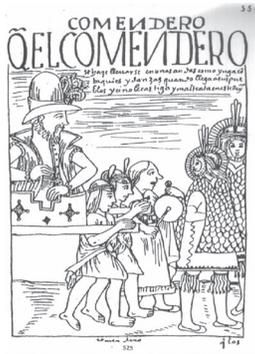


Estos dos últimos gráficos dan cuenta del sistema ritual de alianzas entre pueblos que regulaba simbólicamente el delicado equilibrio político del Incanato.

Por otra parte, en todos los gráficos descritos, la relación de oposición y complementariedad entre los elementos masculino (*hanan*) y femenino (*hurin*) funciona como eje organizador de la celebración, lo cual va perfilando la necesaria injerencia de la mujer en la vida política y religiosa del imperio.

La sexta imagen representa a un encomendero español llevado en andas, imitando el tratamiento con que se rendía honores al *Inca*. La mujer que tañe la caja forma parte de la comitiva.

Figura 6:



Bajo el título “Pulicía y cristiandad”, el séptimo gráfico muestra el cumplimiento ritual de las leyes tradicionales andinas que regulaban el matrimonio. El buen orden (“pulicía”) y el concierto “cristiano” entre los miembros de las familias vinculadas, quedaba asegurado mediante un sistema de parentesco que establecía derechos y obligaciones mutuas.

En el dibujo, Guaman Poma ve la necesidad de plasmar el ritual de alianzas familiares colocando en el margen derecho (izquierda pictórica) a una mujer que tañe la caja y canta:

Figura 7:

El objeto de representación del octavo gráfico es una borrache-
ra ritual. El texto verbal la describe como parte de las ceremonias
sagradas de los indios. Nuevamente el cronista se ve impulsado
a plasmar el sentido ceremonial mediante la figura de una mujer
que canta al son del tambor:

Figura 8:

Los dibujos de Guaman Poma ponen de manifiesto una vincu-
lación sustancial entre la mujer cantora y la caja, que aparecía
referida a manera de dato indirecto en los documentos coloniales
que hemos citado. Este vínculo vuelve a aparecer reactualizado
en un reciente catálogo de instrumentos musicales argentinos
realizado por R. Pérez Bugallo. Al describir la “caja puneña”, el
musicólogo señala que:

En toda la Puna se ve habitualmente la caja en manos femeninas, salvo cuando acompaña a la “quena” o al erkencho [considerado popularmente como instrumento “macho”], en cuyo caso es siempre un varón el que tañe ambos instrumentos en forma simultánea (2005: 44-45).⁷

En el territorio jujeño de los Valles, la caja es el único instrumento que puede ser ejecutado por mujeres cuando acompaña coplas, mientras que los hombres solo pueden tocarla simultáneamente a la quenilla⁸ y al erkencho⁹ (Moreau, 2006: 49). Además, en muchas comunidades altiplánicas la mujer casi nunca toca un instrumento de viento, restringiéndose a tocar instrumentos de percusión, a bailar y cantar (Youlade, 1996: 344). Este dato fue corroborado por el testimonio de Micaela Chauque, música y cantora, oriunda de Iruya (Salta) y radicada en la ciudad de Tilcara (Jujuy), quien recibió expresa autorización para tocar la quena, un instrumento que solo ejecutan hombres dentro de ámbito de la música tradicional.

No obstante los variados datos apuntados hasta aquí, no podemos afirmar que la caja cargue en la actualidad con simbolizaciones exclusivamente femeninas, ni que sea considerada un instrumento de uso exclusivo de la mujer. Ella puede ser tocada

⁷ Por testimonios orales, sabemos que este tipo de música a dúo se toca en época de verano para propiciar las lluvias (cf. Moreau, 2006, DVD). Si analizamos la ecuación simbólica que subyace al ritual, el principio masculino (hombre) convoca al principio femenino fecundador (lluvia), y para hacerlo utiliza dos elementos complementarios: el erkencho o la quena (elementos masculinos) y la caja (que asume en este contexto valencias femeninas).

⁸ La quenilla o flautilla jujeña es una flauta vertical fabricada con caña de Castilla. No supera los 30 cm. de largo y su tubo, cerrado en la parte distal, presenta cuatro orificios de digitación dispuestos con las más diversas medidas y relaciones entre sí. Suele ser tocada por niños y adolescentes varones. Es instrumento propio de las fiestas religiosas de la época invernal (cf. Pérez Bugallo, 2005: 80-81).

⁹ El erkencho o erquencho es un instrumento de viento de la región andina (noroeste argentino, Bolivia y Perú), es un llamador de potente sonido, construido con asta o cuerno de vaca, su embocadura es de una pequeña caña que vibra al soplar, y su tamaño oscila entre 20 y 40 cm de largo. Emite un sonido similar a un quejido.

—y de hecho lo es— por mujeres y hombres en diferentes contextos y lugares. Pero indudablemente su memoria de texto cultural está asociada con un principio femenino, tal como se infiere de los documentos coloniales consultados. Esa memoria es la que emerge en las coplas de la serie caja-cantor/a del cancionero popular de Jujuy, tal como analizaremos más adelante.

A lo largo de la región andina existe gran variedad de cajas, según sus tamaños, características y métodos de elaboración, elementos que permiten identificarlas de acuerdo con sus lugares de procedencia, como caja “vallista”, “santiagueña”, “chaqueña”, “tucumana” (cf. Pérez Bugallo, 2005: 42 y ss.).

El método de construcción de la caja es un aspecto que debe tenerse en cuenta al intentar reconstruir su memoria cultural, ya que forma parte de un conjunto de lenguajes donde lo consuetudinario entrama con lo simbólico. En determinadas regiones de la provincia de Jujuy, la elaboración del tamboril pone en funcionamiento el principio ordenador de la interrelacionalidad que nutre los fundamentos de la cosmovisión de mundo en los Andes. Cuenta don Rafael Arias (un constructor de cajas oriundo de la localidad jujeña oriental de Santa Bárbara y afincado en San Francisco) que para obtener una buena caja se debe sacar un listón de madera de un árbol maduro, del lado que mira al sol y en noches de luna llena. Sólo así se obtiene una madera “casi eterna”. Además, en su relato pone especial énfasis en remarcar que los retohos o parches de cuero de ambos lados de la caja deben corresponder a animales de sexo opuesto; es decir que, si el retoho posterior es de animal hembra, el otro debe ser de animal macho o viceversa. De la misma manera, las crines de la chirlera deben provenir de animal macho o hembra, de acuerdo con el sexo del retoho posterior. Sólo siguiendo estas reglas se logra una caja “sayadora”, aquella que suena como *sayal*¹⁰ (lo cual significa que “suena sola”), y a la que

¹⁰ El *sayal* es una arenisca formada por guijarros que en las regiones montañosas se desprende de las paredes de laja por acción del viento, y al hacerlo, produce un sonido similar al de los arroyos y al zumbido de las chirleras. Explica gráficamente un lugareño de la región de Molulo, que las buenas cajas suenan “como *sayal*” cuando al sonido per-

no le hace falta ser “templada”¹¹ en los chorros de agua por la sirena o en las salamancas (Moreau, 2006: 48-49).

Leda Valladares agrega otros detalles del proceso de elaboración:

La caja tiene madrina y padrino. Cuando se la estrena el primero en hacerla sonar es el artesano que la construyó; moja sus parches con bebida alcohólica y bebe para celebrarla. Debe hacerla sonar en la oscuridad [...] En algunas zonas, antes de estrenarla, se deja la caja durante la noche en cierta cueva de la montaña (salamanca), donde se cargará de fuerzas musicales y se impregnará del diablo o duende de la fiesta de carnaval. Con esta maceración nocturna en la montaña la caja recibe su bautismo (2000: 31).

El antropólogo jujeño René Machaca aporta otra referencia interesante. Cuenta que en la Quebrada de Humahuaca existe la creencia de que se debe colocar en el interior de la caja un cascabel de víbora (de la variedad homónima) para que tenga buen sonido; de esta forma el tambor queda encantado o endiablado, pues se asocia a la serpiente con el diablo (1996: 200).

Todos estos datos nos permiten definir a la caja como un microcosmos. La auténtica “caja” está construida respetando las leyes de la interrelacionalidad, donde los pares opuestos y complementarios de lo femenino y masculino se ensamblan en perfecto equilibrio. Por esta razón, en términos de cosmovisión andina, la caja conforma un *taypi* (centro) donde se cumple el principio armónico del *yanantin* (un compañero con el otro en una relación de correspondencia y complementariedad). Esta doble naturaleza (femenino-masculina) vincula al tamboril con el poder engendrador y es por esta razón que su ritmo está ligado a las fuerzas vitales. “Cuando

cutor “tum” le sigue el “sajji” producido por las vibraciones de las chirleras (Moreau, 2006: 41 y en DVD).

¹¹ Significa ser investida de máxima potencialidad estética mediante una especie de “bautismo natural” que se le da al instrumento recién elaborado, dejándolo pernoctar cerca de vertientes de agua o manantiales (donde habitan las sirenas u otros seres míticos acuáticos), o en lugares donde se cree hay una salamanca (sitios ocultos —cuevas, pozos, cerros— destinados al culto del diablo y caracterizados por el desenfreno, la música y el baile).

oigo sonar la caja/el mundo se hace totora”, reza el dístico inicial de una copla que traduce en lenguaje metafórico la experiencia del advenimiento del sentido a través del ritmo, experiencia semiótica primordial, fundante, de orden prelingüístico, que se asocia con las formas primarias de aprehensión de la significación.¹² La caja percutida por la *guastana* adquiere el estatuto de un *vientre simbólico* que encierra en sí los principios complementarios de macho y hembra: vientre fecundado y a la vez fecundante. Su hibridez genérica la convierte en un elemento versátil capaz de representar a la vez uno u otro principio que, desde la visión de mundo andina, jamás se presentan de manera independiente sino como entidades distintas y, a la vez, solidarias.

Por otra parte, la caja tiene una naturaleza mágica asociada a su carácter de fetiche, por lo cual concentra gran energía simbólica, que puede liberar con el propósito de beneficiar o evitar un daño a una persona o grupo social (cf. Colombres, 2004: 76). No faltan coplas de la serie caja-cantor/a para acreditar estas facultades:

Con la cajita en las manos
no tengo miedo a las penas,
entre medio de las malas
han de venir otras buenas.

Cuando me agarro la caja
soy la vida perdurable,
cuando me paro en la rueda
canto por no estar de balde.

Estas facultades del tamboril se manifiestan en una versión “a lo divino”:

Esta caja que la toco
esta caja es bendecida

¹² Para profundizar en el tema de la experiencia semiótica fundante en esta copla, remito a Mirande, 2012: 93-126.

en la orilla de sus aros
está la Virgen María.

Los datos históricos, iconográficos, etnográficos y etnomusicológicos que venimos exponiendo nos permiten volver la mirada hacia la serie caja-cantor/a del cancionero jujeño con algunas competencias. En primer lugar, hay que señalar que está tramada sobre unos fundamentos históricos, rituales y simbólicos que dan sentido a la relación del tamboril con el sujeto que canta (especialmente con las mujeres copleras). Esa relación actualiza una memoria silenciada u olvidada, que reaparece adherida al tópico caja-cantor/a reiterado en numerosas actualizaciones del cancionero. Ese tópico funciona como un verdadero *leit motiv* que abre un campo de sentido estructurado alrededor de la ecuación cantor/a + caja, donde es posible reconocer las huellas de la memoria cultural andina que hemos procurado sacar a luz, pero donde el binomio se resignifica desde y en el presente.

La caja en los textos del cancionero de Jujuy

La serie caja-cantor/a ocupa un amplio espacio textual en el cancionero de coplas de Jujuy. Suele manifestarse al inicio de una performance tipo durante la instancia de presentación del cantor o la cantora, generalmente en festivales o encuentros de copleros donde el copleo se realiza como espectáculo:

Vua presentá mi cajita
del medio 'i el cardonal;
aquí traigo mis coplitas
pa cantar n'el festival.

Esta cajita que toco,
esta caja de Humahuaca,
arito de churqui verde
retobo de panza 'i vaca.

Cantor/a y caja conforman un binomio, un auténtico dúo, puesto que cada cual tiene su propia voz, tal como quedó referido al inicio de este trabajo. Pero, además, el tamboril aparece investido de un poder que acciona sobre los cantores y también sobre los oyentes, respondiendo a los atributos sobrenaturales o mágicos que recibió durante su construcción y posterior bautismo:

Cuando ya suena la caja
yo estoy que no puedo estar,
y así les pido permiso
para ponerme a cantar.

No sé qué tiene mi caja,
de ganas me hace cantar,
será porque está llegando
la fiesta del carnaval.

Esta cajita que toco
tiene sonido excelente,
capaz de hacerlo penar
a un corazón inocente.

En ocasiones, la caja actúa por su propia cuenta, mostrándose reticente e incluso desatendiendo al cantor, como si tuviera ánimo y voluntad propios. Son circunstancias en que la caja suena destemplada y el cantor advierte la falta de armonía o concordancia rítmica atribuyéndosela al instrumento:

Pobrecita mi cajita
no quiere dar su sonido,
ha dicho: "No sos mi dueño,
vos sos un desconocido".

La fractura de la relación entre caja y cantor se muestra como la contracara del estrecho vínculo que los une, pero, al mismo tiempo, es la prueba contundente de su existencia.

En el plano de la enunciación la caja es el *alter ego* de la voz que canta (tiene voz, sabe hablar y puede negarse a hacerlo), pero en el plano del enunciado, el vínculo entre ambos se solidariza aún más, pues mediante un complejo trabajo retórico, el tambor funciona como un resonador afectivo del sujeto permitiéndole desocultar los vaivenes de su mundo subjetivo en un proceso de identificaciones graduales. Entre la caja y el cantor o la cantora se establece un juego de espejos estructurado a partir del cuerpo como lugar de mediación entre el mundo exterior y la interioridad. Proyectado en el texto, el cuerpo simbolizado funciona como un eje semantizador desde el cual el sujeto de la enunciación construye sus representaciones en torno a la compleja experiencia del cuerpo propio, de lo sensible, de lo subjetivo y de la realidad social que lo circunda. Analicemos estos procesos:

Uno de los mecanismos figurativos más recurrentes es la identificación entre coplero/a y caja mediante la *personificación* que atribuye al instrumento cualidades humanas.

La caja habla:

Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar
sólo le faltan los ojos
pa acompañarme a llorar.

padece:

Pobrecita mi cajita,
junto conmigo padece,
de la noche a la mañana
suena que suena amanece.

y llora:

Si hasta mi cajita llora,
sollozando, sollozando;
cómo no he de llorar yo
suspirando, suspirando.

Este recurso se refuerza en numerosas coplas a través de construcciones comparativas:

Pobrecita mi cajita
chiquitita y sonadora,
igualita que su dueña
chiquitita y paridora.

Pobrecita mi cajita
sufrida como su dueña,
cuando le dan con un palo
llora dentro y canta afuera.

La identificación entre caja y coplero/a se construye a partir de la representación figurada del cuerpo en el discurso, que se realiza sobre dos operaciones retóricas: la metonimia y la sinécdoque. La metonimia opera por desplazamiento en una relación de contigüidad, en tanto coplero/a y caja funcionan en un eje de asociaciones sintagmáticas que permite reemplazar un término por otro. La sinécdoque, por su parte, opera a través de la representación del cuerpo como un todo en alguna de sus partes (ojos, boca).

Mediante estos complejos mecanismos figurativos, la caja adquiere entidad corpórea y, simultáneamente, ilumina los pliegues más profundos de la subjetividad del cantor o la cantora, quien para hablar de sí toma un elemento concreto de su mundo (la caja) para referenciar o proyectar su experiencia interior. La subjetividad se vuelve figura gracias a este mecanismo proyectivo de simbolización propio de la conciencia oral que nutre mayormente el repertorio de la poesía tradicional, y especialmente, a la copla.

La caja *presta* no sólo su voz para cantar la queja, sino su particular materialidad inerte, que sirve de referente externo desde el cual el cantor o la cantora organiza su mirada sobre su propia existencia, que pasa a ser vivida como experiencia de la interioridad:

Las charlerah de mi caja,
una arriba y otra abajo;
así me trata mi suerte,
cuesta arriba y cuesta abajo.

Las chirleras de mi caja,
dos arriba y dos abajo,
así estarán mis amores
cuesta arriba y cuesta abajo.

Las charleras o chirleras de la caja funcionan como la representación concreta de una realidad abstracta: los vaivenes del destino que implican estados alternativos de felicidad y de dolor: “así me trata mi suerte” / “así estarán mis amores” / “cuesta arriba y cuesta abajo”. El mundo de la experiencia interior se construye a partir de una proyección del cuerpo en acción desplazándose en el espacio, poniendo en evidencia que el sujeto organiza su mirada en torno al mundo y a sí mismo a partir de la percepción corporal. “La percepción del mundo se convierte, entonces, en propioceptividad”, al decir de Dorra (1997b: 28).

En los textos analizados hasta aquí, el sujeto se describe como un ser sufriente, y la caja es quien desnuda al *yo* que padece. Como en un sutil biselado, las causas de la pena se dibujan con contornos leves que tanto cubren la experiencia colectiva como la individual:

Si hasta mi cajita llora
con ser un palo vacío,
cómo no he de llorar yo
si me quitan lo que es mío.

Detrás de la denuncia emerge un sujeto amenazado o subordinado por un *otro* que lo priva de aquello que le pertenece: ¿la identidad?, ¿la tierra?, ¿los lugares de poder?

Mediante el repertorio de coplas, una comunidad se nombra a sí misma reconociéndose como agonista, al tiempo que asegura su cohesión grupal. La vivencia del sufrimiento se esboza como

marca de identidad de un *cuerpo social* proyectado sobre otro: el *cuerpo simbólico* de la coplera que funciona como texto de la voz colectiva, profundamente unido al de la caja con quien “llora”, “padece” y “habla”.

Pero el *runa* (hombre o mujer andinos) halla también en el espacio de la fiesta un lugar donde proyectar y escenificar su identidad, tanto individual como colectiva. La gran cantidad de festivales y encuentros de copleros que se realizan a lo largo del calendario festivo en Jujuy¹³ muestra este espíritu celebratorio que tiene al copleo con caja como protagonista y vehículo de construcción y preservación de la memoria cultural. Un grupo de cuartetos de la serie caja-cantor/a despliega esta dirección semántica. Aquí, dos ejemplos:

Esta cajita que toco
tiene arito de cedro,
de qué me sirven los tragos,
si con ella yo me alegro.

Alegre mocita he sido
y alegre y vieja he’i morir;
cuando me agarro la caja
me amanezco sin dormir.

Estas coplas muestran a un sujeto que describe su alegre “estar en el mundo”, consustanciado en la relación recíproca que entabla con la caja. El instrumento ahora resuena para alegrar a la cantora más que “los tragos”, mientras le recuerda que “alegre mocita he sido / y alegre vieja he’i morir”. No resultan extraños

¹³ Consignamos algunos de ellos que se realizan durante los meses de verano: Encuentro de copleros (Purmamarca), Fiesta de la Caja y la Copla (Rodeo), Festival Folklórico de El Huanacar (Abra Pampa), Festival de Compadres y Comadres (Tres Cruces), Alborozo humahuaqueño (Humahuaca), Festival de la Pachamama (Purmamarca), Festival del queso, (Puesto del Marqués), Carnaval de ablande, Carnaval grande, Carnaval Chico, Carnaval de flores (en toda la provincia), Festival del Choclo y del Folklore (Maimará), Festival de la Papa (Santa Ana).

estos virajes del sentido, pues con sus ondulaciones, oposiciones y variantes, el cancionero popular — al decir de Dorra — aspira a abarcar el universo de experiencias afectivas de los individuos y de una comunidad (1997a: 54).

El recorrido realizado a lo largo de la serie caja-cantor/a del cancionero popular jujeño ha ido mostrando en sucesivas fases los sentidos y alcances de la relación establecida entre el tamboril y los copleros y copleras de la región, especialmente entre la caja y las mujeres cantoras, depositarias de una antigua memoria ritual andina. La práctica del copleo se funda, en efecto, sobre las matrices de una memoria colectiva prehispánica que ha quedado cifrada en el tamboril y en los códigos simbólicos que lo atraviesan. La caja, como entidad con cuerpo y voz, emerge en las cuartetos actualizando esa antigua memoria ritual y simbólica prehispánica. En cada golpe del tambor reaparece ese sustrato, latente y vivo, que da sentido al copleo y que permite entender el prestigio del que gozan los copleros y, en particular, las copleras en Jujuy. Ellos son los portadores de una identidad que resiste en el caudal de sus voces anónimas y en el cuerpo simbólico de la caja que tañen, sellando en cada performance una antigua alianza. Vínculo tan fuerte y raigal que llega hasta los bordes mismos de la muerte, como revela esta cuarteta, que bien puede servir para cerrar estas reflexiones:

Esta cajita que toco
no la vayan a quemar;
el día cuando me muera
con ella me han de enterrar.

Bibliografía citada

ACOSTA, José de, [1590] 1999. *Historia natural y moral de las Indias. Estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc571b4>.

- COBO, Bernabé, [1653] 1956. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: BAE.
- COLOMBRES, Adolfo. 2004. *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- DEDENBACH y SALAZAR SÁENZ, Sabine, 1996. "La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las "Tradiciones de Huarochirí"". En *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann, dir. Madrid: Iberoamericana, 175-196.
- DORRA, Raúl, 1997a. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés. ———, 1997b. *Fundamentos sensibles de la discursividad*. México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- DUVIOLS, Pierre, 1976. "Une Petite Chronique Retrouvée: Errores, ritos, supersticiones y ceremonias de los yndios de La prouincia de Chinchaycocha y otras del Piru". *Journal de la Société des Américanistes* 63: 275-297.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, [1615] 1980. *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, traducción de Jorge L. Urioste. Tomos I, II y III. México: Siglo XXI.
- HERNÁNDEZ ASTETE, Francisco, 2002. "La coya en la organización del Tahuantinsuyo". En *Historia de las mujeres en América Latina*, Juan Andreo y Sara Beatriz Guardia, ed. Murcia: Universidad de Murcia: 23-35.
- LIRA, Jorge, 1945. *Diccionario kkechwa-español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- LOTMAN, Iuri, 1996. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
- MACHACA, René, 1996. "Algunas reflexiones acerca de la copla". En *El romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. E. Virtudes Atero Burgos. Cádiz: Universidades de Andalucía, Cádiz y Sevilla: 197-202.
- MIRANDE, María Eduarda, 2012. "El mundo en la totora. La esquicia creadora en el escenario de una copla popular". En *La esquicia creadora*, ed. Iván Ruiz y María Luisa Solís Zepeda. Puebla: BUAP-SeS.

- MOREAU, Susana, dir., 2006. *Música y fiesta en los valles orientales de altura de Jujuy*. Programa "La voz de los sin voz". Vol. I. Buenos Aires: UNESCO/Presidencia de la Nación Argentina/Música Esperanza Tilcara.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén. 2005. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- SILVERBLATT, Irene, 1990. *Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- VALLADARES, Leda, 2000. *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- YOULADE, Roy, 1996. "La Fiesta de San Bartolomé o de los Ch'utillos de la ciudad de Potosí: música y danza en una fiesta citadina andina". En *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann, dir. Madrid: Iberoamericana: 333-349.

Batop bhabhai'chdhadam 'El pescador'.
Texto oral en o'dam (tepehuano del sureste)
de Santiago Teneraca, Mezquital, Durango¹

El tepehuano del sur es una lengua que forma parte de la familia yuto-azteca (sub-rama tepimana sureña), hablada en los estados de Durango y Nayarit por alrededor de 26 453 hablantes (INEGI, 2010). Esta lengua, de acuerdo con el INALI (2009), cuenta con tres variantes dialectales mutuamente inteligibles: i) el tepehuano del sureste o tepehuano bajo (*o'dam*), ii) el tepehuano central (*o'dam*) y iii) el tepehuano del suroeste o tepehuano alto (*audam*). La primera se concentra en las comunidades de Santa María de Ocotán (*Juktir*), San Francisco de Ocotán (*Koxbillim*) y Santiago Teneraca (*Chianarkam*), todas ellas pertenecientes al municipio del Mezquital, Durango. La segunda se habla en la comunidad de Santa María Magdalena de Taxicaringa (*Mti'ñcham*), la cual también pertenece al Mezquital, y se ubica justo en la frontera entre las regiones donde se habla tepehuano del sureste y tepehuano del suroeste. Mientras que el *audam* se habla en las comunidades de San Bernardino de Milpillas Chico (*Mua'lhim*) y San Francisco de Lajas (*Ai'cham*), ambas pertenecientes al municipio de Pueblo Nuevo, Durango. Otra comunidad en donde se ha registrado el *audam* es San Andrés de Milpillas Grande en Huajicori, Nayarit (Reyes, 2006: 6; García y Reyes, 2015: 86). Estas comunidades se muestran en el mapa 1.

¹ Este artículo forma parte de los resultados del proyecto PAPIIT (IA401417, 2017-2018) *Estudio gramatical del tepehuano del sur. Comparación entre el o'dam y el audam de Durango*, desarrollado en la UNAM, a cargo de la Dra. Gabriela García Salido y en donde colabora Inocencia Arellano. Sin embargo, el presente texto se documentó durante el proyecto *Documentación sobre los diferentes géneros discursivos orales entre los tepehuanos del sur de Durango*, Beca para Mujeres en las Ciencias Sociales y las Humanidades 2015. Academia Mexicana de Ciencias, CONACYT, Consejo Consultivo de Ciencias de la República Mexicana, otorgado a la Dra. García Salido. Por otro lado, queremos agradecer a las personas que nos han ayudado de forma directa e indirecta en la documentación de esta lengua, así como a las autoridades de las comunidades.

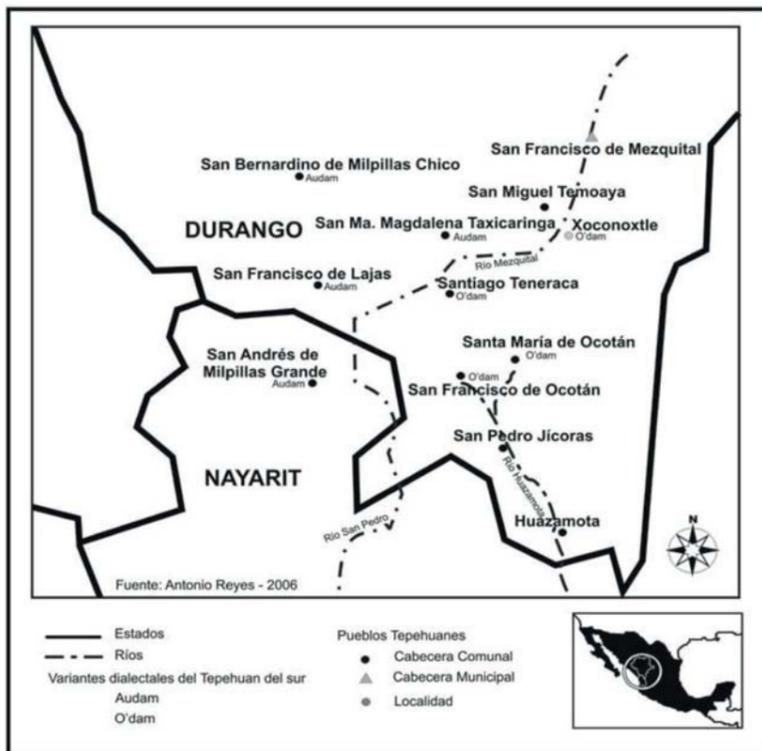
El texto que se presenta a continuación pertenece a la comunidad de Santiago Teneraca, ubicada al suroeste del estado de Durango (véase mapa 1). Según Reyes Valdez y García Salido (2017: 342), *Chianarkam* quiere decir 'lugar de las bendiciones' o 'lugar donde se pedía u oraba'. Este topónimo presenta una formación muy distinta a la de los demás nombres de lugares en el área tepehuana, pues su composición involucra el uso del verbo *chia* 'ordenar o pedir a los dioses' en posición inicial, más el subordinante general *na*, luego, la cópula existencial *jir=* y, por último, la posposición de origen *-kam*, lo que da lugar a la formación de una cláusula relativa (Reyes Valdez y García Salido, 2017: 348).²

Según los conteos del 2014 para la elección del comisariado de bienes comunales (comunicación personal con las autoridades de la comunidad), hay aproximadamente cinco mil hablantes del tepehuano del sureste (*o'dam*) en dicha comunidad.

El texto que presentamos pertenece al género del *sapok*³ y forma parte de los recientes esfuerzos de documentación lingüística que hemos venido realizando desde el año 2010 en conjunto con los hablantes del *o'dam* de esta comunidad. A pesar de que Alden Mason (1947-1948) visitó la población de San José de Xoconoxtle en Mezquital, Durango, para realizar trabajo lingüístico sobre el tepehuano del sur, dichos registros son muy limitados; en su mayoría se componen de listados de palabras, notas de campo y comparaciones con otras lenguas como el cora, tepehuano del norte y tepecano, fotografías, y 21 grabaciones (entre ellas, canciones y algunos cuentos como el de "El conejo"). No obstante, la documentación que inició en el 2010 registra 45 horas de material del tepehuano del sureste (bajo) y 30 horas de material del tepehuano del suroeste (alto) que ha sido procesado en el software

² García Salido (2014: 41) refiere que esta estrategia coincide con la formación de cláusulas complejas en la lengua (relativas, completivas y adverbiales), es decir, el *o'dam* utiliza un subordinante general para codificar nociones complejas, en lugar de la estrategia de nominalización utilizada por la mayoría de las lenguas yuto-aztecas.

³ La palabra *sapok* es traducida literalmente como 'cuento', sin embargo, es una mezcla de cuento, fábula, mito y leyenda.



Mapa 1. Localización de las comunidades donde se habla tepehuano del sur (Reyes Valdez, 2006: 15).

ELAN (véase imagen 1). También es importante notar que antes del 2015 no se tenían registros lingüísticos del *o'dam* de la comunidad de Santiago Teneraca, por lo que este trabajo representa una contribución a la documentación de esta variante.

El *sapok* titulado *Batop bhabhai'chdhadam* 'El pescador' fue narrado por el señor Francisco Santillán, originario de la localidad de *Dapaka'm* 'Cerro Pelón', perteneciente a Santiago Teneraca, en agosto de 2015. La grabación de esta historia se realizó por la tarde en la casa de un familiar del señor Francisco. Él se encontraba en Santiago Teneraca porque era parte del cuerpo de autoridades tradicionales de ese año; sin embargo, no vive permanen-

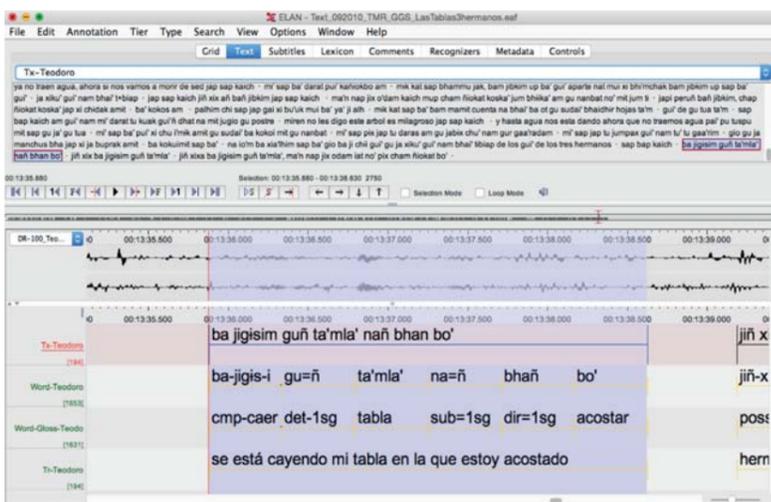


IMAGEN 1. Material procesado con el software ELAN.

temente en esta comunidad, sino en su localidad de origen, que es *Dapaka'm*. Para el registro en audio se utilizó una grabadora Tascam DR-100.

En esta transcripción hacemos uso de la ortografía práctica utilizada por la Dirección General de Educación Indígena de la Secretaría de Educación Pública. Este alfabeto fue elaborado por los docentes hablantes de tepehuano del sur hace aproximadamente veinte años. El alfabeto práctico para la transcripción del *sapok* incluye diecinueve consonantes (p, b, bh, t, d, k, g, ', s, x, ch, dh, j, m, n, ñ, lh, r, y) y seis vocales (a, e, i, o, u). Queremos aclarar que ciertas partes del texto en *o'dam* han sido editadas para una mejor comprensión (por ejemplo, eliminación de muletillas y fragmentos repetitivos), mientras que la versión en español corresponde a una traducción libre.

En cuanto al contenido de esta historia, es importante mencionar que una de las características de los *sapok* es que son de transmisión oral, por lo tanto, puede existir más de una versión de la misma historia. Nótese que, aunque en la base de datos no existe otra versión de 'El pescador', la temática que se aborda sí es re-

corriente en otras narraciones tepehuanas. Los principales personajes del *Batop bhabhai'chdhadam* son el padre (el pescador), el niño (después muchacho y señor), el águila, el gavilán, la hormiga y el tigre; mientras que los personajes secundarios son la mamá del niño, la esposa, la mujer del lago, la esposa del muchacho (que antes era niño), la gente de las diferentes comunidades donde se refugiaba el muchacho, el aire, y los hermanos.

En resumen, el texto nos plantea las condiciones críticas de una familia que intercambia a su hijo por un poco de comida. En la actualidad seguimos observando cómo las personas se aprovechan de una situación familiar difícil, como en el caso de la mujer del lago, que, conociendo la situación de los padres, ofrece ayuda a cambio del hijo para comérselo. Este *sapok* contiene múltiples enseñanzas, entre las que destacan:

- 1) cómo el aceptar ayuda de desconocidos nos puede costar la vida o la de los seres queridos;
- 2) no dejarse llevar por la primera impresión (las cosas no siempre son lo que parecen), tal como le sucedió al pescador con su hijo, a quien subestimó e intercambió por comida, pero el niño resultó más astuto y salió del lugar evitando ser regalado;
- 3) la relación de los animales *salvajes*, que por más peligrosos que parezcan, pueden convertirse en nuestros amigos cuando somos generosos con ellos y estos nos pueden ayudar cuando estamos en situaciones críticas; y
- 4) la importancia del cuidado de la familia.

INOCENCIA ARELLANO MIJAREZ
Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe
Universidad Autónoma de Querétaro

GABRIELA GARCÍA SALIDO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Universidad Nacional Autónoma de México

Batop bhabhai'chdhadam

- [1] ¡Aa! dhu mu sap pai' daraaka' am gok gu ja'tkam dai binga'n bima'n, sap ba' gu chio'ñ ba jimia' na ba ga'mira' gui' nam tu' jugia', sap cham tu' bia' ka' am nam tu' jugia', sap ba' dhi' gu batop ba tu naboo'nda' ba' mu ja'p a'kki'n, mu ja'p jimda', gui' mu ja'p tu gagidha', pai' sap pui' cham tigia', pui'm ji boi'ya', orasi buimgidhak ba' pui' gio mu ja'p up ji jimia', mu ja'p tii ñilhidha' a'kki'n, mu ja'p tii tu bhabhai'chdhidha'⁴ gu batop, pai' sap tigia' ma'n pai' gok, dhu gui' sap ba' bhai' ba jimia' daim sap dhi' ba tu jugia' mi' na ba aiya', orasi ba' buimguidhak gio pui' up, na jax bamgi' dhu giop ba jimia', na giop ba tu ga'mira' muja'p na ba'p a'kki'n ba ñilhidha', orasi cham pai' ji chigua', pai' pui' mi' ba aiya', dhu gu' mo pui'm ji boiya', orasi, mu sap pai' ba oilhim na gu makob tanolh ba oilhim, mu sap pai' ba bo' gu mabi'ñ akki'n, mi' sap ba' bhai' ua'tu' gui' na bhan tu bhabhai'chdhim gu ux, bhai' sap ba' xi xissimik ba' pui'ñi, am mi' ja'p bo' pui' ñi, orasi mi' ba jii pui' xi buimik, mu ja'p tii oilhim pu cham pai' ji ch', orasi gio mi'p ba ai jurnik, pui' sap gio mi'p ba ai, chamtu' tii', pui'm sap ba boi, ba' buimguidhak gio'p ba jii ba', ya los sinko dias ba' ba jimchu' na muja'p ba oilhim, orasi bhai'ñi sap pix ja'p ba duu, mu sap pai' dhaa gu ma'nkam ma'n ubii, akki'n sudi' chir irab ja'pni mi' dha gu judai irban mi' sap ba' da, mi' sap ba'p titda, jimchu' chamtu' palhip mui' xi chigak sap, cham mo mit na gu ja'pni ba ji bhii gu chio'ñ.
- [2] —Bha jim —ja'p sap titda, sap tii' jiiñku'ñ.
 —Añ cham —ja'p sap titda—. Añ xim ibhi'ñ.
 —¡Aa! —ja'p sap titda—. ¿Xib ap ba' ba xiñ ibhi'ñ? Nap ba' takab cham jiiñ ibhi'ñ na pich ba' bhammi bhai' xiñ xixximik —ja'p sap titda.

⁴ bhabhai'chu'n: 'ahogar'.

— ¡Aa! añ chamtu'.

Jimchu' pui' xi kai'chit.

— Amub kia' dhu — ja'p sap titda — . Bhajim ji ya'ni nañ jum bai'ñ.

Orasi pui'ñi mikkat ba' siari ba kikbu ba'.

— Bha jim — ja'p sap titda ba'.

— ¡Uri! Añ mo xim ibhi'ñ.

— Nap ba' mo takab cham jiñ ibhi'ñ, na pich ba' bhai' xiñ xixximik — ja'p sap titda

— ¿Aa xib ap ba' ba xiñ ibhi'ñ? — ja'p sap titda.

— ¡Aa!, dhu ¿gir apa? — ja'p sap titda.

— ¡Aa!, dhur añi' — ja'p sap kai'ch dhi' gu ubii ba'.

— E bha jim — ja'p sap titda.

[3] Ba' pui' mo mui' ma ji ai ba' mi' gu sudi'chir jugi'ñ ba kik mi' akki'n, ba' sap mu baiñ na mu jimia', sap ba' mo ba jim kokosak ba' gu chio'ñ, mui' sap ba tigi, ba' bhammdir sap na gu irban irab gu sudai' mi' dha gu jodai bhai' dha gu ubii, bhai' sap ba' ba ai, ba ñio'ki.

— Xiban — ja'p sap titda.

— Bhai'p xiban, jum jipdhak — ja'p sap titda ba'.

[4] — ¡Aa!, dhu gu', ¿tu'p ba' mo gaguidha'? Nap ba' mo gammiji ya ja'p pui'ñi eilhidha' gammiji bix chanolh añ ya' ja'p jum nii'ñdha' nap ya' ja'p pu chui'ñgida', cham ba' bhai' nap tu' jax buada' jum ki'am — ja'p sap titda.

— ¡Aa! dhu gu'... dhu gui' ji nañ cham tu' bia' nañ chu' jugia' nañ ba' mo jix bhio' iñ — ja'p sap kai'ch.

— ¡Aa! — ja'p sap titda.

— Ba' dhu gui' ji, dhu no'p mo pui' kai'ch nap jix bhio' — ja'p sap titda.

— Añ jum bosgidha' gu batop, ka nap ua'ra' jix chamam gu bappañ — ja'p sap titda ba'.

— ¡Aa!, a ea nañ mo ua'ra' — ja'p sap titda.

[5] Gio mui'p ba tigi ba' bhammdir ba bus juera dir, mu ja'p xi jii sap ba', gu bhappañ jix chamam sap de a sinko ubrasadas sap ba' mi' ba aich.

— ¡Aa!, ya' ñich ba' ba aich — ja'p sap titda.

— ¡Aa!, ea nañ mo jum ui' ñmira'.

[6] Miji sap ji chu dup ba', miji sap pix mai'ch ba' pui'ñi, miji pix mai'ch, miji pix mai'ch, ja'x mikkat sap ba' mo mi' ba tisa'ñ dhu gu batop dhi' enter susdagim gu sarta sap pix ja ua' dhi' gu bappañcha'm, mi' sap ba' ba maa.

[7] — ¡Aa!, ku ba' xib no' gui' na ñich bam bosgui, na jax chutui' ka', ba' gum mar ap jiñ makia', no' na ja'x chu'm bipi'm namki', no' gu' gu tu xix usu gu ti irab kam, usu gu jultimo kam, no't dhi'm nam, a dhu dhi'p jiñ makia', piam ku cham jum nam gum mar a dhu gu gagox, gum soi' no't jum nam, a dhu dhi'p jim makia' — ja'p sap titda.

— ¡Aa!, dhu bak jix bhai' ku gui, — ja'p sap titda ba'.

Tibhik bhai' ba jii, mi' sap ba' ba ai jurnik, mi' ba ai tu ua'dat gu batop.

— ¡Aa!, dhu ya'ñ ba tu ua' gu batop — ja'p sap titda.

[8] Ba tu ju mit ba' na mi' ba ai, aa nat mi ai mi', sap ba' ma'n ba' sap up tu marka' alhii alhi'ch jultimo kam, mi' sap taikob dir cham pai' jimmida', mi' sap pui' jum bichbikda', mi' sap ba' pui' daka' pu cham ji'x ja'p jimmida', cham kikkada' sap komo que na cham bhai' chu çiri, jax na ja'k, mi' sap ba' pix pu daka', mi' pu niñdha'.

¡Aa!, dhu jano' na pai' dhuk bhai' ba tu ua' gu batop sap dhi' jotmida' mu kikbuk sap mu nam gu taata'n, aa dhu dhi' sap ba' na gu mu ba nam jia, orasi dhu gui' chi na gu medio pux o'nda' am gu alhii, na mi' pui' mai'gixix ka', mi' na pui' daka' na cham pai' jimmida', na gu mi' pix pui' bam purkarda'. Orasi jano' ba' dhi' nat mui' ma nam, dhi' ba tu juu mit ba' gu batop nat mi' ba tu aich, ba' mi'dhir ba' ba tu boi mit ba jur sap, na gui' chi pui'ñi mi ja'p bhi'ñbak sanop dir ja'p sap ba' mo bhai'p tidi' up ba' palhip bhai' dhir, sap mi' koksida' bhi'ñbak sanop, sap ba' gui' mijdir bobok am irban, ba' gu taata'n gio gu di'ñ map nam mi' chu bobuk, gui' sap ba' mi'dhir mu tiké gu alhii mijim sap ba ji chu a'ga gu jagi'gir, sap ba'p kai'ch:

[9] — ¡Uris! — ja'p sap kai'ch— añ dhi batop na ñich ya tu aich gu dhi' mit jiñ maa ji, na ja'pni jiñ chitda am sap na

jaroí' jñ ñamki' gu'ñ mar, no' gu tu xix, ti irab kam usu gu jultimo kam.

— ¡Aa! dhu gu dhi' jir am ji nat jaroí' jum nam, na gu mi' pix jum porkarda', mejor dhi' dhuch mu makia' — ja'p sap kai'ch.

— ¡Aa! dhu bak jix bhai'.

[10] Bueno, dhu gui' sap ba' mi' pui'm a' gu alhii.

— ¡Aa! — ja'p sap kai'ch.

Ja'p sap jum a' ba' mi' bo'kat gu alhii up ba'.

— ¡Aa! ilhi'ñ ama nañ añ up ba jimia' u su nam añ up ba tuñ makia', vale mas, na ja'x chu tu'í' xib, añ dhu jimia' ji, na paja'k dios jñ palhbidha' añ jimia ji — ja'p sap kai'ch ba gu alhii.

[11] Pui' jum a' gi mi' bo' kat, sap ba' ma'n up tu soi'nka' gu takari' gio sap ba' ma'n alh kuxir up bia'ka' gio ba' ma'n jabí' sap up bia'ka', sap ba' mo mi' ba' pui'ñi na gu' nam-muni ba' irab tuka' chi muni jí'k la una sap ba jii gu alhii, ba' mo sap mi' ja'p bhii' dagik gu takari' gu soiga'n, gu kuxir gio ba' gu jabí' sap ba' xi bhik, mi' sap ba bhii. Bueno gu chi mi' kedarix na mi aiya' gui' pu chamtu' mi' ka ai gui', pu jii ba', mu sap pai' ba jim ba' akkí'n, mi' sap dakat ba ku ba' gu ui'm.

[12] — ¡Aa! ¿Tu'p ba' agit jup kai'ch jim bha'm? Gu'p chi mox bhigot jap kai'ch, nañ mo tak xim maki dhiñ xoi'.

¡Aa!, sap bhai' ji dha gu soiga'n sap tak ba ik ba', xi makak.

— ¡Aa! — ja'p sap titda.

Dhu gui' chi bhai' ba koi'chu sap ba'.

— ¡Uri! mo taxchab ba', mo pich pik jix bhai' ma du ji nañ mo ya' bax bhio'nkat, na pich ba' mo ma tuñ ma — sap kai'ch.

[13] Mi' sap ba' xim xix ba' gu ui'm, sap mu ba gii gu kakrapon ma'n, dhi' sap ba' xi makak.

— Dhi' ñip mo ua'da', bhika' ap — ja'p sap titda.

— ¡Aa! — ja'p sap kai'ch.

Dhi' sap ba' xi bhik ba jii, ba jimchu' ba', mu sap ba' ja'p sap titda:

—Na pai' dhuk jum oprecero kup ba ja'p duñia', ja'pnip mo tii'ya' "señor eskuis" —ja'p sap titda.

—¡Aa! —ja'p sap titda ba'.

[14] Pui'ñi ba jii sap ba gu alhii, jimchu', mu sap pai' ba' ba daa gu bha'a', kuu sap bha ja'p ji dhakat, mi' sap ba' pui'p ba titda:

—¿Tu'p ba' agit jup kai'ch jim bha'm? Mop chi gu' alh jix bhio git jup kai'ch, añ mo tak xim maka ji dhiñ xoi' —ja'p sap titda.

Xi makak sap up ba' tak, mi' sap ba' nat ba koi'chu sap ba' pui' titda:

—¡Uri! Mo pich pik jix bhai'p ma du ji, nañ mo bax bhio git, na pich mo tuñ ma, —ja'p sap titda.

Ku ba' xib, sap pui' up xim xix sap ba' mup ba gii gu kakrapu'n.

—Dhi'ñip mo bhiika', ua'da' ap, na pai' dhuk jum opreceru', kup ba' ja'p tii'ya': "señor aguila" —ja'p sap titda am.

—¡Aa!, dhu bak jix bhai'.

[15] Ba jii sap ba', jimchu', jimchu', jimchu', mummu sap pai' ba jimchu' ba' boicha'm pui'ñi, mi' sap ja'p bokat ku up gu mabi'ñ, orasi pui' sap ba' mi'.

—¡Aa!, dhu gi ¿Tu'p ba' mo agit jup kai'ch? Mop chi jix bhio git jap kai'ch, eñ mo xim makaji dhiñ xoi' —ja'p sap titda.

[16] Jai' makak sap ba' bix na jix ka bi'ixchugit, sap ba' ba jugio gu takari' na ua', orasi pui' sap ba'.

—¡Uri! Mo pich pik jix bhai' ma du nañ ya' mo jix bhio git, ya' ñich mo ma kob, ku ba' xib na pai' dhuk jum opreceru' kup ba' ja'p tii'ya': "señor leon" —ja'p sap titda am.

—¡Aa!, dhu bak jix bhai'.

[17] Aa, dhu ba jii ba', dai sap ba' gu jibu'n xi makak, gui' sap xi ikik gu jibu'n map xi gamuk, sap ba jii ba' gu alhii, orasi mu pai' pui' jimchu', jimchu', jimchu', nammi sap pai' ba' jax chu'm sakalhika'm ba kik oidha' ta'm ja'pni bhai' sap

ba tis, sap ba' bax chanom gu sudi', na gux dham ba du, sap nammi ja'p xi chinii'ñ pui'ñi para bipta'n ja'k ja'pni, mum-mur a'akki'n, nammim sap sulhi' gu nunni, mi' sap jix chitidu' joidham, mo chi pik mi' jai'chu' gu sudi', mejor añ mo xi i'raji ja'p sap jum a', mo mi' giop bhii ba' gu a'nsap, nammi ba ji bus sap na pai' joidha jix chitidu', mi' sap pui'ñi na gu ja'pni jir tai' pa', sap mui' ba jimchu' bhai' como na bhair bibiatma dhu, mi' sap jix pix gē' mi'p bo' gu d'nbalh, uri nat jax ja'k gii' sap mo gio bhai'p bhii ba', bhammu sap guiop ba tis ba', bhammi ba gii gu'ñi bipsa', sap ba'.

[18] —¡Uri! Mo bha tum jotxi gu d'nbalh, nap sap mo mui' xi biomdhari gu tur ma'n mi' ma chu iar, no'p iam uadat gu kuxir —ja'p sap kai'ch.

—¡Aa!, dhu ua' iñ —ja'p sap kai'ch.

—¡Aa!, dhup sap mui' xi biomxi'ñmira ji —ja'p sap titda.

—¡Aa!, dhu bak jix bhai', xib jiñ mu jim —ja'p sap kai'ch.

[19] ¡Aa!, dhu, gio mui'p ba bhii ba' mummu sap ba ai ba' mi' sap ja'p tik gē' gu tur.

—¡Uri! Mop xiñ biomdhaji dhi tur na ñich ya' ma tu iar —ja'p sap kai'ch.

—¡Aa!, dhu bak jix bhai'.

Mi' sap ba' xi biomimik, timu sap biomimik, mo nat jax kikbu mi' ba bhii ji gu' gu alhi, ja'x sap ba bhii.

—¡Uris! Mi' ñich ba' bam biomxi —ja'p sap titda.

—¡Aa! —ja'p sap kai'ch.

[20] Bhai' xi jimdat jup kai'chim na gux ibhi'ñ sap nax ibhidam tui'dhi' gui' na mi' bo', nammu sap giop ba bhii, bhammu sap giop ba tis gu oidha' ta'm, bhammu sap giop ba gii dhi' gu bipsa'.

—¡Uris! Mo bha tum jotxi gu d'nbalh nap sap mo cham t'ñchu na pum tida' nap sap xi ikdhaji git gu bakax —ja'p sap titda.

—¡Aa!, dhu bak jix bhai'.

[21] Gio sap mui'p ma jii, nammi sap giop ba ai, gio sap pui' alh jup i'kimik, enter xi i'kimik, mi' ja'p xi jumpadak timu', ja'x bhik sap pui' ba t'n:

—Mi' ñich ba' bam i'kxi.

—¡Aa! —ja'p sap kai'ch.

[22] Jimchu' pui' ji kai'chit, bhammu giop ba tis, ja'x pix gio bhammip ba gii gu bipsa'.

—¡Aa! Gio up sap, mu dir bha tum jotxi gu di'nbalh nap sap mo cham ti'nchu na pum tida' git nap sap xi xixxidha-ji git gu bakax, ku su nam xi moñdha ji —ja'p sap titda.

—¡Aa!, dhu gu xib —ja'p sap titda.

[23] Gio sap mui'p ma jii, nammi ba' ba ai.

—¡Aa! dhu jia, xiñ xixxidhaji dhi bakax —ja'p sap titda.

—¡Aa! dhu bak jix bhai'.

Aa sap xi sixxidhimik, monak gu bakax joidham xi sissak, mi' sap ja'p xi jumpadak, mi' sap ja'p pix kik ba', orasi pui' sap ba' ba ti'n:

—Mi' ñich ba' bam sixxi.

—¡Aa!, dhu mo taxcham ba', bi io' ku gi gu sudi' nap sak jix chanom —ja'p sap titda.

—¡Aa!, dhu bak jix bhai'.

[24] Xi baxbhak sap ba' gu jabi' ta'm, mi ja'p sap pup kik dagit ba' nat chakui i gu sudi', orasi pui' sap ba' titda:

—¡Uri! ¿Tu'ch ba' mo makia'? Nat ya' mo'x bhai' ma du nat mach sixxi dhi bakax.

—Eyap bha da' gu sari'x —ja'p sap titda gu di'nbalh ba' dhi' gu bippsa'.

[25] Mi'ja'p oiri gu sari'x, sap ba jika gu jibu'n, ba mam sap up ba' gui', orasi gio gu di'nbalh am sap ba jika gu jibu'n, bix am sap ba ma gio dhi' gu bipsa sap jai'm xix sap mup ba gii gu bapo'n, ba maa am sap ba', orasi sap ba' xi gamuk ba'.

—¡Aa!, dhu mo taxchab ba' na pich mo jix bhai' ma du, bi io' gu sudi' —ja'p sap kai'ch.

—¡Aa!, dhu jir am dhu —ja'p sap kai'ch.

Dai sap pui' xi chidak ba ji.

—Añ mo ba jii.

[26] Pai' sap pix chu'm du, chakui chu'i gu sudi'. Bhammi sap ba' nat tis oidhata'm na pai' kik, bhammu sap ba' pum

a' ba': "¿Gui' tu' chi ba' mo jix bhai' dhi' na mit jiñ ma?"
Sap bhai' xi babu gu sarí'x gu jibu'n, ya' sap ja'p xi chuttur
mo' ram, sap gē' mo'kam jup jum du alh, sarí'x jup jum
duk mi ja'p pix oiri, bha ja'p sap pix chu jik gu u'ux.

—¡A ke karai dhi' mo serbir! —ja'p sap jum a'.

Gio gu dí'nbalh gu jibu'n sap jup ba' babu bhai' sap up
xi chuttu, ja'x sap pix gē' alh jix tigre jup jum duk bha ja'p
pix oiri, guilhim sap alh bha ja'p tu moi'yas u'ux cha'm.

—¡A dhi' mo mas server! —ja'p sap jum a'.

Orasi, dhi' ba' gu bippsa gu bapo'n sap jup ba babu ba'
ja'p sap up xi kii, pui' sap pix alh jirrigi, para tai' ja'k da'a'
up bhijimmi nat jí'x cham maxir, sap bhammidir sap mi'
giop ba tu'n.

—¡Aa no dhi' mas jix io'm server! —ja'p sap jum a'.

Orasi xi chu gamuk ba', jano' ba' ba i gu sudi', ba jii xi
iok gu sudi', nammu pai' ji bus sap mi' jir kikcham, ba' mi'
pueblo sap ba ai, mi' kicham ba ai, sap ba' pui' ba kai'chim
ba' sap jup titda gu ma'nkam na mi' dhaa.

[27] —¡Uri! ¿Cha'p ba' bia' gu timkalh mo gok jiñ ga'lhidha?
—ja'p sap titda.

—¡Aa! dhu gu' dhi' ya' cham bia' iñ ampik mo, mejor
nañ jum tañxi'ñmira' —ja'p sap kai'ch.

Miji sap ja'p xi jidhu ba', sap ba' gui' mudir am sap ba
bopu' gu jueces, mi' mit ba da ji, gu gui' sap mu pai' ek sap
pui'ñi pai' nap tui' am gu jueces sap jup titda:

—¡Uris!, mi' bañ ai gu ma'nkam ma'n, tu'r jix ixkum
pam ku tu' tu mua'kam —ja'p sap kai'ch.

—Aa mi' gur kupiñ.

Ma daa mit gui', orasi mi' sap ba' mo ma ku mit dhu.

—Mejor xib na jax chu tu'i' —ja'p sap kai'ch am.

[28] Dhu gui' kuu mit. Aa na gu ba jur, tuka' sap gui' ba babu
gu sarí'x gu jibu'n, mi' sap bo'ka juera dir puerta, mi' sap
bo'ka' na tumashilhi' mi' oirida. Giom sap jumai puerta'm
sap jup ba bua', más am jix bhai' kupim na ba jurni', na gui'
sap ba tumaxilhia' sap ba babu' gu sarí'x gu jibu'n mi' sap
bo'ka puerta, orasi buimgidhak jumai puerta mas a mit jup

ba ku, baik puertas amit ba ku tii, ma'n na jax mi' bo'ka sap, asta cinco puertas ba mit sap xi bua', nat irban bi, u jir ma'n buimgidhak sap ba tu maxir mi' bo' ji gu'.

[29] —¡Caray! ¿Gi jax ich ba' mo duñia' dhi pres? Tí' na jax jum bua, vale mas, gu' (sap mop jix jai'ch ka mi' pai' jir guerra ka tu') mejor ach mo chiñia' na tu kokdara', de una vez kum mu mu'a' —ja'p sap kai'ch am ba' mi' gui' nam mi' chu oi'dha'.

—Mejor cham jich chu'm kupa', mejor ap jich palhbidha' na gu' mo jix jai'ch guerra tal parte. Dhu bhammidir am mo bha jimda' —ja'p sap titda am.

—¡Aa! dhu bak jir am ku gui ja'x mas nañ gu' ya'p tu i' —ja'p sap kai'ch.

—Buimok a las nueve mi' ba aiya am —ja'p sap kai'ch ba' gui'.

—¡Aa!, dhu bak jir am.

[30] Bueno kabuimok sap ba' ba tu maxir na pai' dhuk kedaris na mu pai' nam ko'kda' ba', orasi ba tikka'n am ba':

—¿Jík ap ba' mo ja necesitar gu compañeros? —ja'p sap titda.

—Bueno dhu gu dhi' sia menas dhu, sia gu jik siate nam jiñ ñiidhidha' git nam jai' bañ palhbidha' no' ñich ba mago —ja'p sap ja titda ba'.

—¡Aa! Uu dhi' atiro jir menas ji dhi', gu dhi' ya'dir am pu jimida' miles de gente, dhi' pu cham ja'k sulhii am, gu dhi' ba' gu siete dhi' chi pa up ba bhi —ja'p sap titda am ba'.

—¡Aa!, dhu dhi' añ ja'k pix ja ocupar ji —ja'p sap kai'ch.

—¡Aa!, dhu bak jir am.

[31] Bueno dhu gu dhi' gu siete sap ba ja baidha' ba', ba jii mit mu pai' sap jir giotir ar gē', mi' ba' pui'ñi bhammidir am ba jimchu' ba' dhi' gui' nam mi' jum dada'ngi' jabim, orasi mummu mit ba ai na pai' jir giotir, sap ba'p ja titda gui' nam jimchu' gu compañeros ga'n:

—¡Aa! Ma'n ap jiñ soiñchidha' gu ux, jax chum na joidham jir xiborak, mu kispu' pim irban giotir, ku mi'm jipdha' gui' na jaroí' ja mandarto —ja'p sap titda ba'.

[32] Ba bhik am sap mummu kisim ba' irban gu giotir, ba' pui' mu mit xi kisak, sap ba' bhammidir ja'p ba jumpax am nam pai' mui jim a'ji' ba' mi' irban giotir ba', mi'm sap pix jum jipi'n ba' bhammidir am sap ba' ji bubua nat ba ai la hora na pai' dhuk mim dadanguia' am, sap ba' pui' mo mi' chiniidhim am gu ux bita na gu' mi' kik joidham jix xiborak na mi' jix i'ka, mi' sap jim jip gui' na jaroi' ja mandartu gu mero jefe ga'n, orasi mi' sap bhai' gu ux cham pix am tai' kik ba', gui' sap ba' na jaroi' mi chia mit na tu ko'nda' ba baabu gu bipsa gu bapo'n, sap ba' pui' xi bhik sap ba' nat gu' ya ja'p xi bai, sap ba' pui' pix chii paratai' ja'k nat da'ak, mijimmi nat ji'x cham maxir, bhammidir sap xilh bhai' gii uxcha'm, mi' na pai' jum jipi'n gui' nar ge'kam, bhai' sap dir up ba' babau gu jibu'n gu sarix, bhai' dhir sap ba' mui' ba tim, ba' nammi amub nat ba tim, mi' dibirta'm na pai' dha gui' na jaroi' jir ge'kam, sap mi' ba ba' baabu ji gu di'nbalh gu jibu'n, mi' sap ba' alh ge' animal bhai'p jim du, mi' alh ii dhu gu' sap bhai' ji dha gui' na jaroi' jir ge'kam, alh mo'ya sap mi' jix sap pix buppa alh, ja'p bapmiñdhat alh, uu gio gu jai' mi ja'p gammpix sap alh ja bhibiichu'n, mi' ja'p gammi sap ja sulhii, ba magoñim.

— Señor aguila — ja'p sap kai'ch.

[33] Ji gu pui' sap pix chii up dhi' gu bha'a' sap mi'p ba gii, pui' sap pix na jix cham max alh bhammidir sap bhapmiñdhat ba dado'nkos am dhi' na jaroi jir ge'kam, gio ba gu' jai' up sap, uu sap palhip pix ja bua, ja timu sap, apenas sap ji'k ocho'm sap pix ba ji boi'ññur.

Bhai' sap pix ba' ja'pni ba du, ba jurnim. ¡Aa!, dhu ji gui' sap, mi' ba' pui' sap pix ja'kdir ginsi, ba' gui' nat gu' ba ji chi imki gui' na mi' umua mit, ii mi' sap pix ja'p iarrri ba' gui' na jaroi' mi' chu kokda, ba' mi' mit ji boi'ññur gux bha'mnagim, pui' sap ba' gu mu mit ba ai, ba' na mit bhai' ba tu abisarom na kin mi' ba ja i'mki mit, gui' cham tu' ja'x dhu mit.

¡Aa!, dhu sap ba' alh na mit mi' ba ai gu jueses, algun ray sap mi' tu mandar, ba' mo mi' sap pui' na mu ba ai.

¡Uu!, dhu gui' sap nai' pix iarri, tu' carretta'm am sap bhai ba tibir, sap bhai' chii, ba tii mit sap. ¡Uu!, dhu gui' sap pui' pix jix igixim jum buim na mit bhai' ba bhik, pui' sap pix ja'kdir gi'nxim, bueno ma'n sap ba'p xi jim gu mara'n gu rey sap ba' ubii, a dhu dhi' ji sap ba' ma daa, sap ba' siari jix gi'm up ba boi ba', dhu na gu' ba da'nchu' ba' gu ubii.

[34] Mi' sap ba' pui' ku gi, bueno pos na pich gu'x bhai' dhu mummu na mit pai' aich ba' pai'r pueblo ta'm nat pui' ja palhbui nat pui' ja imkia gux bha'mnagim, a dhu gui' mi' sap pu intigaru ba' gu rey gu mara'n, dhi' ricibiru ba', mi' pui' pup tu joñi' ba', orasi pui' sap ba' bale mas dhu, gui' sap mi' dha dhu gui' gu ubii, mi' sap pup kio' ba', mi' mit ba ma lugar nat ba kiich ba', sap ba' na gu jix chumñigam jup jum du dhu gui', kunadamente dai' ji na gu' sap jir ílhich am chi up gu ja't kam, sap dhi' gu ubii jir alhich, gu gui' ya'dir ja'k gui' nat mi ai nat ja palhbui sap jir gè' gu ma'nkam, orasi nat pai' dhuk ba' pui' ba ti sap gu tu' alhii, mi' sap pix pui' mai' gii up ba' gu ubii nat pai' dhik tiim dua'ñ gu alhii k'ñ, na gu'r alhich sap, gui' sap ba' na gur gè' gu alhii chi nam maxi'ñ dhu gu dhi' ji ba' sap bhan mai' gii, orasi pui' sap ba' mo chi gu' cham tu'r pui'.

[35] —Mo chi gu jimia iñ makam ja'k na gu' ya' mo mal ma tu'ñ pasaru' —ja'p sap kai'ch.

—Bueno, dhu gu' ja'pi na gu' ya' jai'ch am jai', a jumai ach... jumai'p jum ga'ñdha', bale mas ku gu chakui tu'p pasaro dhu gu dhi'p biman ya' daaka —ja'p sap titda.

—Bueno, dhu gu' api'm ji ba', añ gu' dhi' pui' kai'ch na'ñ ki'n ba jimia —ja'p sap kai'ch.

—Vale mas dhu gu' chi ya' ji na'p ja'x ka daa, jumaich up jum makia' —ja'p sap titda.

[36] Orasi pui' sap ba' jumai'p maa mit ba', mi' sap ba'p juruñ, gu chi mi' pui' daa ka' ba', bueno dhu gui' sap ba' pui' na gu gè'kam jup jum du gui' tii, ba' kunadamente mi' nat gu chi mi'p juruñ, jumai'p ba tígim up gu alhii, pui'ñi nat pai' dhuk jum dua'ñ, pui' sap pix jup jum du gu ubii gu jumai, pui' sap ba' dhu gui' pui' kai'ch:

- [37] —Vale mas iñ chi mo ba jimia' añ makam ja'k, tí' na gu mor ma'n na ja'x mal tu'ñ pasar —ja'p sap titda ba' gui'.
 —¡Aa!, dhu bak chix bhai' ku gui, ja'x mas chi, gu ach ya' todos modos ya' tiip ba xim dan, dhu gu' chi pui' ji na gu' tu a'ga ap —ja'p sap titda am ba'.
 —Vale mas na gu' chi jimia' iñ dhu —ja'p sap kai'ch.
- [38] Pui' sap ba' ba ji sap ba' gio up makam ja'k, mu sap pai' up ba ai otro pueblo, mi' sap ba' pui' dhu mismo pui' pix up, mui' sap ba ai ma'n mi' pai' kicham pui' sap up ba titda:
 —¡Uri! Mo'p gok jiñ ga'lhidha' gu timkahl, mo gok jiñ makia' mo'ñ jix bhiontu' —ja'p sap titda.
 —¡Aa uri! Am pik jim mo cham tu bhaidhim, bale mas e kuñ mo'm ta'ñxi'ñmira' —ja'p sap kai'ch.
 Pui' sap gio mu ja'p up xi mi, ja'x pix mi'm sap giop ba ai gu tu' jueses, sap gio mit up ba bhik sap ku mit up ba', orasi pui' bar ma'n dhu gu'.
 —Vale mas dhu gu' chi mo kupa'ich, na gu' dhi' tu'r ma'nkam, acaso tu'r jix k' ma'nkam, tu'r jix ixkum, tu mua'kam —ja'p sap kai'ch am.
- [39] Ma ku mit ba', gui' sap na gu chir listo, jimda' pui'ñi dhu gui' mo pasil busakda' na gu u'ada' gu sari'x gu jibu'n, sap ba' dhi' bhan busakda', mi' sap bo'ka' ba', orasi na gu' mi' sap ba' pui' mediop jir delika'nka' mi' na pai' jir carcel tu', sap ba' mi' dhi' sap cham jai'ch ka' duadhi' mi' nam pai' bapaxka' nam ja kuppa, sap mi' a'jida' tuka' gu tu'x bhangim, mi' sap dir ja u'da' gu presos pu cham xixiadhiñdha' am, orasi gui' sap pui', na gu cha tu' mat jia na ja'x ja'k tum bua mi', sap mi' porsí na mit bua na sap mi' jugioka' gu tu' na mi' aya tuka'.
- [40] Orasi pui' sap ba' na gu mi' ba kuu mit tuka', dhu gu' chi na gu'r listo gui', sap ba' mi' pui' ba' mu ba tii komo na tu' jibilh bhai' ba kai'chim, pui' sap pix ja'p tir gok bhai' gu puerta mu ba kupio'. ¡Uu!, dhu gui' sap gē' animal ji na mui' ba jimchu' mi' sap pix jura'n bhii nat mi ba ek, mi' sap bhai' pu bha ji gu ko' nat mi' ba ai, mi' sap ba jugio. Orasi,

pui' sap ba' na gu chi pui' enter bhaa cham tu' bilh, como ke nat enter bhaa na sap gu g'e' gu ko', sap ba'p jum a': "¿Jax ba'?" Bhai' sap ja'p xi chiniñ bhai' pix ja'p tu nangia' gu tu' mu irban ba kik sap. ¡Aa!, nat ja'x babu gu kuxir sap bhai' chu jikia sap bha ja'p enter gu tu' bakax chu' na bhai' ja'p tu'i', bhai' jikiakik, sap mi' ba mua ji gu ko' sap bhai' ba' na gu bhai' pu sii, ba digar sap, bhai' sap ba' dir pu bus dhu gui', mu ja'p oiri gio sap bhai' dhir busnik mummu ba baa, gui' sap mi pup kat gu ko' nat ba mua, kabuimok am sap mu ba niniñ, mi' dhu sap da' gu pres mi juera, pui' na gu dhi' chi enter tu ua' gui' na tu' bhan busak, a mim sap ba' ba ti.

[41] — ¡Aa!, dhu gu, ¿siari ya' xi'a'ñ a pich? Ya' barrios ya' mo mui' mit mai' ba sulh gu ja'tkam, nach ya' pui'ñi ja kuppada', cham pa jai'ch ka' am, nach cham mat ka' na pai' jax jum bua am, mo ba' gu ap siari ya' mox bhai' ma du pich —ja'p sap titda am.

Mi' mit juera ba bua ba' gu ma'nkam gui' na mi' kupich chii, sap ba' mi' mit ba ma lugar up ba' nat mi'p ma kich up, pui' sap ba' mi' daka' ba', mikkat sap ba' ma'n ubii mit up ba ma, ba' mi'p bar kiokam ka' ba', mi' sap mop ma ix amit ba' gu ubii, na sap gui'x abharka' up gu ubii, mi' mai' ma bua up ba'.

[42] — ¡Uris!, dhu gu' ji na ñich ya' mo mai'p ma bua, dhu gu chi vale mas añ chi mo jimia' —ja'p sap kai'ch.

Eñ mo tu ga'mira, ja'p sap jum a', pui' sap ba ku gui ma ji ba' dhu gui' sap ba tu gaagam, mu sap pai' pui'ñi ba jimchu ba', mu pai' ba ai jibilh ki'am ba', pui' sap ba' titda:

— ¡Uri! Añ mo ma'n pamilia mai' bua ñich, ap nap on-deker tiniñ —ja'p sap kai'ch.

— ¡Aa!, dhu j'e', añ mo tiniñ ma'n tal parte dhu gu mo kup ka' gu ba'ak gammiji, ku ba' añ mi' pu chu'm nii'ñ gu ma'nkam na mi' oirida' —ja'p sap kai'ch.

— ¡Aa!, dhu gu' bak ja'pi nap jiñ baidhika' nap tiniñ na pai' —ja'p sap kai'ch.

— ¡Aa!, dhu bak jir am, ja'p sap titda ba'.

- [43] Orasi pui' sap ba' ma jii mit ba', sap na gui' gu jibilh cham max mui' sap pix pu kai'chim.
 —¿Bhai'p jim? —ja'p sap titda.
 —Jé' —ja'p sap tti.
 Nammi sap ja'p pai' kik, gui' sap cham ja nii'ñ, orasi mummu gio pui':
 —¿Bhai'p jim?
 —Jé' —ja'p sap kai'ch.
 ¡Aa!, orasi pui' mu bas gio pui':
 —¿Bhai'p jim? —ja'p sap titda.
 —Jé' —ja'p sap kai'ch.
- [44] ¡Aa!, dhu gu' mikkat sap ba'p ja titda:
 —¿Gui jax ba'r jum dukam na pim ba' api'm mo cham max? —ja'p sap ja titda.
 —¡Aa!, dhu gu chi guñ bonam jup tui'dhi —ja'p sap titda.
 —¡Aa! xib na ja'x chu tui'ka' tak jiñ xim maki gu'ñ bonam —ja'p sap titda.
- [45] Xi ikdhak sap ba' xi makak amit, pui' sap ba' parejo mit pix chu jii, ya' sap ja'p pix ja jupab kai'chim ba', mo bix am map ba jim ba', bhammim sap ji ai ba', sap ba' bhammi ka'n na mit ai, dhu gui' sap pui' dhu ji, cham tu' up kupio' kix gu ba'ak, bueno gu jibilh jix o', sap mui' pu kupio, bhai' sap ja'p daa ba', gui' sap bhai' ba baa gu binga'n sap ba' bhai' ja'p ba kik, na gu jix ki'nkub na mit bhammo ba ai, sap kiapix ba ji chuju mit ba', orasi, bhai' sap ja'p kik ba', na gu cham nii'ñ am gui', gui' nam bhai' chu oi'dha', bhai' ba ji chuju gui' nat jaroi bima'n mu bhik nat ixdhak, bhai' dhara am map, orasi sap jup kai'ch ba' gu ubii:
- [46] —¡Uris! ¿Jax chi ba' mor jum dukam kuñ ba' mo cham kokba'n? Guñ bina' bima'n nach chu kua'da' nach map daraka' nañ joidham kokba'nda' —jap sap kai'ch.
 Gui' sap ba' xi kua gu bonma'n gu binga'n na gu' bhammi ba ai, e' kua gu bonman bhai' pix ji chi na bhai' kik, luego bha miñ gu binga'n.
 —¡Uris! Bhai' pich xi jii —ja'p sap titda.

—Dhu jé' na ñich bham gaagam na ñich mai'm bua —ja'p sap kai'ch.

[47] Orasi bhai' am pup da, ku gui' tibirak gu ubii bhai' ba jii, jaa! dhu gu bhij' sap jix bham ba' gui' na jaroí' bhammi bia' kat, ja'x sap xi dho' ñchuk pui' ñi mik ja'pni.

—E kuñ mo xi chí miri no' mo jix bham —ja'p sap kai'ch.

Bhai' sap ek uu dhu gui' sap pui' jibilh sap pix bha kikbu xibolhik bhijimmidir sap na j'x cham maxir, bhammidir bha jibua alh, bha jibuppa, pui' sap pix chirni' ñ bhai', bhai' sap pui' ñi chi gu xi mu'ak chi bhai' ba jii ba gui', bhai' ba baidhak ba' gu binga'n, pui' ñi mi' sap ba' pai' ba jim am ba' dhu gui', mi' pai' ba ek a mit nam pai' chu oi'dha', mi'm ba' pup dara, ba' dhu gu dhi' ba mi' pix pui' mo ma tum ju ba' nat gu' mi' ba aichdhak ba'.

Ja'pni ja'k jum du sap dhi'.

El pescador

[1] ¡Ah!, pues que por allá vivían dos personas como pareja. Entonces el hombre iba a buscar lo que iban a comer, no tenían nada que comer. Entonces él cazaba los peces por allá, por los ríos, andaba por ahí, él iba buscando [comida], a veces no la encontraba, se dormían así [sin comer]. Al día siguiente se iba por allá otra vez, andaba por los ríos, por allá intentaba ahogar peces [al sacarlos del agua], y a veces encontraba uno o, a veces, dos. Pues se regresaba así, sólo comían eso cuando llegaba, luego otra vez al día siguiente. Y así, al levantarse, se iba otra vez a buscar por ahí, entonces andaba allá por los ríos, luego no encontraba [peces], a veces llegaba sin nada, pues así se acostaban.

Ahora que ya llevaba por allá cuatro días andando, estaba acostado un tigre ahí en el río, y [el hombre] llevaba el palo con el que iba pescando, y le estuvo picando así [al tigre] que estaba acostado por ahí. Entonces, después de

hacerle eso, se fue. Por ahí anduvo y no encontró [nada]. Luego regresó en la noche, llegó sin nada otra vez, no encontró nada, se acostaron así [otra vez sin comer]. Al día siguiente se fue otra vez, ya llevaba caminando cinco días, andando por ahí, entonces estaba el sol [estaba atardeciendo], en medio del agua [del río] estaba una piedra y ahí estaba sentada una mujer. Él siguió caminando, nada más la volteó a ver poquito, el hombre no corrió porque ya la estaba pasando, le dijo:

- [2] — Ven — le dijo —, le gritaba [la mujer].
 — Yo no — le dijo —. Yo te tengo miedo.
 — ¡Ah! — le dijo —. ¿Ahora sí me tienes miedo? ¿Cómo ayer no me tenías miedo y me estuviste picando?
 — ¡Ah!, yo no.
 [El hombre] caminaba mientras decía eso.
 — Pues espérate — le dijo —. Ven aquí que te estoy hablando.
 Entonces, siempre sí se detuvo.
 — Ven — le dijo.
 — Vieras cómo tengo miedo.
 — Cómo ayer no me tenías miedo, ahí me estuviste picando — le dijo —. ¡Ah!, ¿ahora sí me tienes miedo?
 — ¡Ah!, pues ¿eras tú? — le dijo.
 — ¡Ah!, pues era yo — por fin, dijo la mujer —. A ver, vente.
- [3] Entonces tuvo que ir al río. Se detuvo a la orilla del río. Y la mujer le hablaba para que fuera. Entonces el hombre empezó a quitarse la ropa, se metió a nadar por allá, porque en medio del agua estaba la piedra donde estaba la mujer sentada. Entonces, cuando llegó ahí, la saludó.
 — Buenas tardes — dijo.
 — Buenas tardes. Descanse [— contestó la mujer].
- [4] — Ah, pues, ¿qué es lo que buscas?, ¿por qué siempre andas por aquí? Siempre, todo el día veo que andas por aquí, ¿qué no puedes hacer algo en tu casa? — le dijo [la mujer].

— ¡Ah! Pues, este... pues... es que no tengo nada qué comer, por eso tengo hambre — dijo.

— ¡Ah! — dijo.

— Pues sí, si dices que tienes hambre — le dijo — yo te sacaré los peces, verás. Ve a traer cinco enredaderas.

— ¡Ah!, a ver, voy a ir a traerlas — dijo [el hombre].

[5] Se metió a nadar otra vez y salió del otro lado. Entonces por ahí se fue, trajo cinco enredaderas de cinco brazos.

— ¡Ah!, ya las traje aquí — dijo.

— ¡Ah!, a ver, voy a traértelos [— dijo la mujer].

[6] Entonces por ahí se sumergió, y por ahí desapareció, desapareció. Después de un rato subió el palo lleno de pescados que llevaba colgados de la enredadera. Ahí se los entregó.

[7] — ¡Ah!, pues ahora que ya te los saqué, lo que va a pasar es que ahora tú me vas a dar a tu hijo o a quien primero te reciba. Si es el hermano mayor o el de en medio o el último, pues si él te recibe, ese me das. Si no te recibe tu hijo, pues el perro. Si te recibe tu mascota, esa me das — le dijo.

— ¡Ah!, pues está bien entonces — le dijo.

Agarró las cosas y se fue. Entonces ya llegó ahí en la noche, llevando consigo el pescado.

— ¡Ah!, pues aquí traigo el pescado — dijo [el hombre a su mujer].

[8] Entonces ya comieron. Ahí tenían un hijo pequeño que era el último. De ahí de la fogata no se movía, ahí se recargaba, se quedaba ahí, no se movía para ningún lado, no se levantaba, como que no caminaba bien, quién sabe cómo, ahí se quedaba sentado, ahí lo veían.

¡Ah!, pues entonces, cuando trajo el pescado, se apresuró a pararse y fue a recibir a su papá — pues como él lo recibió, ¿verdad? Ahora, como que medio le tenían flojera al niño, ahí estaba perdido, estaba sentado, no se iba a ningún lado, ahí se ensuciaba. Entonces esa vez él lo recibió. Comieron el pescado que había llevado. Entonces de ahí ya se acostaron porque ya oscureció, porque creo que al

lado de la pared había un agujero pequeño, que ahí es donde se dormía [el niño]. Ellos se acostaban del otro lado, su papá y su mamá, juntos, se acostaban por ahí. El niño estaba escuchando de ahí y empezaron a hablar los señores:

[9] — ¡Hombre! — dijo — el pescado que traje, me lo dieron y me dijeron que el hijo que me recibiera, si es el hermano mayor, el de en medio o el último [se lo debo de entregar].

— ¡Ah!, pues está bien el que te recibió, porque ya se ensucia ahí, mejor se lo damos — dijo [la esposa].

— ¡Ah!, pues entonces está bien.

[10] Bueno, pues desde ahí el niño pensaba.

— ¡Ah! — dijo [el niño].

El niño así pensaba estando acostado.

— ¡Ah! ¿Creen que yo voy a ir o que me van a dar? Vale más, lo que va a pasar ahora es que yo me voy a ir a donde Dios me ayude, me voy a ir — dijo el niño.

[11] Así pensaba estando acostado ahí, que tenía una gallina y que tenía un cuchillo y una cazuela también. Ya era media noche, creo que como a la una se fue el niño, se fue por ahí agarrando a la gallina, el cuchillo y la cazuela, se fue — bueno, creo que habían quedado de llegar ahí, pero ya no llegó —, entonces se fue, iba allá por el río y ahí estaba el águila sentada y cantando.

[12] — ¡Ah! ¿Qué estás queriendo decir con eso, amigo? Creo que lo dices porque tienes hambre, te voy a dar un pedazo de mi mascota [gallina].

Agarró su mascota, le cortó un pedazo y se lo dio.

— ¡Ah! — le dijo.

Entonces, acabó de comer.

— Muchas gracias. Ya me hiciste bien, yo que tenía mucha hambre, ya me diste de comer — dijo [el águila].

[13] Ahí el águila se sacudió, entonces cayó una de sus alas y se la dio.

— Esto te vas a llevar, llévatela — le dijo.

— ¡Ah! — dijo [el niño].

Se la llevó y se fue, ya iba caminando y por allá le dijo:

— Cuando se ofrezca, así le vas hacer, así vas a decir: “señor *esquüis*” —le dijo.

— ¡Ah! —le dijo.

- [14] Entonces el niño se fue y caminaba. Por allí estaba sentada el águila, estaba cantando sentada y le dijo lo mismo: — ¿Qué estás queriendo decir con eso, amigo? Creo que lo dices porque tienes hambre. Te voy a dar un pedazo de mi mascota.

Le dio un pedazo. Cuando acabó de comer, le dijo:

— ¡Hombre! Me hiciste un gran favor, yo ya tenía hambre y me diste de comer —le dijo [el águila].

Entonces también se sacudió y cayó su ala.

— Llévate esto, llévalo, cuando se ofrezca así vas a decir: “señor águila” —le dijo.

— ¡Ah!, pues está bien.

- [15] Entonces se fue. Caminaba, caminaba y caminaba. Ya iba por allá en el camino, y ahí estaba acostado un león rugiendo, entonces se quedó allí.

— ¿Qué estás queriendo decir con eso? Creo que tienes hambre, por eso ruges. A ver, te voy a dar de mi mascota —le dijo.

- [16] Entonces le dio todo lo que le quedaba, que se acabó la gallina que llevaba.

— ¡Hombre! Ya me hiciste un bien, yo tenía hambre, ya me llené. Ahora cuando se ofrezca, así vas a decir: “señor león” —le dijo.

— ¡Ah!, pues está bien.

- [17] ¡Ah!, pues ya se fue. Nada más le dio su pestaña. Él la cortó en pedazos y la guardó. Y se fue el niño. Por allá caminaba, caminaba, caminaba. Entonces, por allá se subió al pie del cerro, estaba parado y le dio sed porque ya era medio día. Entonces vio hacia abajo, por allá estaba un río, allá estaban cayendo los zopilotes, ahí estaba muy verde.

— Creo que ahí hay agua, mejor voy a ir a tomar —pensó.

Entonces otra vez agarró el camino hacia abajo y salió por donde estaba muy verde, que ahí [donde estaba el

agua] era de subida. Empezó a caminar hacia el ojo de agua, donde estaba acostado un gran tigre, entonces agarró camino de regreso, subió otra vez, entonces llegó allá el gavián.

- [18] — ¡Hombre! Te mandó llamar el tigre para que vayas a arreglar la carne porque mató un toro. ¿Sí traes cuchillo? — le dijo.
 — ¡Ah!, pues sí traigo — dijo.
 — ¡Ah!, pues que vayas a arreglársela — le dijo.
 — ¡Ah!, pues está bien, ahorita voy — dijo.
- [19] ¡Ah!, pues se fue otra vez, llegó allá y por ahí tenía un toro grande.
 — ¡Hombre! Arréglame este toro que ya tumbé aquí — dijo [el tigre].
 — ¡Ah!, pues está bien.
 Entonces ahí lo estuvo arreglando, terminó de arreglarlo. En cuanto terminó, el niño se paró y se fue, que ya iba por allá.
 — ¡Hombre! Ya te lo arreglé — le dijo.
 — ¡Ah! — dijo.
- [20] Iba caminando mientras decía eso, porque le daba miedo el que estaba acostado ahí. Iba por allá otra vez, subió otra vez al cerro y llegó otra vez el gavián.
 — ¡Hombre! Te mandó llamar el tigre, que se le olvidó decirte que le cortarás la carne — le dijo.
 — ¡Ah!, pues está bien.
- [21] Tuvo que ir, y llegó allá otra vez. Estuvo cortando todo lo más rápido posible, terminó y lo puso por ahí. Se estaba yendo y entonces le dijo:
 — Ya te lo corté.
 — ¡Ah! — dijo.
- [22] Caminaba mientras decía eso. Subió otra vez allá [al cerro]. Más tarde llegó el gavián otra vez.
 — ¡Ah! Que otra vez te mandó llamar el tigre, que se le olvidó decirte que le hicieras tiras de carne o que la trituraras — le dijo.

— ¡Ah!, pues ahorita — le dijo.

[23] Tuvo que ir y llegó allá.

— ¡Ah!, pues hazme tiras de esa carne — dijo.

— ¡Ah!, pues está bien.

Le estuvo haciendo tiras, molió la carne y la hizo tiras, la amontonó por ahí. Entonces se paró y luego le dijo:

— Ya te la corté.

— ¡Ah!, pues muchas gracias; toma entonces el agua, que dices que tienes sed — le dijo.

— ¡Ah!, pues está bien.

[24] Entonces se sirvió en la cazuela, se paró por ahí sosteniéndola sin tomar todavía. Luego le dijo:

— ¡Hombre! ¿Qué le vamos a dar? Que ya nos hizo el favor de hacer tiras la carne.

— A ver, agarra a la hormiga — le dijo el tigre al gavilán.

[25] Por ahí andaba la hormiga y le cortó las pestañas y se las dieron. Luego al tigre también le cortaron las pestañas, también se las dieron. Y el gavilán también se sacudió y cayó su ala, entonces se la dieron. Luego [el niño] las guardó.

— ¡Ah!, pues muchas gracias que ya nos hiciste un favor. Toma el agua — dijo [el tigre].

— ¡Ah!, pues está bien — dijo.

Sólo dijo eso y se fue.

— Yo ya me voy.

[26] Se fue por allá, todavía no tomaba el agua. Subió allá al cerro donde estaba parado, entonces allá pensó: “¿Para qué servirá esto que me dieron?”. Entonces sacó la pestaña de la hormiga, se la puso en la cabeza y se le hizo la cabeza grande, se convirtió en hormiga y andaba por ahí cortando palos.

— ¡Ah!, qué caray, eso sirve! — pensó.

Luego sacó la pestaña del tigre, también se la puso y que se convirte en un gran tigre. Andaba por ahí golpeando con la cabeza los palos.

— ¡Ah, esta me sirve todavía más! — pensó.

Luego sacó el ala del gavilán y también se la puso, y el gavilán *rundó*,⁵ voló hacia arriba hasta allá, donde no se vio, de allá saltó otra vez.

— ¡Ah, esta me sirve todavía más! — pensó.

Las guardó. Hasta entonces tomó agua y se fue. Salió por allá, por donde había una casa, llegó al pueblo y se digirió a una casa; entonces llegó diciéndole a la persona que estaba sentada ahí.

[27] — ¡Hombre! ¿No tendrás tortillas que me vendas? — dijo.

— ¡Ah!, pues ahorita no tengo, mejor te voy a ir a comprar — dijo.

Entonces se fue por allá.

De allá venían corriendo las autoridades, ahí lo agarraron, pues él llegó allá con las autoridades y les dijo:

— ¡Hombre!, me llegó un hombre ahí, a lo mejor es un ladrón o un asesino — dijo.

— ¡Ah! ¡Enciérrenlo!

Lo agarraron, luego lo encerraron.

— Mejor, lo que va a pasar ahora — dijeron.

[28] Pues lo encerraron. Cuando ya anocheció, en la noche, él sacó la pestaña de la hormiga. Amaneció afuera de la puerta, ahí estaba acostado cuando amaneció y andaba por ahí. Le volvían a poner otra puerta, lo encerraban con más seguridad cuando anochecía, pero que cuando amanecía, él sacaba la pestaña de la hormiga y amanecía en la puerta. Luego, al día siguiente, lo encerraban con otra puerta más, lo encerraron con tres puertas, pero seguía saliéndose. Hasta cinco puertas le pusieron, quedó en medio, pero al día siguiente era lo mismo: ahí amanecía acostado.

[29] — ¡Caray! ¿Qué vamos a hacer con este preso? ¡Mira lo que hace! Vale más, mejor lo mandamos a pelear. ¡Que lo maten de una vez! — dijeron los que vivían ahí.

⁵ Sonido que hizo al convertirse en gavilán.

— Mejor no te vamos a encerrar, mejor nos vas ayudar porque hay guerra en tal parte. De allá van a venir [con quienes vas a pelear] — le dijeron.

— ¡Ah!, pues está bien, pues ¡qué más!, ya estoy aquí — dijo.

— Mañana van a llegar a las nueve — dijo él.

— ¡Ah!, pues está bien.

[30] Bueno, al día siguiente, cuando ya amaneció, el día que quedaron para pelearse por allá, le preguntaron:

— ¿Cuántos compañeros vas a necesitar? — le dijeron.

— Bueno, pues unos pocos, aunque sea unos siete que me vayan viendo, que me ayuden cuando me canse — les dijo entonces.

— ¡Ah! Esos son muy pocos. De aquí se van miles de personas y no regresan. Esos siete no son nada — le dijeron.

— ¡Ah!, pues yo nada más necesito eso — dijo.

— ¡Ah!, pues está bien.

[31] Bueno, pues a esos siete se los llevó, se fueron por allá donde hay un llano grande, entonces de allá venían contra quienes iban a pelear. Luego llegaron donde está el llano grande y les dijo a sus compañeros con los que iba:

— ¡Ah! Córtaame un palo, uno que esté bien frondoso y lo ponen en medio del llano para que el que los manda se siente ahí — les dijo.

[32] Entonces lo trajeron, lo fueron a poner en medio del llano y lo dejaron ahí. Luego por allá se juntaron en medio del llano donde iban a pelear. ¡Ah!, pues que ahí estaban descansando, entonces de allá salieron cuando llegó la hora de pelear, iban viendo debajo del árbol frondoso porque tenía sombra, ahí descansó el que los manda, su mero jefe, que se paró con aires de grandeza.

Entonces al que mandaron que fuera a pelear sacó el ala del gavilán, luego se la llevó y se la guardó. Nada más se escuchó que voló hacía arriba, hasta donde no se pudo ver. De allá saltó al palo en donde estaba descansando el que era jefe. De ahí sacó la pestaña de la hormiga, y bajó. Cuando

bajó allá cerca, en el suelo, donde estaba sentado el que era el jefe, ahí sacó la pestaña del tigre. Entonces se convirtió en un animal grande que empezó a agarrar al jefe, que lo estaba golpeando con la cabeza y lo tiraba, lo levantaba. ¡Ah!, y a los demás los ahuyentaba por allá y los aventaba. Se estaba cansando.

— Señor águila — dijo.

[33] ¡Uh!, se escuchó que saltó el águila, que lo levantaba hasta donde no se ve. Y de allá soltaba al que era el jefe, a los otros también. ¡Uh!, que podía con todos, los acabó; apenas corrieron unos ocho.

Entonces ya estaba el sol por allá, estaba anocheciendo. ¡Ah!, pues que ahí estaba revoloteando [el jefe] porque estaba ganando al que le pidieron ayuda. Por ahí se estaba cayendo el que estaba peleando, ahí corrieron los malos. Entonces llegaron y avisaron allá que les habían ganado, que ellos no pudieron hacer nada.

¡Ah!, pues que llegaron los jueces, que porque ahí mandaba algún rey. En cuanto llegaron allá. ¡Uh!, pues que [vio al jefe que] revoloteaba, lo llevaron en la carreta, que ya lo fueron a ver ahí. ¡Uh!, pues que parecía que se iba a caer cuando lo traían, venía revoloteando. Lo bueno, que iba una hija del rey, entonces ahí ella lo agarró, entonces se calmó porque la mujer ya lo traía cargado.

[34] Pues luego, cuando lo llevaron al pueblo, le dijeron: “Bueno, porque ya nos hiciste un favor...”. Y ahí le entregaron a la hija del rey, la recibió y entonces ahí se casó. Luego, pues, vale más, pues que ahí se quedó la mujer, se quedó a vivir y le dieron lugar para vivir, que porque él se convirtió en rico. Nada más que creo que eran pequeñas las personas, que esa mujer estaba pequeña, que porque el de acá, el que les fue a ayudar, era una persona grande. Luego, que cuando encontraron [concibieron] al niño, ahí se murió la mujer cuando intentó aliviarse del niño, que porque estaba pequeña. Creo que el niño que encontraron [concibieron] era grande por eso es que se murió, creo que no era igual.

- [35] —Creo que me voy a ir a otra parte porque aquí ya me pasó algo malo —dijo.
—Bueno, pues aquí hay otras [mujeres], te vamos a dar otra, nosotros otra..., te vamos a buscar a otra. Vale más, que todavía no ha pasado nada, pues te quedas aquí con ella —le dijeron.
—Bueno pues ustedes saben, yo digo que ya me voy —dijo.
—Vale más que te quedes aquí en donde vives, te damos otra —le dijeron.
- [36] Entonces le dieron otra [mujer]. Ya duró un tiempo que estuvo ahí. Bueno, pues como se convirtió en alguien poderoso, creo que ya duró mucho tiempo ahí. Ya encontraron otro niño. Cuando se alivió, le pasó lo mismo a la otra mujer. Entonces él dijo:
- [37] —Vale más, creo que me voy a otra parte, mira que me sigue pasando algo malo —dijo él.
—¡Ah!, pues está bien entonces, pues ya qué, nosotros te queremos aquí, pero pues que sea así porque ya hablaste —le dijeron.
—Vale más, pues creo que sí me voy —dijo.
- [38] Entonces se fue a otra parte, llegó por allá a otro pueblo. Ahí, pues, pasó lo mismo, se acercó a una casa y le dijo:
—¡Hombre! Véndeme unas tortillas, regálame dos, es que tengo hambre —le dijo.
—¡Ah, hombre! Ahorita no estoy cocinando, vale más que vaya a comprártelas —dijo.
Entonces se fue por allá otra vez, más tarde llegaron otra vez las autoridades, se lo llevaron otra vez y lo encerraron, luego pasó lo mismo.
—Vale más, pues creo que lo vamos a encerrar porque si acaso es una persona, si acaso es buena persona, será un ladrón, un asesino —dijeron.
- [39] Lo encerraron. Él —creo— que era listo, pues él se salía muy fácil porque llevaba la pestaña de la hormiga, con eso se salía. Ahí estaba acostado [afuera de donde lo encerra-

ban]. Luego que ahí en la cárcel era medio peligroso, que ahí no había cura, donde los meten, donde los encierran. Que en la noche llegaba un monstruo, de ahí se llevaba a los presos, no amanecían ahí. Luego que él, porque no sabía nada de lo que pasaba ahí, que con toda la intención lo dejaron ahí para que se lo comiera lo que llegara ahí [el monstruo].

[40] Entonces como lo encerraron en la noche — pues creo que era listo —, se escuchó como si viniera el aire, se escucharon dos golpes en la puerta y se abrió. ¡Uh!, pues que había un animal grande, se acordaba de cuando llegó. Ahí se lo tragó la serpiente cuando llegó, se lo comió. Entonces, creo que se lo tragó completo, no lo masticó, como que se lo tragó completo la gran serpiente. Entonces pensó: “¿Por qué?” Estaba adentro [de la serpiente] y se fijó que estaban colgando cosas. ¡Ah!, pues que sacó un cuchillo y empezó a cortar toda la carne que estaba por ahí, la cortó. Entonces mató a la serpiente porque la apuñaló, [la serpiente] se agujereó y de ahí se salió [de la serpiente]. Que saliendo de ahí [de la serpiente], se metió allá otra vez [a la cárcel], mientras, la serpiente se quedó tirada ahí.

Al día siguiente lo fueron a ver, pues que estaba el preso afuera, porque creo que llevaba todo con lo que salía, que lo vieron ahí.

[41] — ¡Ah!, pues, ¿sí amaneciste aquí? Aquí se han perdido varias personas cuando las encerramos, se desaparecen, que no sabemos adónde se van; pues tú aquí ya nos hiciste un gran favor — le dijeron.

Entonces sacaron a la persona que estaba encerrada, ahí también le dieron un lugar para que viviera ahí. Se quedó a vivir. Luego, también le dieron una mujer que también vivía ahí, pero luego se robaron a la mujer, que porque estaba muy bonita se le perdió también.

[42] — ¡Hombre!, pues aquí ya se me perdió [la mujer], pues vale más que me vaya — dijo.

— A ver, voy a ir a buscarla — pensó.

Entonces se fue a buscarla. Iba caminando por allá, llegó allá a la casa del aire, entonces le dijo:

— ¡Hombre! Yo perdí a un familiar, tú que conoces donde sea... — dijo.

— ¡Ah!, pues sí, yo conozco un lugar donde la casa siempre está cerrada. Yo he visto que ahí anda una persona — dijo.

— ¡Ah!, pues entonces llévame, tú que sabes dónde es — dijo.

— ¡Ah!, pues está bien — le dijo entonces.

[43] Entonces se fueron, como el aire que no se ve, sólo se escucha.

— ¿Vienes? — le dijo.

— Sí — dijo.

Que por allá estaba parado, él no lo veía, más allá le volvió a preguntar:

— ¿Vienes? — dijo.

— Sí — dijo.

Entonces más para allá otra vez:

— ¿Vienes? — le dijo.

— Sí — dijo.

[44] Luego, les dijo:

— ¿A qué se debe que ustedes no se vean? — le dijo.

— ¡Ah!, pues creo que es por el sombrero⁶ — le dijo —.

Ahora lo que va a pasar es que te daré un pedazo de mi sombrero.

[45] Le cortó un pedazo y se lo dio. Entonces se fueron juntos, se iba escuchando a su lado, ya iban todos juntos ahora. Después llegaron allá, que cuando llegaron, pues así era, no estaba abierta la puerta. Bueno, el aire es fuerte, la abrió muy fácil. ¡Ahí estaba sentada!, entonces entró. Su pareja se detuvo por ahí, llegaron temprano, apenas empezaban a desayunar, entonces estaba por ahí parado, porque ellos

⁶ El sombrero los hacía invisibles.

[los que viven ahí] no lo podían ver. Empezó a comer con él, con el que se la robó, y se fue. Vivían juntos. Luego, que dijo la mujer:

[46] — ¡Hombre! ¿Cuál será la razón de por qué no me lleno? Cuando vivía con mi pareja y comíamos, sí me llenaba bien bonito — dijo ella.

Entonces él se quitó el sombrero porque su esposo llegó allá, se quitó el sombrero y vio que estaba parado ahí. Su esposa corrió hacia él.

— ¡Hombre! ¿Te veniste? — le dijo.

— Pues sí, te vine a buscar porque te perdí — dijo.

[47] Entonces la agarró, la agarró de la mano y se regresó. ¡Ah!, pues que allá se quedó enojado el que la tenía allá y lo encaminó así bien lejos.

— A ver, voy a ir a ver si esta enojado — dijo.

En cuanto llegó allá se formó un tornado de este tamaño, hasta donde no se puede ver. De allá arriba lo aventó, lo aventaba, que lo hacía tronar [de tanto golpe]. Luego, ahí creo que lo mató. Se regresó, se trajo a la esposa. Entonces iban ellos por allá, ya habían llegado en donde viven, ahí se quedaron. Pues entonces ya se acabó [la tristeza, la batalla] porque la había traído de vuelta.

Así es como pasó esto.

Bibliografía citada

GARCÍA SALIDO, Gabriela, 2014. *Clause Linkage in Southeastern Tepehuan, a Uto-Aztecan Language of Northern Mexico*. Tesis de doctorado. Austin: Universidad de Texas.

— y Antonio REYES VALDEZ, 2015. "De maíz y de frijol: el paso de verbo final a verbo inicial en tepehuano del sureste (*o'dam*)". *Tlalocan XX*: 85-133.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), 2010. <http://www.inegi.org.mx/default.aspx>. Mexico.

- INSTITUTO NACIONAL DE LENGUAS INDÍGENAS, 2009. *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales. Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. México: INALI.
- MASON, Alden, 1947-1948. *Material recopilado por Alden Mason en Xoconostle*. American Philosophical Society. Manuscritos.
- REYES VALDEZ, Antonio, 2006. *Tepehuanes del sur*. México: CDI. (Pueblos Indígenas del México Contemporáneo).
- y Gabriela GARCÍA SALIDO, 2017. “Los topónimos *o’dam*. Expresiones concretas sobre la apropiación social del paisaje de un pueblo del noroeste de México”. En *La memoria de los nombres: la toponimia en la conformación histórica del territorio*, ed. Karine Lefebvre y Carlos S. Paredes Martínez. Morelia: CIGA, UNAM, 335-351.

Afroandinos: "Aquí los niños no caminan, están todo el tiempo bailando". Entrevista con Miguel Ballumbrosio, músico y promotor cultural de El Carmen de Chincha, Perú

MANUEL APODACA

University of Southern Indiana

Department of World Languages and Literature

La comunidad de El Carmen se localiza en la Provincia de Chincha, Perú, sobre la costa Pacífico, al sur de Lima. Esta población agrícola, como todo el distrito, está habitada principalmente por afrodescendientes, cuyos orígenes datan de la época colonial. En Chincha han tenido su origen numerosas tradiciones y valores culturales que los afroperuanos han podido preservar a pesar de los embates de la modernidad. Entre esas tradiciones, la culinaria, las décimas, la música de cajón, el carnaval negro, diversos tipos de sones y bailes afroandinos son reconocidos internacionalmente. Sin duda, la celebración más importante de esta comunidad es el día de la Virgen de El Carmen, el 16 de julio, la cual se conmemora por partida doble, al celebrarse también desde la Navidad hasta el 6 de enero. Un elemento que no puede faltar en estas fiestas populares son los Atajos de negritos, grupos de danzantes locales que interpretan danzas de zapateado, mientras cantan originales villancicos por toda la comunidad. La fiesta se prolonga por varios días y en ella hay procesiones, romerías, danzas, música y comida, todo con un sabor afroperuano único que refuerza los lazos de identidad cultural de sus habitantes. Miguel Ballumbrosio, músico, y director de un Atajo de negritos de El Carmen, nos habla ampliamente de esto y más en la siguiente entrevista.

M. A. Antes que nada, Miguel, te agradezco el tiempo que me dedicas para esta entrevista. Me gustaría empezar pregun-

tándote ¿qué significa para ti ser hijo de don Amador Ballumbrosio?¹

M. B. Bueno, yo tengo mi mellizo, soy el número 7 de los 15 hijos de don Amador Ballumbrosio Mosquera, el patriarca de todo el clan Ballumbrosio. Resulta que mi padre ha sido uno de los íconos más representativos de la cultura afroperuana, pero especialmente en esta zona, ya viene siendo una mezcla de los afros y los andinos. No podemos olvidar que nuestros ancestros afros fueron traídos a un país indígena. En esta zona de El Carmen hay mucho de lo que llamamos *yana runa* ('hombre negro', en quechua), una mezcla de la serranía y la africanía, o sea, "de incas y de mandingas", por lo cual mi padre siempre ha reafirmado la identidad de estos dos aportes culturales en nuestro Perú. Como afrodescendientes siempre nos identificamos con el lugar donde hemos crecido. Por eso nosotros nos consideramos afroandinos.

M. A. ¿Qué cualidades heredaste de tu padre?

M. B. A mi padre la gente lo reconoce por ser un violinista y un zapateador. Todos sus hijos hemos salido violinistas o zapateadores o percusionistas o todo. Algunos han salido letrados, otros bailarines, otros cocineros. Todos los hermanos sabemos hacer de todo, más que nada, lo que conduce al legado del arte.

M. A. ¿Tú también bailas, o sólo eres más músico...?

M. B. Sí, soy más músico, percusionista, pero también bailo y soy compositor. Ahora también estoy metido en la literatura. Estoy haciendo un libro sobre la tradición del Atajo de negritos. Chalena Vázquez,² quien falleció hace unos meses, publicó su tesis como libro sobre esta manifestación cultural. Es más, ella fue catalogada como terrorista por los peruanos en la época del

¹ Amador Ballumbrosio (1933-2009), uno de los íconos legendarios de la cultura afroperuana, fue bailarín, violinista y cajonero; desde los cuatro años bailaba en el Atajo de negritos de El Carmen de Chíncha, Perú. Su contribución como representante de la música tradicional afroperuana es reconocida mundialmente.

² Se refiere a la investigadora y folclorista peruana Rosa Elena Vázquez Rodríguez, autora de *La práctica musical de la población negra: La danza de Negritos de El Carmen*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.

terrorismo, por ser una persona protectora de la identidad de los pueblos con tradiciones vivas como El Carmen. Pero ella hizo mucho con lo del patrimonio andino y el patrimonio afro. Una de las cosas que hizo fue sobre el Atajo de negritos.

M. A. ¿Podrías hablarme un poco sobre el origen del Atajo de negritos?

M. B. Hay varias teorías, pero la más clara para mí es el origen de los encuentros de culturas en el Perú. Si vemos lo que conlleva esa tradición, uno, es el catolicismo de origen español. Después está la percusión. Recordemos que lo primero que se les hizo a los esclavos fue arrancarles los tambores porque era el único modo de alzarse contra los patrones. Vamos a decir que la necesidad hace que el cuerpo percuta y nace el zapateo. Después tenemos lo que es la serranía. En la serranía, toda la melodía, y el sonido pentatónico evoca mucho la tristeza en la melancolía del andino, los cánticos son llorones, como le decimos aquí, violín llorón. Es una mezcla del sufrimiento vivido tanto por el esclavo negro como el esclavo andino.

M. A. De ahí el *panalivio*...

M. B. Claro, el panalivio; nosotros siempre tratamos de aclarar lo que es el panalivio. Cuando Nicomedes Santa Cruz hace una recapitulación de lo que existía como herencia africana en el Perú, había muchas costumbres musicales aquí, en Lima no había nada o había muy poco, o confusiones de orígenes un poco distorsionados solamente. Entonces se hizo un viaje con el afán de recuperar todo ese legado y vinieron a muchas comunidades negras de la zona de Ica. Pero el panalivio es una danza que corresponde a una de las 24 danzas del Atajo de Negritos. El panalivio es 'el pan que alivia', es una danza de apertura y agradecimiento. El panalivio es una danza zapateada, cantada y acompañada de violín como todas las danzas, que después llega a Lima como género, como una especie de habanera, que nosotros lo llamamos *lamento*. A ese género que le han llamado panalivio nosotros le llamamos *lamento*. El *lamento* es eso, es el lamentarse, los cánticos que evocan el sufrimiento en el campo, el maltrato del caporal, de todo lo que sea lamentable o tristeza.

M. A. ¿Cuántos cánticos has recopilado tú?

M. B. 27 cánticos del Atajo de negritos

M. A. ¿Y panalivios?

M. B. De panalivios sólo hay uno. Todo lo que sea de tristeza, que evoque el maltrato de los caporales hay solamente uno. Canticos como "La molina", "Que viva Chincha", "Libertad", "Se acabó la esclavitud" corresponden al mismo género porque llevan el mismo toque, el mismo respeto de las estrofas. Yo he hecho una recopilación de los cánticos del Atajo de negritos, pero no de los lamentos en particular.

M. A. ¿Cuál es el origen del Atajo de negritos?

M. B. Data desde la época colonial. Había un cura aquí que decía que esta danza era una de las más antiguas de esta región. Las fiestas patronales son una herencia que vino de España, los africanos amoldaron sus raíces para integrarse a las costumbres que existían. El Atajo de negritos es un poco como los villancicos, los cánticos son de villancicos, pero dentro de esos cánticos hay danzas que hablan del caporal, que hablan del yugo y maltrato del caporal, del trabajo del campo, del amo que paga muy poco, que queremos libertad. Hay muchas danzas en las que, incluso, los pasos evocan el encadenamiento de los esclavos. Hay un paso, que es el yugo, donde las personas van agarradas de las manos y van haciendo ritmo; el caporal va atrás castigándolos con el látigo. Los accesorios del Atajo de negritos son: chicote, campana, banda y corona, esto es una simbolización, porque al mismo tiempo evoca al caporal y evoca al rey.

M. A. Entonces, ¿esta danza se realiza durante las Navidades?

M. B. En realidad, esta danza está dirigida a la Virgen del Carmen y al niño Jesús, que normalmente es el 16 de julio, pero aquí es el único lugar donde se festeja a la Virgen del Carmen dos veces al año, en julio y en diciembre, que es la Navidad negra del Carmen. Cuentan los viejos de antes que alguien preguntó, ¿por qué en diciembre, por qué no lo dejamos en julio? Y otro le contestó: porque en el nacimiento de un niño no se puede ignorar a la madre. Por eso se celebra el nacimiento del niño y después la fiesta de la Virgen.

M. A. ¿Tú qué instrumentos tocas, violín o cajón?

M. B. Mi padre siempre elegía a los violinistas, dentro de los hijos, y decía: el que es más malo, el que es maluco zapateando, toca violín. Entonces dentro de los quince hay tres que tocan violín. Yo no toco violín porque dice que yo zapateo.

M. A. Sí, yo te vi en un video donde estás zapateando en el cementerio.

M. B. Ah sí, en la tumba de mi padre. Eso es bien andino. Eso de ir a celebrar a tu muerto es bien andino. Esa herencia la teníamos antes, pero según van llegando los curas, va cambiando la forma de rendir homenaje a tus muertos. Pero llegó un cura italiano que revolucionó todo. Él introdujo la misa afro el día de la Virgen, la cual se ha vuelto muy popular; en la misa afro bailan festejo, landó, zamacueca, todas nuestras danzas y ritmos, pero con letras religiosas.

M. A. Y el Atajo de negritos, ¿cuándo y dónde lo bailan?

M. B. El Atajo de negritos, en julio, en la fiesta de la Virgen del Carmen, sólo se baila el día 16. Pero para nosotros los zapateadores, el mayor compromiso es en diciembre. Se convierte en todo un ritual, desde el nacimiento del niño Jesús hasta la bajada de Reyes el seis de enero. Entonces dos meses antes, en octubre, sale la Peoncita,³ que es la representante de la Virgen del Carmen a recorrer todos los pueblos con el propósito de recolectar limosnas para la fiesta principal. Dicen que ese es el propósito, pero en realidad muchas familias la reciben para sanar problemas que hay en sus hogares y todo eso. A partir de ahí, nosotros empezamos a hacer un reclutamiento de zapateadores y llegamos a formar hasta 80 zapateadores. Aquí en El Carmen solamente hay cinco Atajos de negritos. En las fiestas que empiezan el 24 de diciembre todo el mundo se viste de gala, es como un carnaval, la gente se viste de gala para recibir a la Peoncita que entra al pueblo y es una procesión de música y baile; la gente que no

³ La Peoncita es el nombre que recibe una réplica escultórica de la Virgen del Carmen, la cual es más pequeña que la original, y que se conserva en la Parroquia de la comunidad. Esta imagen es la que se saca durante las peregrinaciones.

conoce la procesión puede pensar que es una competencia de grupos, el que canta más fuerte tiene más devoción. Después, el 25, visitamos los pueblos, El Guayabo, San José; otros Atajos visitan otros pueblos, visitan las casas que tienen nacimientos.

El día 26 vamos con la familia al cementerio a rendir homenaje a todos los muertos. En realidad, todos los muertos que hay en el cementerio han zapateado, en la agrupación de hombres que son el Atajo de negritos o en la agrupación de mujeres que son las Pallitas. El día 26 es la víspera. Se le hace un homenaje a la Virgen del Carmen, todos los grupos y cantantes del pueblo rinden homenaje a la Virgen, terminando la noche con serenata.

El 27 es la fiesta principal de la Virgen y vienen grupos, no sólo del Carmen sino de los alrededores, vienen de Chíncha, de Ica, de Grocioprado. La plaza se llena de gente. Se comienza con una sana competencia de Atajos de zapateadores, puede haber hasta 10 o 15 Atajos de zapateadores al mismo tiempo.

M. A. Creo que aquí todo el mundo tiene esa herencia, me refiero al zapateo, ¿no crees?

M. B. Todos, todos. Creo que esta herencia oral y ancestral es lo que va a hacer que este pueblo no muera en la tradición, en la educación y en la formación.

M. A. Qué bueno que se mantenga viva esa tradición, y que seas parte de esa herencia que tú ahora continúas. ¿Tú también das clases de baile y de música?

M. B. Si, doy clases de zapateo, de cajón, de todo lo que yo pueda hacer como herencia. Ahora lo que estoy haciendo, después de haber vivido 15 años en Francia, es promover un centro cultural junto con la familia, que permita reafirmar la identidad del pueblo que muchos jóvenes están perdiendo; ¿cómo respaldamos esa identidad? Brindando talleres, haciendo lazos culturales con otros países, porque es la única manera de aprender y valorar lo tuyo, que se respete lo otro. Estamos en ese proyecto. El terreno ya está adquirido, sólo necesitamos más fondos para la construcción, pero paralelo a eso seguimos brindando talleres y trabajando en este proyecto cultural.

M. A. ¿Cuántas personas forman tu grupo?

M. B. Lo que corresponde al grupo familiar, donde hacemos tradición de El Carmen, música como el festejo, landó, zamacueca o zapateo, tenemos un elenco de 15 personas. Aunque eso depende de la actividad o evento a realizar. Pueden ser menos si la actividad es algo más pequeña.

M. A. Con respecto a la *zamacueca*, me surge una duda. Es verdad que también se baila en Chile, incluso en México hay un baile llamado *chilena* que se parece mucho a la zamacueca chilena, ¿es diferente la zamacueca peruana a la chilena?

M. B. Claro. En realidad, estos bailes como la cueca, la zamacueca y la chilena son todos lo mismo. Con Chile, a raíz de la Guerra en el Pacífico, por homenaje a la marina, se le puso *marinera* en Perú. En la época de la Colonia se decía que la zamacueca era un baile de negros. Por eso cuando pasa al salón se convierte en marinera. La zamacueca, la cueca y la marinera son lo mismo, tienen los mismos patrones, el contrapunteo y la danza es casi igual, con pañuelos, la seducción, el zapateado. Solamente cuando llegaron las fronteras se fue buscando la identidad de cada género en los lugares correspondientes.

M. A. Y con respecto al *landó*, ¿qué me puedes decir, es más peruano el landó?

M. B. El landó es la madre de la zamacueca, es un ritmo más negro, se puede decir. Es como hablar del lamento o panalivio, como se le llama en Lima. El landó es más original e incluso más antiguo que la zamacueca.

M. A. ¿Tú has encontrado raíces africanas en el landó, de alguna región de África?

M. B. Con África, pasa algo muy curioso. Nosotros los afrodescendientes siempre estamos buscando encontrar un origen para identificarnos. Sobre todo, los jóvenes aquí en el Perú, que están buscando su identidad siempre la quieren encontrar en el África negra, el Congo, Nigeria, y se visten como tal. Yo he vivido muchos años en Francia, y la música negra africana no tiene nada que ver con la música negra peruana. Pero si vamos a Marruecos, ahí todo tiene parecido a lo nuestro. Yo cuando fui al festival de Esauira, me sentí como en casa. Fueron 15 días en los

que me encontré con mis raíces, me sentí en casa. En Marruecos hay una comunidad que son los Guinagua; escuchas el landó y ellos lo hacen, escuchas zamacueca y ellos lo hacen, escuchas festejo y eso es ya lo último, total. Para mí, yo me identifico con ellos. Aunque mi padre ha dicho que tenemos descendencia de Sudáfrica, pero aquí, como dice también mi papá, la música que hacemos los negros en el Perú es mora.

M. A. Qué interesante. He tenido la oportunidad de viajar por Marruecos también, y no me sorprende lo que dices. He visto las danzas y música de los Guinagua. Es importante considerar que Marruecos fue un espacio de tránsito en el tráfico de esclavos procedentes de África Occidental, y muchos de los esclavos que se traficaban a América eran originarios del Norte de África.

M. B. Claro. Si hablamos de lo que es también el zapateo y la influencia de los españoles, de los de Marruecos, los argelinos, es una conjunción de todo.

M. A. ¿Tú te atreves a lanzar una teoría en ese sentido en tu libro?

M. B. Sí.

M. A. Eso será muy interesante. Ahora puedes hablarme un poco sobre el *festejo*, ¿cómo es esa danza?

M. B. Bueno, el término *festejo* es algo inventado. Pero el género en sí se hacía ya por estas zonas. Es una danza también de seducción. Cuando llega a manos de la agrupación Perú Negro fue pensado para ser puesto en escena. Pero el baile normalmente era como bailar una salsa; el hombre tiene que mostrarle a la mujer todos sus pasos con el afán de decirle: yo sé bailar y yo te seduzco. El *festejo* como danza era así. No había ningún vestuario, era la ropa típica que se usaba en las haciendas; ya cuando llega al escenario todo eso fue cambiando. El *festejo* es una danza de seducción, se toca con cajón, porque en el Carmen siempre se ha tocado solamente percusión. Instrumentos melódicos como la guitarra llegaron después, y todos los canticos eran cantados a pulmón; algunos melódicos, otros no melódicos. Por eso muchos temas tradicionales de aquí fueron recompuestos con melodía, ignorando el autor, la letra, y, bueno, el *festejo*, antes de llamarse así, no sé cómo se habrá llamado.

M. A. Hay un baile que se llama *El alcatraz* donde queman un papel colocado en la parte posterior de la falda de la mujer mientras bailan...

M. B. Sí, con el cucurucho, es un poco como el *vacunao*, pero es también un baile de seducción, que entra dentro de los bailes de El festejo.

M. A. ¡Es muy erótico!

M. B. Sí, muy erótico. Esos bailes siempre fueron catalogados como danzas para negros. Fueron discriminados, por eso nunca hubo una autenticidad del origen, y los dejaban pasar.

M. A. Claro, pero el espíritu del afrodescendiente conserva viva esa tradición oral y corporal. Hay mucha tradición oral también en esta zona, ¿verdad?

M. B. Aquí todo es tradición oral. Por ejemplo, cuando se convoca a un taller, la gente dice: para qué voy a ir si yo ya sé, o, si ellos van a tocar un día, yo voy a ver y aprendo. Aquí los niños no caminan, están todo el tiempo bailando, y cuando hay movimientos culturales o musicales en El Carmen, los niños y los jóvenes siempre están viendo. Aquí siempre vienen turistas y estamos tocando y haciendo cosas nuevas, por ejemplo, hacemos un festejo y metemos un corte largo que enriquezca el ritmo, entonces luego vas a escuchar a los vecinos, niños y jóvenes, que te imitan, e incluso te imitan mejor.

M. A. Bueno Miguel, por último, con todos estos proyectos que tienes, ¿cuál es tu deseo a largo plazo para esta comunidad?

M. B. Mi deseo es que el pueblo se sienta orgulloso y reafirme más su identidad. Porque, si te habrás dado cuenta, aquí hay mucha gente que siempre está escuchando de todo menos lo nuestro, y eso es una forma de perder su identidad. Es bueno escuchar de todo, pero hay que tener una base de la cual nadie te pueda mover. Aquí se palpa y se ve que falta reafirmar la identidad, y eso es con trabajo, eso se logra concientizando a la gente de lo que tenemos.

*Entrevista realizada en El Carmen, Chinca, Perú,
el 5 de mayo de 2016*

portamientos morales censurables es mucho más rigurosa que la que se percibe en las obras de don Juan Manuel y Juan Ruiz.

El libro "*Esta fabla compuesta, de Isopete sacada*". *Estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XIV* es un magnífico y variado aporte al estudio del género fabulístico, en particular en torno a las obras del siglo XIV que en él se analizan, en las que resulta evidente su aprovechamiento para transmitir no sólo enseñanzas doctrinales o éticas, sino también políticas. Otra aportación significativa del libro es, sin duda, la valiosa y abundante bibliografía sobre el tema, de más de un centenar de títulos, de indispensable consulta tanto para los estudiosos como para los interesados en la materia. Las propuestas y reflexiones plasmadas en los estudios incluidos reflejan la importancia de un género que respondía a los gustos de un público lector-escucha, que buscaba modelos paradigmáticos en todo aquello que leía o escuchaba, más aún si en ello encontraba resonancias o evocaciones que le resultaban familiares, lo que le permitía apreciar en él las reminiscencias bíblicas, clásicas u orientales, conformando con ello un imaginario sugerente para realizar una lectura más compleja y creativa de la realidad circundante a través de las fábulas.

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Vicenç Beltran. *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Reichmberger, 2016; 206 pp.

Vicenç Beltran nos tiene acostumbrados a volúmenes producto de investigaciones concienzudas y de largo aliento, y este libro no se queda atrás. Abarca un periodo muy significativo en el estudio del romancero y teje, de manera coherente y minuciosa a la vez, una visión panorámica sobre la trayectoria del género en sus primeras etapas. Es bien sabido que el romancero tradicional ha sido la forma poética que se ha llevado desde un principio la mayor atención de los estudiosos — a diferencia de la

canción popular o tradicional no narrativa —, lo que ha llevado a la existencia de una bibliografía extensísima agobiante, en palabras del autor. El libro se centra en el periodo que va de alrededor de 1430 hasta 1570, tramo poco estudiado y uno de los más estimulantes para los estudiosos de la poesía tradicional, pues se trata de cuando ésta empieza a “emerger”, a hacerse presente en la cultura escrita, y, por tanto, factible de estudiarse. Este libro se puede considerar como un corte de caja en los estudios sobre el romancero al día de hoy y referencia obligada para los que vendrán.

Como parte del propósito del libro, se aborda la convivencia de formas orales tradicionales y formas poéticas cortesanas en el lapso mencionado. Como señala el autor, “resulta una aproximación poco frecuente y exige replantear problemas tan espinosos como las características de su transmisión oral, su relación con el folklore antiguo y el estatuto socio-cultural del pliego suelto” (2). Beltran fija como punto de partida del estudio cuando el romance comienza a ponerse por escrito, copiado o impreso, “independientemente del momento en que pudieron haber sido compuestos o haberse incorporado en la tradición oral” (5). En el primer capítulo titulado “De la oralidad a la literatura. La protohistoria del romancero”, ofrece una cartografía poética detallada para comprender la naturaleza de los primeros testimonios conservados, en buena parte gracias a circunstancias más bien fortuitas, puesto que se trataba de formas que estaban fuera del canon de la época y, por lo tanto, fuera de los cancioneros que recogían la poesía que se gustaba leer.

El caso del romance “Gentil dona, gentil dona”, el primero del que se tiene testimonio, fue copiado por Jaume de Olesa en una antología breve de tratados escolásticos. Se calcula que fue transcrito en la segunda mitad del siglo XIV o comienzos del XV; fue escrito en los folios en blanco sobrantes, junto con algunas anotaciones en latín y dos poemas en catalán. Se nos dan otros detalles acerca de lo que se conoce que fue su trayectoria por bibliotecas particulares, además de una breve descripción física. Vicenç Beltran nos recuerda que el uso de los espacios en blanco de un manuscrito no es tan banal como en principio parecería, pues

frecuentemente se hallan ahí materiales “que no encuentran acomodo en las copias o ediciones del mismo; de ahí la frecuencia con que encontramos textos de carácter más o menos popularizante”. Señala que obras anotadas marginalmente han llegado a ser fundacionales de algunas literaturas, como el caso del *Ritmo Laurenziano*, en la tradición italiana. Recientemente ha habido otro descubrimiento de romances con “una transmisión extravagante” por parte de la historiadora Encarnación Marín Padilla; se trata del romance “Arcebispo de Çaragoza”, que aparece junto con el conocido “Si sestava en campo viexo”. Por el tema y los hechos históricos que narra, Beltran plantea que cuando se copiaron sendos romances aún tenían valor noticiero, a fines de la mitad del siglo xv. El carácter noticioso del romance no era inusual, el mismo autor alude a algunos ejemplos de transcripciones poéticas escritas en espacios poco comunes, gracias a la afición del gremio de notarios a la poesía, probablemente influidos por su formación retórica. Menciona el caso del grupo de notarios catalanes que copiaron en las cubiertas de protocolos “un auténtico cancionerillo de poesía occitana postrovadoresca desconocida por los grandes cancioneros de esa lengua y por la misma época los notarios boloñeses rellenaban los espacios en blanco de sus protocolos con textos poéticos de la más diversa procedencia: desde la producción estilnovística hasta canciones musicales o de tipo popularizante” (10). Estos ejemplos son testimonio de lo divulgado que ya estaba el romance en Aragón no sólo en la corte, sino en las clases letradas, y de su papel noticiero, en el reinado de Alfonso V, rey de Aragón. Atinadamente deduce el autor que la ausencia de estos romances en cancioneros de origen napolitano hace pensar que era mediante la ejecución musical la manera en la que se difundían, no a través del cancionero ni de la lectura. En Castilla sucedió algo similar, pues no hay testimonio de música profana antes del reinado de Enrique IV, ni cancioneros musicales antes del *Cancionero musical de Palacio*, a diferencia del caso napolitano, en la corte de Ferrante, en donde el *Cancionero de Montecassino*, conservado incompleto, contiene también incompleta la versión del romance “Por los montes Perineos”, cuyo íncipit figura en el índice.

Como especialista que es en los géneros poéticos de la época, Beltran nos ilustra con el ejercicio de deslinde de las técnicas de composición respecto al primer romance conservado de corte trovadoresco "Retraída estava la reina", tal y como se encuentran a fines de siglo. La métrica irregular, la asonancia en -ía, el largo monólogo de la reina, la descripción de la flota o la ambigüedad semántica del imperfecto de indicativo ("Maldigo la mi fortuna / que tanto me perseguía. / ¡Para ser tan mal fadada / muriera cuando nascía") pertenecen a rasgos del romancero tradicional, nos dice el autor, en tanto que los rasgos propios de la poesía de cancionero están presentes en el tema o caso de fortuna, así como en la introspección en la soledad de la reina y las evocaciones a la Antigüedad. Sobre los romances noticieros que respondían a la necesidad de "información sobre los sucesos que interesan a la comunidad, pertenecientes al pasado remoto, sea al pasado inmediato o al tiempo actual", según cita recordada por el autor de Menéndez Pidal (17), también los romances eran considerados medios para la propaganda política, casi siempre en torno a alguna celebración monárquica.

Estudios recientes han abundado sobre la conciencia de la tarea de propaganda que tenían los escritores, en especial los cronistas, durante el reinado de Isabel y Fernando (18), dimensión que no eluden los estudiosos de la poesía cortés "en un entorno en el que la música cumplió un papel cada vez más relevante a medida que nos adentramos en el siglo XV, y mucho menos en el romancero, como intentaré poner de relieve en estas páginas" (19). En este capítulo también el autor se ocupa del Marqués de Santillana, de su famoso proemio en el que menciona "romances e cantares de que la gente de baxa e servil condición se alegran", explicando el carácter de estas formas poéticas en los cancioneros colectivos; también se mencionan los romances que el *Cancionero de Herberay* compiló al poco tiempo de la muerte de Alfonso el Magnánimo, entre otros.

El segundo capítulo titulado "Romance viejo, romancero trovadoresco" habla de las transformaciones importantes que sufre el panorama poético en el cambio de siglo, debido al interés de

la corte por renovar los materiales cancioneriles, en un principio por parte de los músicos. Los inicios de lo que Margit Frenk llamó “moda popularizante” se ubican hacia mediados del siglo XV, poco a poco toman nuevos bríos y las melodías de los romances y canciones tradicionales entran en el juego de la composición cortesana. Es cuando el autor puede hablar de romance viejo frente al romance trovadoresco y plantea la revisión de las tendencias de ambas tradiciones a fin de llegar a un panorama de conjunto. Los dos cancioneros colectivos con romances de la época que se trabajan en este capítulo son el *Cancionero general* (1511) y los contenidos en el *Cancionero de la British Library* (Ms. Add 10431), ambos más o menos contemporáneos, además del de Juan del Encina. En este lapso, prosigue el autor, todo indica que el romance con tema amoroso tuvo mejor recepción, dejando un poco de lado su anterior función noticiosa y de propaganda, a diferencia de la canción popular o tradicional que sí se encuentra dedicada a temas variados como la sátira, la broma, la doctrina, la política. Sostiene que “la integración del tema heroico e histórico fue mérito del romance erudito, medio siglo más tardío; la adaptación del romance literario a la generalidad de los temas, convirtiéndolo en un contenedor universal, fue obra del llamado romancero nuevo, al filo del seiscientos” (51). El romance trovadoresco puede tomar el rostro del romance contrahecho, mudado, trocado o compuesto sobre otro romance, los cuales, según Beltran, “constituyen ejercicios exquisitos de reescritura sobre romances tradicionales cuyos modelos suelen estar entre los líricos y los caballerescos, los más afines a la ética y la estética cortesana” (51). La misma práctica que llevó a glosar a lo trovadoresco las canciones líricas populares, se lleva a cabo con el romance, “si bien no siempre se reproduce encabezando el poema, es posible reconstruirlo a través de sus citas sucesivas, casi siempre dos versos por estrofa glosadora”. Al final de este capítulo es muy certera la atención que da el autor a lo importante y trascendental que fue esta convivencia de diversas formas poéticas para el desarrollo posterior de la lírica española, tema sobre el cual se puede seguir investigando y analizando y segu-

ramente nos dará mayores indicios de las formas en transformación o transición.

El autor sostiene la hipótesis de que “el canon poético de la corte no coincidía con su canon musical y que este daba entrada a textos que desde la preceptiva vigente podemos considerar subliterarios, cuya integración, por otra parte, daba testimonio del éxito que alcanzaban la música y la poesía cantada” (67). En este punto es de destacar que Beltran adopta y desarrolla el argumento que se ha trabajado por otros estudiosos, desde Higinio Anglés hasta Sánchez Romeralo y principalmente Margit Frenk, que indica que la valoración del cancionero oral empezó por los músicos y después siguió con los poetas, idea que había mencionado en algunos estudios anteriores, pero en la que no había profundizado como ahora. Recordemos que anteriormente la letra de las canciones estaba supeditada a la música, hecho que cambiaría en pocos años, principalmente, con la obra italianizante de Garcilaso. Beltran agrega algo también a destacar: que probablemente el cambio en la cultura musical haya podido colaborar la función publicitaria de los romances, “evidente en los sectores del romancero fronterizo e histórico que tan bien representados están en el *Cancionero musical de Palacio*” (68), principalmente los dedicados a la entonces no muy lejana guerra de Granada. Algunos romances tradicionales quedaron fuera del canon y sólo los que tuvieran contenido erótico caballeresco, además de glosa, podían aspirar a un lugar en los cancioneros de entonces.

Sobre “El romancero viejo y el pliego suelto”, el autor nos dice que, “como sabemos, el romancero viejo no consiguió entrar en los cancioneros sino travestido en producto cortés” (79), igual que pasó con canción lírica tradicional, sólo que el romancero fue el preferido en los pliegos sueltos conservados. La idea de que este tipo de soporte emergente fue “la fuente donde el pueblo español conoció su poesía, novela, teatro e historia, en palabras del gran bibliófilo español Antonio Rodríguez Moñino” no convence a Beltran, pues no está de acuerdo con que la poesía ahí publicada haya penetrado en las capas más populares de la población española. Señala que había un segmento de “letrados de

escaso capital" interesados en mantenerse cercanos a los intereses de la corte y sus allegados (85), a ello le suma la falta de existencia de bibliotecas literarias; las pocas que se conocen pertenecieron a figuras propias de estamentos altos como el Marqués de Santillana, por ejemplo, o años después, de su propio nieto, Rodrigo Díaz de Mendoza.

El libro ofrece una reseña de los contenidos más divulgados por este medio durante el siglo XVI, como los romances carolingios y los novelescos líricos, de corte cortesano. Conuerdo con Vicenç Beltran al anotar que, si bien se ha avanzado significativamente en la catalogación de los pliegos sueltos conservados, tarea que ha llevado mucho esfuerzo y tiempo, la siguiente etapa será el estudio y análisis de esos materiales (89). No obstante ello, se puede observar que en los materiales poéticos encontrados "la cultura cortés resultó determinante en la configuración del gusto poético durante buena parte del siglo XVI, hasta que las preferencias de la corte cambiaron de rumbo, poco después de la época de Felipe II" (88).

Durante la primera mitad del siglo XVI el pliego suelto se dedica también a literatura más o menos publicitaria en forma de relación. En verso se hace más en forma de copla, aunque en poco tiempo preferirá el romance (101). Romances históricos viejos acompañados de glosas, tal y como eran incorporados en los cancioneros y se leían e interpretaban en público. En este capítulo el autor también nos habla de los romances fronterizos que confirman su propósito publicitario, y algunos de los cuales se conservaron en la tradición oral por más de cien años hasta que aparecieron en algún pliego. Es aquí cuando aparece la figura de Hugo de Mena, impresor de quien se tiene documentada parte de su labor imprimiendo pliegos noticiosos y algunos con romances fronterizos, principalmente, los cuales son útiles para la investigación pues ofrecen cierta facilidad para datarlos, aunque, por otro lado, no se sepa qué tan fieles serán a las versiones originales "nacidas al calor de los acontecimientos, pero la directa vinculación entre poemas y hechos históricos no ha sido globalmente cuestionada" (115-116). Este capítulo termina señalando que la

razón de la falta de testimonios escritos de la trayectoria del romance desde que nace hasta que se escribe se puede explicar si se distinguen los dos niveles de oralidad: el cortesano, que pasa más fácilmente a la escritura, y el popular, más distante de la escritura y la imprenta.

Respecto al “Romancero y propaganda”, el capítulo con este nombre parte con la premisa de que si se toma como hipótesis que la motivación inmediata, como dice el autor, es la “virtualidad de su aplicación a los sucesos políticos del momento, entramos de lleno en el campo de la propaganda” (117). Durante el reinado de los Reyes Católicos y el primer tercio del siglo XVI los romances de mayor presencia son los novelescos y cortesanos, de ideología aristocrática. Es en el segundo tercio del siglo cuando comienza en los cancioneros el predominio de los romances épicos e históricos, lo cual el autor asocia al incremento de la presencia militar en sociedad castellana. Durante este periodo también son los libros de vihuela los que dan cabida al romancero; éste estaba más lejano del pliego, que el autor concibe como más ligado a la cultura cortesana, que a la popular (119) hipótesis que plantea desde páginas anteriores.

La emergencia a la literatura del romance y el villancico corren en paralelo. El autor sostiene que durante el siglo XVI mientras el romance se “literaturiza”, el villancico se aleja de la literatura hasta ser considerado un género sólo para ser cantado a principios del siglo XVII, cuyo único valor consiste en la música. Podemos recordar en este punto que de la forma que conocemos como villancico a principios del siglo XVI se desprendieron se desprendieron otras transformadas hacia fines del siglo XVI y principios del XVII de carácter estilísticamente mixto — o semipopular — y que llevaron a la consolidación de la letrilla, la seguidilla y la copla octosilábica.

A fines del siglo, volviendo a Beltrán, se constata la naturaleza del romance como “instrumento de comunicación de las ideas políticas muy semejante al que habíamos atribuido al siglo XV”, cuando los actores políticos eran de una cantidad mucho mayor, de ahí que plantee el autor que “el romance histórico con fines ideológicos pudo estar en la base de la gran expansión de este

subgénero durante el reinado de Felipe II, cuando desplazó a las coplas como expresión de las relaciones en verso" (123), y, agrega, por supuesto, que en algo debió de haber influido la predilección del rey por el romance. En esa sintonía recuerda a Ramón Menéndez Pidal cuando señaló la vinculación entre la publicación de las dos ediciones del *Cancionero de romances* de Martín Nucio y el viaje del príncipe Felipe a los Países Bajos.

Para empezar con el tema de la relación del romance con el libro, del quinto capítulo, se nos habla de todo el movimiento que hubo de darse en el viaje de Felipe II a los Países Bajos, que inició a fines de 1548, y todo lo que debió de haber implicado en términos de movilidad de la corte, lo que habrá explicado la presencia de libros españoles en tierras flamencas y alemanas, y, además, agrega Beltran, "la lectura era entonces un instrumento esencial en el aprendizaje de una lengua" (127). Con toda esta información cobra más sentido la publicación en Amberes del *Cancionero de romances* del impresor amberino Martín Nucio. En seguida se reconstruyen una serie de actividades editoriales de este impresor en Flandes, entre 1546 y 1550, como la octava edición del *Cancionero general*, y otras obras más, como *Cárcel de amor*, el *Cortesano* de B. Castiglione, traducido por Boscán, *Celestina*, y otros más, la mayoría de carácter cortesano. Un par de años después también publicaría una crónica oficial de otro de los viajes de Felipe a los Países Bajos, por lo que pudo haber sido la causa de que el humanista Juan Martín Cordero, quien había llegado a Flandes con el séquito del Rey, se pusiera al servicio del impresor. Otro punto también interesante que nos ayuda a entender el formato pequeño del *Cancionero de romances* es que se adaptaba a las bibliotecas itinerantes de los nobles y del propio príncipe, pues no sólo estaba destinado a poder cargarse en la faltriquera de los soldados; Beltran calcula que serían entre tres mil y seis mil personas quienes formaban parte del séquito de quien sería el rey Felipe II (129). En relación con el nombre de las recopilaciones de romances, se señala que no podía usarse la denominación de *Cancionero*, pues éste designaba a "un libro de poemas dedicado al consumo cortesano", y la genealogía popular del género, si bien

ya había sido adaptado al artificio literario, seguía dando problemas, de manera que el término *Romancero* fue rápidamente adaptado, después de que los impresores hubieran probado con *Rosas, Flores o Silvas*.

En las “Consideraciones finales” del libro, el autor retoma el tema de la presencia en pliegos sueltos del romance y los villancicos glosados, junto con otros materiales ajenos al canon oficial que, a la larga, “permitieron la creación de una cultura popular impresa” (135), que compaginó con el crecimiento paulatino de la población lectora tanto directa como indirecta, esto es, de aquellos oidores de lecturas en voz alta. Conforme avanza el siglo XVI, aparecen más romances tradicionales de tema épico o histórico en pliegos, hecho que parece coincidir con “las necesidades publicitarias de la Monarquía [...] ante el peligro berberisco y turco, y habría sido consecuencia, al menos en parte, de una moda creada, en gran medida, alrededor de los pliegos de relaciones” (139). En este sentido, la hipótesis del autor es que el romance cantado, al ser sustituido por el romance leído, perdió penetración en la sociedad y su paso se volvió efímero, frente a la tradicionalidad de un romance con arraigo social. Así se explica que gradualmente se asentara “la cultura del consumo literario, efímera y superficial, que se impuso en los pliegos del siglo XVII y ha acabado caracterizando la vida artística del siglo XX” (140), y de la misma manera se explica el agotamiento del romancero tradicional. Esta reflexión, junto con otras más dedicadas a la evolución literaria y cultural que incluyó el cambio de etiqueta de la corte, redondean la parte final del libro, en la que se señala que el género termina por integrarse a la literatura oficial y se adecua a las nuevas clases sobre todo artística, lo cual provoca una gran diversificación de la sociedad literaria, y que el romance y el pliego dejen de ser “patrimonio cultural común de la sociedad española” (153).

MARTHA BREMAUNTZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

que “el estudio de este pequeño villancico nos recuerda que es importante darle peso al significado de cada palabra” (490).

En definitiva, la relación entre música y poesía en la lírica medieval hispánica es una demostración de la coexistencia de la oralidad con la escritura, las cuales se encuentran determinadas y correlacionadas con la recepción del público. Así pues, *Los sonidos de la lírica medieval hispánica* es un conjunto de artículos que invitan a reflexionar sobre esta coexistencia a partir del contexto social de las diversas manifestaciones líricas hispánicas en un territorio como la Península Ibérica, donde convivieron tres culturas. Cabe señalar que la temporalidad de la documentación analizada en el libro, así como el uso del adjetivo *medieval* en el título, dejan al lector algunas dudas en torno a la delimitación temporal del periodo medieval, y de si podemos hablar de una larga Edad Media, como lo propuso Jacques Le Goff.¹ Finalmente, esta publicación refuerza lo que el medievalismo internacional ha preponderado en los últimos años: la importancia de la interdisciplinariedad, con el objetivo de comprender a cabalidad este valioso periodo histórico.

YALENTAY OLINCA OLVERA HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

María Luzdivina Cuesta Torre (ed.), *“Esta fabla compuesta, de Isopete sacada”*. *Estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XIV*. Berna: Peter Lang AG, 2017; 167 pp.

En la literatura medieval europea, en especial durante los siglos XIII y XIV, es frecuente la presencia de fábulas procedentes de la tradición clásica, de autores como Esopo y Fedro — las cuales han sido ampliamente estudiadas por Francisco Rodríguez Adra-

¹ Jacques Le Goff propuso que la Edad Media se puede prolongar hasta mediados del siglo XIX. *Vid.* Jacques Le Goff, *Un long Moyen Âge*. París: Tallandier, 2004.

dos— y de fábulas orientales, provenientes del *Pachatantra* y de sus versiones árabes. Tanto unas como otras se integraron a colecciones escritas en latín, en prosa o en verso, que se conocieron como los *Romuli*, gracias a los cuales este género fue ampliamente difundido y gozó de gran popularidad en la época. La literatura peninsular castellana no fue ajena al gusto por las fábulas, por lo que podemos constatar su presencia en muchas de las obras que se han considerado paradigmáticas de nuestras letras.

El libro que aquí nos ocupa lo demuestra cabalmente, a través de los seis estudios de reconocidos especialistas en el tema: el de la coordinadora del volumen y autora del primer estudio, quien se ha abocado por años, en forma rigurosa y entusiasta, al estudio del género en las obras aquí analizadas, y los de los cinco críticos que analizan la presencia de la fábula y los animales en obras paradigmáticas como el *Libro del caballero Zifar*, *El Conde Lucanor*, *El libro de buen amor*, el *Libro de los gatos*. Estas obras son algunas que se mencionan, entre otras varias, como muestra de la importante función de un “género proteico que reúne distintas formas narrativas breves de ficción de propósito didáctico, doctrinal, moral o práctico”, como queda señalado en la Introducción del libro (8).

El primero de los estudios, “Prólogo, fábulas y contexto histórico en el *Libro del caballero Zifar*”, escrito por María Luzdivina Cuesta Torre, compiladora del volumen, resalta la importancia y el carácter revelador del prólogo, que incluye un relato sobre el viaje a Roma de Ferrand Martínez y las implicaciones históricas, políticas y literarias suscitadas en torno a él, como el autor o como uno de los autores de la obra y su relación con la diócesis de Toledo y el molinismo. Resulta importante destacar el valioso aporte de la autora en relación con el acopio, ordenamiento y cuestionamiento de lo que la crítica ha comentado sobre el tema, el autor y la datación de la obra, como punto de partida para realizar una lectura ideológica de la misma, tanto desde una perspectiva eclesiástica como política. Para la estudiosa, la clave de lectura del *Libro del caballero Zifar* se encuentra en las fábulas incluidas en la obra, mismas que deben ser interpretadas como reflejo del pensamiento ideológico de su autor.

Hugo O. Bizarri, reconocido estudioso de la materia, demuestra a lo largo de su artículo, "Don Juan Manuel y su percepción del mundo animal", que "el mundo animal es motivo recurrente en la obra del autor, como suele suceder en la de sus coetáneos, quienes al igual que él abrevaron de la "Biblia y el *Fisiólogo* y la larga herencia que ellos han dejado en los bestiarios" (66), en donde los animales reales e imaginarios tenían un fuerte valor simbólico, muy útil para la transmisión de los valores morales o nobiliarios, tanto en los relatos sapienciales, ejemplares, sermonísticos o de entretenimiento, como en otras manifestaciones artísticas o emblemáticas. Es precisamente de la presencia de animales en estas últimas de lo que se ocupa, en primer lugar, el estudioso, al acercarse al escudo del noble para destacar los animales en él representados: el león (propio de los reyes de Castilla), acompañado del ala de un águila y una mano portando una espada desenvainada, con lo que resalta tres elementos: un símbolo de la realeza, uno imperial y uno que apela a la defensa de la cristiandad. Asimismo, comenta la frecuente presencia de los animales en la obra literaria de don Juan Manuel, en tanto el tema no era sólo común sino útil, sobre todo, ya que al aludir a la conducta de los animales en las fábulas se podía ensalzar, denostar, ejemplificar, premiar o castigar a quien guardara alguna semejanza con ellos. Discurso de alguna manera eufemístico o, como diríamos actualmente, "políticamente correcto", que finalmente servía para destacar o censurar todo aquello que, por deplorable, caracteriza al ser humano, lo que lo acerca no a lo divino sino a lo animal. En su artículo el estudioso analiza puntualmente la presencia del bestiario medieval en la obra de don Juan Manuel, en particular en el *Libro de los estados*, en el *Libro del caballero et del escudero* y en *El conde Lucanor*. Para el crítico, las once fábulas que el autor incluye en esta última obra constituyen una amplia tipología de la fábula: esópicas, orientales y creadas en la Edad Media occidental. Con lo que realza no sólo el valor moral de la fábula, sino también su significado político, como parte de una representación del universo feudal en el que él vive, y camuflar una crítica directa a sus enemigos.

En “Poética de las fábulas sobre leones en el *Libro de buen amor*”, Armando López Castro hace una lectura de la obra de Juan Ruiz a partir de las fábulas en las que aparece este felino como protagonista y como elemento simbólico en el que se integra la enseñanza moral al relato, algo muy del gusto literario de la época. Su análisis se centra en cuatro *enxiemplos* en los que aparece el león como protagonista, “con el objeto de articular una posible tipología del discurso fabulístico a partir de una serie de rasgos o pautas comunes” (79), ya presentes tanto en la tradición clásica como en la oriental del género, pero con la suma de su reelaboración con fines además de morales, políticos, durante el siglo XIII, lo que hace que en el XIV, la presencia de la fábula en una obra como el *Libro de buen amor* adquiera un nuevo y más complejo sentido. Así, pese a que la fábula es un género codificado, el crítico observa cómo el autor les añade rasgos propios, alejándose con ello de la tradición mediante el uso de recursos como el discurso ambiguo y flexible, a través de técnicas de simulación, la práctica del diálogo, como forma de avivar el pensamiento y el efecto paradójico de la inversión, que introduce tensión entre los contrarios, con el objeto de construir un relato ficticio que resulte creíble para el lector, a la vez que le “enseña deleitando”.

Por su parte Bernard Darbord, en “Sapos y búhos: en torno a la función de algunos animales en la fábula medieval”, analiza la presencia de algunos animales, tradicionalmente menos emblemáticos en este tipo de relato, como la tortuga, el caracol, el sapo, el murciélago, el búho, en relación con las traducciones, en particular del texto latino de las *Fabulae* de Odo de Chérítón, que conocemos en castellano como el *Libro de los gatos*. Para él, el estudio de las fábulas conlleva dos intereses fundamentales: el de conocer el mundo animal y el de la designación léxica de la fauna incluida en los relatos. Esto último, dadas las múltiples confusiones que se presentan en las traducciones de la época, lo cual demuestra detalladamente en su estudio al comparar en ambas obras la polivalencia de los lexemas utilizados para designar a los animales antes mencionados, como parte del bestiario medieval inserto en las fábulas por su fuerte carga simbólica o alegórica.

Desde una perspectiva semejante, César García de Lucas en su artículo “De tortugas y caracoles: vaivenes léxicos y narrativos”, analiza cómo las tortugas y los caracoles encarnan, desde la Antigüedad y entre otras cosas, la lentitud en la tradición popular y fabulística. Por su condición de animales incapaces de separarse del suelo se les consideraba sucios y ordinarios, sin embargo, como señala el crítico, gracias a la paradoja de Zenón, la tortuga entró a la literatura y por su parsimonia se la relacionó con los caracoles, con lo que ambos comenzaron a formar parte de la fauna de las fábulas. Desde el punto de vista léxico, estos animales comparten en su etimología la referencia a la concha que los cubre, aspecto que revisa detalladamente el autor y usa para acercarse al *Libro de los gatos*, en donde aparece la variante interpretativa de uno y otro, como sucedía con el sapo y el búho en el artículo anterior, a partir de la traducción de la obra latina de Odo de Chérítón. Este puntual acercamiento permite percibir cómo pueden llegar a intercambiarse erróneamente algunos conceptos clave en las narraciones, no sólo desde el punto de vista funcional, sino incluso léxico, distorsionando con ello el sentido del relato y sólo aprovechando aquellos rasgos que resultan comunes.

José María Balcells en su artículo “Originalidad fabulística de Francesc Eiximenis” ofrece un ilustrativo panorama de la presencia de la fábula en la obra del franciscano, conocida como *La Crestia*, “una vasta enciclopedia del tipo de las Summas Teológicas medievales en lengua vulgar, en este caso catalana”, misma que describe el estudioso puntualmente, en particular los volúmenes *Terç y Dotzè*. La define como una obra destinada a la educación de los gobernantes, es decir, perteneciente al subgénero *De regimine principum*, al igual que su *Llibre de les dones*, que funciona como *speculum* femenino, escritos en los que aparecen dieciséis fábulas a la manera en que van a ser presentadas en obras como *El conde Lucanor* y el *Libro de buen amor*. En su análisis, el autor revisa aquellos aspectos y elementos faunísticos en los que el franciscano da un tratamiento original a estos relatos, contrastándolos con las versiones propias de los autores castellanos, lo que lo lleva a concluir que en Eiximenis la condena de los com-

portamientos morales censurables es mucho más rigurosa que la que se percibe en las obras de don Juan Manuel y Juan Ruiz.

El libro "*Esta fabla compuesta, de Isopete sacada*". *Estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XIV* es un magnífico y variado aporte al estudio del género fabulístico, en particular en torno a las obras del siglo XIV que en él se analizan, en las que resulta evidente su aprovechamiento para transmitir no sólo enseñanzas doctrinales o éticas, sino también políticas. Otra aportación significativa del libro es, sin duda, la valiosa y abundante bibliografía sobre el tema, de más de un centenar de títulos, de indispensable consulta tanto para los estudiosos como para los interesados en la materia. Las propuestas y reflexiones plasmadas en los estudios incluidos reflejan la importancia de un género que respondía a los gustos de un público lector-escucha, que buscaba modelos paradigmáticos en todo aquello que leía o escuchaba, más aún si en ello encontraba resonancias o evocaciones que le resultaban familiares, lo que le permitía apreciar en él las reminiscencias bíblicas, clásicas u orientales, conformando con ello un imaginario sugerente para realizar una lectura más compleja y creativa de la realidad circundante a través de las fábulas.

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Vicenç Beltran. *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Reichmberger, 2016; 206 pp.

Vicenç Beltran nos tiene acostumbrados a volúmenes producto de investigaciones concienzudas y de largo aliento, y este libro no se queda atrás. Abarca un periodo muy significativo en el estudio del romancero y teje, de manera coherente y minuciosa a la vez, una visión panorámica sobre la trayectoria del género en sus primeras etapas. Es bien sabido que el romancero tradicional ha sido la forma poética que se ha llevado desde un principio la mayor atención de los estudiosos — a diferencia de la

tos de la historia, han procurado frutos relacionados con el trabajo en torno al Romancero en general.

EMANUEL VILLAGRÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Francisco Peredo y Carlos Narro, coord., *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Colección "Miradas en la oscuridad", 2017; 448 pp.

José Revueltas, militante comunista y prolífico autor en varios géneros, se autodefinía sobre todo como narrador, como escritor de novelas y relatos. En alguna entrevista de madurez, decía a Elena Poniatowska que consideraba su entrega a la militancia política tan influyente en su existencia para bien y para mal, como un medio para conocer "a la gente", en beneficio de su obra literaria.¹ Por lo que hace al cine, si bien explicaba que desde niño lo había apasionado, en la edad avanzada se sentía más bien insatisfecho y decepcionado de su labor, a causa de las dificultades que tuvo que enfrentar en el medio, como documenta Arturo Garmendia.²

Pero, más allá de sus declaraciones, la participación de Revueltas en la industria cinematográfica es tan constante en su vida como la de escritor de ficciones. Como narrador publica algún relato a fines de los treinta y empieza a escribir novelas en firme a inicios de 1940. Su labor en el cine comienza en la misma década; en 1944 elabora un guion sobre el estupendo cuento de Jack London, *El mexicano*, que se filma el siguiente año. Continuó escribiendo o adaptando guiones, o en algunos casos asesorándolos en forma intermitente, hasta el final de su vida. Fue asimismo teórico y docente, e incluso incursionó en la dirección. Su último

¹ Elena Poniatowska, "Si luchas", en Andrea Revueltas, y Philippe Cheron, ed., *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001, p. 148.

² Arturo Garmendia, "La pasión cinematográfica de José Revueltas", 2012. <http://www.cineforever.com/2012/01/01/la-pasion-cinematografica-de-jose-revueltas/>

proyecto fue el guion de su novela *El Apando*, en colaboración con José Agustín. Murió poco antes de poder ver la película.

Los estudios sobre Revueltas en su relación con el cine son relativamente recientes; salvo contadas excepciones, corresponden al siglo XXI. De ahí que para los interesados en el tema sea un acontecimiento relevante la publicación de este texto colectivo, titulado *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, a cargo de Francisco Peredo y Carlos Narro y con el sello de la UNAM, que ofrece la información más completa hasta el momento sobre el itinerario cinematográfico de José Revueltas.

Antes de este libro, contábamos básicamente con los textos del propio novelista de Durango, en el volumen de *Obras completas: El conocimiento cinematográfico y sus problemas*,³ que reúne el ensayo del mismo título, publicado por primera vez en 1965, en el cual el autor organizaba sus reflexiones surgidas de la práctica como guionista y adaptador, y otros artículos sobre el tema. Este libro incluye también una filmografía.

En *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, colaboran 12 investigadores, que escriben desde distintos centros de investigación nacionales, y una universidad italiana. En la introducción, los editores afirman que el libro se propone “además del análisis, la interpretación, la crítica y la reflexión sobre la importante contribución de Revueltas en la construcción dramática del cine mexicano, también la posibilidad de acopiar testimonios muy importantes sobre ese quehacer” (22). Testimonios, aclaran, dispersos en diversas fuentes y que hay que continuar reuniendo.

En el primer artículo, que conforma la parte uno, “Aproximación biográfica”, Catherine Bloch y Raul Miranda López presentan una semblanza vital de Revueltas atendiendo a su labor en el séptimo arte. Recuerdan que el escritor desde niño jugaba con proyectores de manivela con lámparas de alcohol que alimentaba

³ José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas (Obras Completas, 22)*. México: Era, 1981 (1ª. edición, 1965).

con trozos de películas desechadas adquiridas en el mercado El Volador. La misma evocación será reiterada en algunos otros trabajos del libro. Los autores detallan también cómo Revueltas fue toda su vida un espectador asiduo a la pantalla de plata.

Bloch y Miranda López sintetizan asimismo algunas ideas centrales del escritor sobre el papel social del cine y sus enormes posibilidades de expresión e influencia sobre públicos masivos. Lamentaba Revueltas que bajo el capitalismo el cine operara “sobre una masa enferma, envenenada psicológicamente”, que admiraba los espectáculos de “gánsteres” (*sic*) y prostitutas. Y comunicaba tales reflexiones en un periódico de izquierda militante, *El Popular*, patrocinado por la Confederación de Trabajadores de México, que, hacia 1936, agrupaba sindicatos de orientación cardenista. En tanto el joven comunista desaprobaba el papel de muchas producciones norteamericanas, elogiaba otras europeas por su calidad artística. Los críticos dan cuenta también de las disputas y batallas de Revueltas en el complejo medio de la producción cinematográfica, querellas que lo fueron dejando en la marginación.

La parte dos, “José Revueltas. De la vida del drama... y del cine”, está constituida por el extenso ensayo de Francisco Peredo titulado “La dramática fílmica de José Revueltas en el cine mexicano”. Este texto es el equivalente a lo que en una obra de ficción suele llamarse “puesta en abismo”, un libro dentro del otro. Aquí Peredo sintetiza y analiza con brillantez todos o casi todos los temas aludidos en los restantes artículos. Se refiere a las tres décadas de colaboración de José Revueltas en la industria fílmica nacional, poniendo en juego su actividad en cada película, no solamente con su biografía sino con sus otras prácticas vitales: el activismo político asumido desde la adolescencia, la carrera literaria, las incesantes reflexiones sobre la historia de México, sobre el sistema político mexicano en sus varias etapas, y problemas como el de la unidad nacional. Trata la recepción de las obras del autor, describe las circunstancias específicas en que se rodó cada filme, relaciones con directores, con los actores, etcétera.

Peredo proporciona información poco conocida, por ejemplo, el caso de la película *Río escondido* (1947), protagonizada por

María Félix y dirigida por Emilio Fernández. Si bien el argumento de esta cinta se acredita al propio director, con el apoyo de su adaptador de cabecera, Mauricio Magdaleno, en realidad está basado en un argumento cinematográfico de Revueltas, titulado primero "Por la victoria" y después "La maestra rural", que había sido premiado por *Excélsior* en 1944. El escritor comunista no tuvo ningún crédito en el filme y, por diversas razones imaginadas por Peredo, se abstuvo de protestar; solamente Efraín Huerta denunció el hecho en sus artículos periodísticos. Ahora que está tan vigente la discusión sobre el plagio, habría que revisar los textos involucrados en este caso.

Especial atención dedica Peredo a las películas en que Revueltas colaboró con Roberto Gavaldón, las cuales, al decir de los críticos, se encuentran entre lo mejor de la filmografía de ambos. Describe cintas como *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1952), que constituyen la mejor adaptación, que no calca, del cine negro norteamericano a la realidad nacional. Estas y otras películas son una radiografía de distintos aspectos de la sociedad mexicana durante el alemanismo, con sus profundas contradicciones entre la modernidad ostentada y la profunda miseria de grandes capas de la población. Por su riqueza de información y análisis, considero que este trabajo va a volverse una referencia imprescindible sobre el tema.

La parte tres, "En la mirada analítica", incluye seis estudios monográficos, una semblanza afectiva y la filmografía. Siboney Obscura Gutiérrez diserta sobre la colaboración entre Revueltas y Gavaldón en la llamada Época de Oro del cine mexicano, aproximadamente entre 1936 y 1952. Describe las profundas afinidades estéticas e ideológicas de ambos artistas, lo que ella llama "química creativa" (192). Comenta las principales películas, dramas rurales y urbanos, de las 12 en que colaboraron el director y el escritor en el contexto del nacionalismo mexicano. Aborda de nuevo la problemática del cine negro.

Alessandro Rocco, uno de los pioneros del estudio de los argumentos revueltianos, se centra en la comparación entre el

guion de la película *La casa chica*, filme dirigido por Gavaldón, con el propio filme abordado desde el análisis cinematográfico y la novela *Los días terrenales*. Revisa la crítica precedente sobre la película y examina tanto los personajes femeninos como la institución matrimonial frente a la tradición melodramática de “La casa chica” que rompen con los arquetipos establecidos por la industria. El detallado análisis deja claro que el discurso en la película sobre las relaciones sociales en las parejas, y pese a que los personajes se muestran resignados ante las convenciones, equivale al discurso novelístico sobre la ortodoxia comunista partidaria. Ambos discursos se prueban dominados por la enajenación, tema central para Revueltas. La fina lectura de Rocco deja claros los vasos comunicantes entre dos producciones de Revueltas, pese a pertenecer a géneros, lenguajes y convenciones diferentes.

En el siguiente ensayo, Alma Delia Zamorano Rojas compara los personajes femeninos en dos películas producto de la colaboración Gavaldón-Revueltas, *La diosa arrodillada* y *La escondida*. La autora considera que ambas, una en el entorno urbano y la otra en el rural, presentan una mezcla de arquetipos. Aun cuando la mirada de los realizadores destina un final trágico a las protagonistas, fuertes e independientes, intenta salirse del clásico melodrama familiar, género de culto en el apogeo de la cinematografía nacional, entonces, que consolidaba las imágenes de madres abnegadas, mujeres buenas y puras, prostitutas repudiadas.

A su vez, Isabel Lincoln Strange Reséndiz comenta el encuentro creativo que significó la labor conjunta de Revueltas y Buñuel en *La ilusión viaja en tranvía*. Para ello se aboca a dos secuencias significativas, la pastorela y la primera corrida del tranvía, y también analiza el lenguaje y la configuración estética de las cintas a través de la teoría del Carnaval expuesta por Mijaíl Bajtin. La tarea analítica es compleja, pues participaron en el guion, además del director español y el escritor duranguense, Mauricio de la Serna, Luis Alcoriza y Juan de la Cabada, y la autora del ensayo se propone esclarecer la autoría de las propuestas. A este fin revisa

las posturas ideológicas de Revueltas. Hay algunas observaciones con las que no concuerdo, por ejemplo: “de alguna manera, el novelista tenía complejo de director de cine. No obstante [...] comprendió muy bien el oficio” (258). Me parece trivial referirse así a las aspiraciones que Revueltas, por las circunstancias, no pudo concretar. Sin embargo, el trabajo de Strange propone una mirada esclarecedora sobre la película.

En el siguiente artículo Fernando Mino Gracia estudia la dialéctica ciudad-campo en la película *El rebozo de Soledad*. Se refiere a la singularidad de la obra de Revueltas en la primera década de los cuarenta, en el marco histórico en el que una élite de escritores reconocidos se integraba a la industria fílmica, cuando la política nacionalista del Estado incluía la definición de “lo popular” como síntesis de “lo nacional”. El cine se alineaba entonces al proyecto cultural educativo del Estado, proyecto no exento de cierta mística. Mino Gracia, que ha dedicado dos espléndidos libros a las producciones Gavaldón- Revueltas, uno a las de tema urbano y el otro a las de tema agrario, es el investigador ideal para analizar este filme. La mirada revueltiana dominante sobre el campo mexicano carece en absoluto de idealizaciones, lo muestra como “el espacio donde se despliega con mayor cinismo la brutalidad, la represión y el egoísmo que, sin embargo, abre paso a la dignidad del sufrimiento, posibilidad de renuncia a la personalidad individual y de plena conciencia del sentido de nuestra humanidad” (279). El investigador describe los vínculos entre *El rebozo de Soledad* y la novela *Los días terrenales*, y recuerda la preocupación constante de Revueltas por “deslizar mensajes políticos” en los filmes, que trascendieran el mero entretenimiento (281).

La parte cuatro, “José Revueltas en la mirada afectiva”, comprende dos textos. En el primero, Marco Barrera Bassols relata, entre amenas anécdotas, el hallazgo, en 2014, en la filmoteca de la UNAM, de una lata con fragmentos de una película que José Revueltas había empezado a dirigir y que se había perdido. Se trata de *Cuánta será la oscuridad*, inspirada en el relato homónimo del cuentario *Dios en la tierra*. El fotógrafo fue Manuel Álvarez

Bravo, y la protagonista, Rosaura Revueltas. Completar y editar la película es una tarea pendiente.

En el segundo artículo, Gilda Cruz Revueltas, nieta de José, evoca su relación en distintos momentos con su abuelo, poniendo el acento en la dimensión de los sentimientos. La parte cinco, "Filmografía de José Revueltas", elaborada por Dulce Karina Palafox López, por lo que hace con los guiones que llegaron al rodaje y la exhibición, coincide en términos generales con la filmografía incluida en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Agrega una, haciendo un total de 27. Pero si en la primera filmografía se incluyen fragmentos de guiones manuscritos o mecanografiados de diversa extensión, la elaborada por Palafox López da puntual seguimiento a la participación no reconocida de Revueltas en distintos filmes, y se refiere además a las colaboraciones en televisión. Ofrece asimismo no sólo los créditos de las películas, sino una acuciosa síntesis de cada una. Sin duda este inventario va a ser de gran utilidad en los estudios futuros sobre el tema. Complementa el libro de Narro y Peredo un "Anexo documental" que contiene copias de cartas, contratos, constancias de pago vinculados con Revueltas.

José Revueltas estuvo siempre preocupado por definir al "pueblo", por plasmarlo en textos e imágenes, por entender su historia, por elevar su nivel educativo y político, en el contexto de un país urgido de enseñanzas. Tenía la clara conciencia de las posibilidades educativas del cine, y tuvo que sentirse insatisfecho ante la necesidad de limitarlas por las ataduras que la industria, tan dependiente del Estado, imponía a los realizadores. La lectura de *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)* permite comprender la tristeza del escritor en los años finales respecto a su trabajo en el séptimo arte.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Carmen Elena Armijo, Cristina Azuela y Manuel Mejía Armijo (ed.), *Los sonidos de la lírica medieval hispánica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2013; 495 pp.

Los sonidos de la lírica medieval hispánica es un provechoso recorrido histórico de la poesía, la música y de su relación durante el periodo medieval hispano. Los editores Carmen Armijo, Cristina Azuela y Manuel Mejía Armijo brindan una compilación de artículos de diversos especialistas en el tema que abarcan seis siglos, del XI al XVI. Esta publicación es producto de los afanosos esfuerzos del grupo Segrel, en el cual participan Carmen Armijo y Manuel Mejía Armijo, quienes, desde la fundación del grupo, en 1996, se han dedicado incansablemente a la investigación, interpretación y recreación de la música antigua y medieval hispánica, haciendo hincapié en los nexos entre poesía y música. Gracias al ahínco del grupo Segrel, el libro está acompañado de una grabación musical que recrea para el lector y escucha los sonidos de la lírica medieval hispánica, tal como lo atestigua el título de la obra.

El objetivo primordial de esta publicación es la investigación interdisciplinaria de la lírica pleno y bajo medieval hispánica, expuesta por siete expertos de distintas universidades del mundo. Asimismo, el libro busca “brindar un panorama artístico, integral y certero que permita vincular la música con la poesía...[puesto que] para apreciar cabalmente la lírica medieval, es necesario comprenderla como una totalidad en la que la música y la poesía están entrelazadas” (8), tal como lo expresan sus editores. De manera que el entrelazamiento de la música y la poesía, así como

la cronología y la temática de las fuentes estudiadas son el eje rector del libro.

En consecuencia, los catorce artículos se ordenan en siete rubros en los que se expone y, a partir de ellos, se construye una historia literaria y musical de la lírica hispánica medieval. Estas siete categorías son: I. Antecedentes poéticos y musicales de la lírica medieval hispánica; II. La lírica galaico-portuguesa del siglo XIII; III. Lírica catalana del siglo XIV; IV. Lírica de escarnio galaico-portuguesa y juglaresca castellana (siglos XIII y XIV); V. Lírica judéo-española tradicional; VI. Cancioneros de los siglos XV y XVI; y, VII. Instrumentos musicales. También, se acompaña de una introducción elaborada por los editores, en la que se abordan elementos fundamentales para el estudio de la lírica medieval hispánica, como son la participación popular, la relación entre oralidad y escritura (determinante en los procesos comunicativos de la Edad Media), la voz femenina en los poesía medieval y, finalmente, la música y la letra como parte esencial de la expresión lírica.

La primera parte (“Antecedentes poéticos...”) se conforma por dos artículos. En el capítulo que abre la sección “Nacimiento de la lírica romance en el al-Andalus”, Carmen Armijo analiza la importancia y temática de las jarchas, con base en su contexto histórico. Así, considera necesario trazar un árbol de la lírica española con fundamento en los fenómenos socio-culturales de la Península Ibérica que contribuyeron a las distintas manifestaciones de la lírica romance. En este sentido, describe cuatro momentos históricos claves que intervinieron en la creación de la lírica hispánica y que trajeron consigo influencias culturales de otras lenguas y regiones. El primero, la instauración de Califatos; el segundo, las peregrinaciones a Santiago de Compostela; el tercero, la dinastía de los Trastámaras; y, el cuarto, la toma de Granada. Todo esto, con el objetivo de entender que las jarchas fueron producto de la relación de Oriente y Occidente en la Península Ibérica. A continuación, “Nueve historias del *Libro de las canciones* de Abulfárah el Isfahaní (s. X)” trata la influencia árabe en la lírica medieval hispánica, con la exposición de los episodios narrativos incluidos en una de las fuentes árabes más sobresalientes

del siglo X, a saber: el *Libro de las canciones* de Abulfárah el Isfahaní. Este, gracias a sus detalladas descripciones, es una evidencia de la expresión artística árabe, musical y poética, en su contexto histórico, político y social. Finalmente, el músico y compositor Manuel Mejía Armijo, autor del texto, plantea que este tipo de fuentes pueden ayudar a la construcción de la historia de la música.

La segunda parte (“La lírica galaico-portuguesa...”) es la muestra de tres manifestaciones de la lírica galaico-portuguesa del siglo XIII: la cantiga de amigo, la cantiga de amor y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, El Sabio. En primer lugar, en “La lírica gallego-portuguesa: cantigas de amigo” se interpreta qué son las cantigas de amigo, qué tipos hay y qué características tienen. Para lograr este cometido, María Gimena del Río, de la Universidad de Santiago de Compostela, examina los elementos singulares de este tipo de poesía, como son los personajes, los temas y, por último, las variantes temáticas y formales. En segundo lugar, Viçent Beltran, de la Universidad de Barcelona y de La Sapienza, estudia los rasgos más sobresalientes de la cantiga de amor, con el fin de explicar cómo se constituyó el género poético. Además, esclarece que la cantiga de amigo contaba con dos tradiciones líricas importantes: la lírica provenzal y la lírica galaico-portuguesa. Por último, Elvira Fidalgo, de la Universidad de Santiago de Compostela, ofrece un interesante estudio filológico de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el Sabio; las cuales son indicios de la unión de la poética trovadoresca provenzal y la poesía de cancionero castellana. En este esclarecedor artículo encontramos cuatro elementos que determinan la obra: su tipología textual (compuesta por narración, alabanza, elogio, apertura y cierre), las fuentes en las que se basa, la autoría, la estructura de la obra, la relación de los textos con la música y su tradición manuscrita.

La tercera parte (“Lírica catalana...”) presenta un modelo de la lírica catalana del siglo XIV a partir de “uno de los testimonios codicológicos más notables de la Baja Edad Media catalana” (165): el *Llibre Vermell* de Monserrat. En consecuencia, Ángel Lluís Ferrando, del Centro Instructivo Musical ‘Apolo’ de Alcoy, muestra

las características materiales del manuscrito, compuesto por un *corpus* misceláneo de fuentes, entre las que destaca un cancionero musical, al que dedica el ensayo. De esta forma, refiere las distintas composiciones del repertorio musical del *Llibre Vermell* para, posteriormente, contextualizarlas en la lírica catalana del siglo XIV, y, finalmente, mostrar la influencia que ha tenido este manuscrito en otras composiciones literarias y musicales, desde el Renacimiento hasta la década de los años noventa del siglo XX.

En la cuarta parte (“Lírica de escarnio...”), hallamos dos manifestaciones de la lírica juglaresca y trovadoresca. En el capítulo titulado “‘Con seus cantares vai-o escarnir’: el canto como indicio de la música en las *cantigas d’escarnho e mal dizer* gallego-portuguesas”, Carlos A. Carranza, de la Universidad Nacional Autónoma de México, distingue la relación entre la música y el quehacer poético en el siglo XIII, por medio de entretenidas *cantigas* de escarnio. Por tanto, a partir de este tipo de fuentes, podemos conocer el oficio poético a través de afrentas líricas entre trovadores y juglares. Posteriormente, Guisepppe di Stefano, de la Universidad de Pisa, en “El artificio juglaresco en el *Libro de Buen Amor*. Esbozo de una reseña crítica y antología mínima”, sugiere que el Arcipreste de Hita se puede considerar un “clérigo ajuglarado”, a partir de la reflexión y análisis de lo “juglaresco” en algunos fragmentos de la obra.

La quinta parte del volumen (“Lírica judeo-española...”) reconoce las características de la lírica judeo-española tradicional, con base en la convivencia de las tres grandes culturas que coexistieron en la Península Ibérica: judíos, musulmanes y cristianos. Rachel Peled Cuartas, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, expone un panorama general la lírica judeo-española, caracterizada por el acompañamiento musical. De igual modo, pone atención en dos elementos interesantes de este tipo de lírica: la influencia de la voz femenina en la composición musical y poética, y los géneros: el *muwashaj* y el cancionero judeo-español.

En la misma línea de los cancioneros, la sexta y penúltima parte (“Cancioneros de los...”), invita al lector a conocer las colecciones de poesías y canciones tardomedievales y modernas

peninsulares, haciendo énfasis en la polifonía de estos. Por consiguiente, en el artículo “Lírica popular de tradición medieval en los cancioneros polifónicos de los siglos XV y XVI”, Ana Rodado, de la Universidad de Castilla-La Mancha, aborda la lírica cancioneril castellana de los siglos XV y XVI. Allí, propone una exhaustiva explicación filológica de la tipología cancioneril, tomando en cuenta la temática de estos y su contexto de creación y difusión. A continuación, Isabella Tomassetti, de La Sapienza, observa el villancico en los distintos cancioneros de los siglos XV y XVI, donde ejemplifica lo expuesto en un copioso *corpus*, en el cual discurre sobre las distintas temáticas tratadas en las fuentes, principalmente la temática amorosa en los villancicos de los cancioneros polifónicos, sin dejar de lado la comicidad. Para cerrar este apartado, Emma Barreiro, de la Universidad Nacional Autónoma de México, valora el contexto político de los cancioneros hispánicos de principios de siglo XVII, por medio del análisis del *Parnaso Español* de Pedro Ruimonte. En este sentido, pone atención en el contexto polifónico cortesano hispánico, las formas poéticas de la obra y “la resonancia de estas obras poético-musicales más allá del contexto cultural literario y musical de la corte de los archiduques Alberto e Isabel en Bruselas” (402).

Para terminar, en la última sección (“Instrumentos musicales”), Aarón Taylor, de la Universidad de Nuevo México, analiza la representación simbólica de los instrumentos musicales en las expresiones líricas de la Península Ibérica. El primer instrumento musical del que se ocupa la sección es el laúd. Por consiguiente, formula “el desarrollo simbólico del laúd” (435), especialmente, como símbolo del cuerpo y del sentimiento humano al tomar en cuenta las manifestaciones artísticas y literarias cristianas de los siglos XIII al XVII. Este artículo es una magnífica prueba de la interdisciplinariedad del libro en general, debido a que utiliza fuentes literarias e iconográficas para lograr su cometido. Más adelante en “‘Taño yo mi pandero’: erotismo en un villancico de la Trivulziana Ms. 940” destaca la imagen erótica del pandero en un villancico de la lírica popular hispánica de los siglos XV y XVI. También, ejemplariza dicho simbolismo en once versiones glosadas del villancico, y concluye

que “el estudio de este pequeño villancico nos recuerda que es importante darle peso al significado de cada palabra” (490).

En definitiva, la relación entre música y poesía en la lírica medieval hispánica es una demostración de la coexistencia de la oralidad con la escritura, las cuales se encuentran determinadas y correlacionadas con la recepción del público. Así pues, *Los sonidos de la lírica medieval hispánica* es un conjunto de artículos que invitan a reflexionar sobre esta coexistencia a partir del contexto social de las diversas manifestaciones líricas hispánicas en un territorio como la Península Ibérica, donde convivieron tres culturas. Cabe señalar que la temporalidad de la documentación analizada en el libro, así como el uso del adjetivo *medieval* en el título, dejan al lector algunas dudas en torno a la delimitación temporal del periodo medieval, y de si podemos hablar de una larga Edad Media, como lo propuso Jacques Le Goff.¹ Finalmente, esta publicación refuerza lo que el medievalismo internacional ha preponderado en los últimos años: la importancia de la interdisciplinariedad, con el objetivo de comprender a cabalidad este valioso periodo histórico.

YALENTAY OLINCA OLVERA HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

María Luzdivina Cuesta Torre (ed.), *“Esta fabla compuesta, de Isopete sacada”*. *Estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XIV*. Berna: Peter Lang AG, 2017; 167 pp.

En la literatura medieval europea, en especial durante los siglos XIII y XIV, es frecuente la presencia de fábulas procedentes de la tradición clásica, de autores como Esopo y Fedro — las cuales han sido ampliamente estudiadas por Francisco Rodríguez Adra-

¹ Jacques Le Goff propuso que la Edad Media se puede prolongar hasta mediados del siglo XIX. *Vid.* Jacques Le Goff, *Un long Moyen Âge*. París: Tallandier, 2004.

Ercilia Moreno Chá. *"Aquí me pongo a cantar". El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken, 2016; 424 pp.

En la segunda de cuatro conferencias sobre los orígenes del tango, dictadas en 1965,¹ Borges señala que la palabra "argentino" suscita en cualquier parte del mundo la asociación inmediata de "tango" y "gaucho". Si bien ambos signos parecen históricamente opuestos, puesto que "el gaucho no bailó nunca el tango",² hay — nos indica — un vínculo profundo entre el jinete del campo pampeano y el compadrito de los arrabales bonaerenses, quien es una figura central en el imaginario tanguero. Y es que este último, todavía acostumbrado a las faenas rurales a principios del siglo XX — es decir, en los albores del tango —, no se autodefinía con dicho término — utilizado más bien por los ciudadanos para referirse a él de forma despectiva —, sino que "se veía a sí mismo como un criollo", cuyo "arquetipo era el gaucho".³

Esta última observación es, por supuesto, relativa en lo que se refiere al tango, arte que, en el transcurso del siglo pasado, adoptó valores distintos a los del compadre que lo bailó en su primera época.⁴ Pero tiene una vigencia sólida respecto del payador y la payada. En la obra que reseñamos aquí, Ercilia Moreno constata que el payador es aún el "ícono del gaucho" (63)⁵ en la región del Río de la Plata — que comprende a Uruguay y Argentina —, pues en sus creaciones actualiza los valores criollos, pese a que, a lo largo del siglo XX, el devenir de este cantor estuvo marcado por el paso de un mundo rural a uno urbano, donde su arte fue

¹ Jorge Luis Borges. *El tango. Cuatro conferencias*. Buenos Aires: Lumen, 2016 [México, 2017].

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ Borges mismo distingue entre el tango de raíz criolla y carácter "jactancioso", que data de fines del siglo XIX y principios del XX, del "tango llorón", que tiene su culmen en las canciones de Carlos Gardel (h. 1890-1935).

⁵ En adelante, los números entre paréntesis, colocados al final de cada cita, corresponderán a las páginas del libro de Ercilia Moreno. En cambio, las referencias de las citas procedentes de otras obras aparecerán en el pie de página.

transformado por las nuevas audiencias, el contacto intercultural y los medios de comunicación masiva.

Resultado de una investigación etnográfica de más de 20 años, *"Aquí me pongo a cantar"*. *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay* prepara el camino a futuras investigaciones sobre la poesía improvisada en lengua española. Para el ámbito de los estudios literarios, ofrece datos de primera mano sobre la historia, prácticas, reglas y recursos de la payada, a lo que se suma una colección de 82 composiciones payadorescas en variados metros, ocho payadas completas y 10 partituras. Asimismo, la autora presenta un análisis del discurso payadoresco en el que destaca la construcción de la identidad del payador y la conformación de una comunidad a través del arte verbal. Nos interesa enfocarnos en estos dos aspectos abordados en las partes tercera, cuarta y quinta de la obra, no sin antes hacer un repaso por los primeros dos capítulos.

El payador y la payada en el Río de la Plata

Define la autora a la payada como un "duelo poético cantado", con el fin expreso de no concebirla como un tipo de canción popular, sino como la manifestación rioplatense de la poesía improvisada de tradición oral. Se trata, entonces, de un arte verbal que, en palabras de Armistead, ha sido "como la cenicienta de la literatura tradicional",⁶ pero cuya ubicuidad en la Península Ibérica y Latinoamérica es innegable. En este sentido, se hermana, por ejemplo, con la topada mexicana, la cantoría brasileña y la trova española, pues comparte con ellas la "hegemonía de la décima espinela" (38) como estrofa básica de composición, así como la autoría de un tipo de cantor cuyas palabras, gestos e indumentaria representan "las características del ruralismo y la trashumancia" (39).

⁶ Samuel Armistead. "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica", en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Maximiano Trapero (ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, 41-69.

No obstante, a la preferencia por la décima espinela, la payada rioplatense suma la predilección por la milonga campera en el aspecto musical. Estos dos géneros — sostiene la autora — terminaron por desplazar la variedad de metros y melodías registrados en los primeros cancioneros que dan cuenta del arte payadoresco. Ambos han resultado ser el vehículo adecuado a un tipo de poeta popular quien, más que por destacar como instrumentista o cantor, se esfuerza por perfeccionar la argumentación de sus opiniones, entre las que destacan las de carácter moral y político, para defenderlas frente a un contrincante en el contrapunto, que es la parte medular y característica de toda payada.

El contrapunto — explica la autora — es el intercambio de estrofas, en forma alternada, que hace del arte payadoresco “el fenómeno de improvisación por excelencia” (61) en la tradición oral rioplatense y lo distingue de otras modalidades del repentismo poético, como las relaciones, el floreo y el cogollo. En la estructura tripartita de la payada, que ha permanecido prácticamente intacta desde el siglo XIX, esta especie de controversia está precedida de un saludo a la audiencia y lo sucede una despedida, en la que, actualmente, es común que los contendientes alternen en la improvisación de una décima final, cantando cada uno un par de versos (a esta forma se le llama “a media letra”). El tema o los temas sobre los que improvisarán los cantores son generalmente acordados momentos antes con un jurado calificador, aunque el público puede sugerirlos o el payador elegirlos a su consideración.

Este duelo poético determina la identidad del payador en tanto máximo exponente del repentismo, pues constituye la prueba social de sus capacidades. Observa Ercilia Moreno que, en Uruguay y Argentina, no pueden llamar payador a quien “no se le haya podido comprobar que era capaz de enfrentar en contrapunto público a un colega” (149). Y, en el panorama internacional de los poetas improvisadores, el payador rioplatense tiene “una bien ganada fama que lo distingue [...] por su habilidad para cantar con fundamento, argumentando y defendiendo una idea a gran velocidad y sin interrupciones en el canto de cada estrofa” (312).

El payador en el mundo hispánico

A la primera parte de su libro, la autora dedica un recorrido por los estudios sobre el canto improvisado en Latinoamérica. Menciona los numerosos cancioneros que filólogos y aficionados empezaron a recolectar en el siglo XIX, así como los escasos estudios dedicados al repentismo. Destacan en este último grupo los de Menéndez Pidal. Esta vez no por su agudeza analítica, sino por su falta de sensibilidad y comprensión de la payada como manifestación de la poesía de tradición oral. Como se sabe, quizá llevado por una interpretación extrema de su teoría de la "poesía tradicional", el erudito español llegó a afirmar que "tradición oral e improvisación se repelen".⁷ Con base en esta idea presenta una escueta descripción de los payadores argentinos como poetas de "tono menor [...] capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema".⁸

En contra de sostener que la improvisación excluye a la tradición, Ercilia Moreno plantea que en el arte payadoresco ambos términos se complementan y son impensables por separado. Esto debido a que el payador y sus congéneres del mundo hispánico no buscan destacar por la originalidad de su obra, sino que se ajustan a códigos éticos y estéticos que regulan sus discursos lírico, musical y corporal, a fin de actualizar ante la audiencia un legado cultural compartido que, no obstante, se transforma por virtud de creaciones individuales. La autora adopta así la postura de analizar la payada como una *performance*, lo cual implica no sólo tomar en cuenta la poesía en cuanto texto, sino también a su productor, su receptor, el contexto social en el que se realiza y la normativa que la rige. En esta perspectiva sigue la línea señalada por los trabajos de Richard Bauman y Roger Abrahams, así como por los estudios posteriores de Paul Zumthor y John Miles Foley sobre las tradiciones poéticas orales en Occidente y Oriente.

⁷ El filólogo español expresa esta conclusión en "Sobre las variantes del códice V4 de Venecia". *Cultura Neolatina XXI* (1961): 11-19.

⁸ *Ibid.*

El payador en la historia de dos naciones

Para el segundo capítulo, presenta Ercilia Moreno una historia del payador y su arte en siete periodos, que abarcan tres siglos en las dos naciones que divide el Plata. Este recorrido nos muestra el paso del payador de una vida rural a otra urbana, durante el cual tuvo que construir una identidad y una comunidad dentro de la que su quehacer artístico adquiriera significación

Comienza por repasar los primeros escritos — desde fines siglo XVIII hasta 1890 — donde se registra la voz “payador” o se describe su arte. Así, nos enteramos de que, en Argentina, la mención más antigua de dicha palabra se remonta a una publicación periódica de 1821. Aunque más interesante, por la sorprendente similitud con la payada moderna, es la descripción del contrapunto entre dos cantores contenida en el *Lazarillo de Ciegos Caminantes*.⁹ Dice este relato, datado en 1771, que en tierras de Tucumán, en el noroeste argentino, los “gauderios” (arcaísmo de gaucho) cantaban “al son de una mala entonada guitarra” y se echaban “unos a otros sus coplas, que más parecen pullas”.

El hito en esta primera época del payador es por supuesto la aparición de la “literatura gauchesca”, que tiene su culmen en las dos partes del *Martín Fierro*, de José Hernández: *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *El regreso de Martín Fierro* (1879). Por efecto de este poema cristaliza la imagen del payador como un artista popular preocupado por denunciar los abusos del Estado y las clases poderosas (82). Este compromiso social — sostiene la autora — habría sido el resultado de la participación del payador en las luchas por la independencia de los dos países del Plata, así como de su servicio en las facciones y regímenes que se disputaron el control de las nuevas repúblicas. Además, la recepción del personaje de Hernández, cuya obra se difundió ampliamente tanto de forma oral como escrita, proyectó a la cultura criolla al mundo letrado; no sólo al

⁹ Obra de Alonso Carrió de la Vandra, quien la firmó bajo el seudónimo de *Concolorcorvo*.

ámbito de la literatura, sino también al del teatro, en el que se realizaron numerosas interpretaciones del relato hernandiano.

La autora ubica entre 1890 y 1916 la “etapa de consolidación” y la “época de oro” del arte payadoresco, pues durante este cuarto de siglo avanza desde la periferia de las zonas rurales y los suburbios hacia los centros de cultura criolla en Buenos Aires y Montevideo. El payador se convierte en un artista del circo criollo, recinto que, al tiempo de ofrecerle un escenario estable y una nueva audiencia, le impone el reto de “encontrar un nuevo rumbo entre el cantor criollo, el cantor nacional y el cantor de tangos” (88). De la necesidad de forjarse una identidad en un ambiente multicultural, surgen personalidades que son hoy símbolos del payador moderno: Pablo Vázquez, José Betinotti, Higinio Cazón, Francisco Bianco, Nemesio Trejo, José María Silva, Antonio Caggiano y, sobre todo, el legendario payador argentino Gabino *El Negro* Ezeiza, quien cobró fama de ser imbatible en el contrapunto debido a su portentoso improvisar “ligero”.¹⁰

Al ingenio e inventiva de Ezeiza se debe la introducción de varias innovaciones de expresión y contenido que, al correr del siglo XX, se harían características del discurso payadoresco y permitirían al payador ingresar al mundo del espectáculo moderno. Entre estos aportes, la autora destaca “la improvisación a pedido del público”, el “saludo al pueblo” en el que se paya, la preferencia de la milonga sobre otros ritmos para acompañar el canto de las décimas. Asimismo, como propuso José Hernández a través de su *Martín Fierro*, el canto de Ezeiza se caracterizó por su “compromiso ideológico” y su puesta al servicio de los “sectores populares, los débiles y los desprotegidos” (97-98).

A diferencia de autores como Raúl Dorra y Abel Zabala, quienes extienden la edad dorada del arte payadoresco rioplatense

¹⁰ Famosa es la siguiente cuarteta con la que, al final de una payada contra el oriental Pablo Vázquez, Ezeiza defiende su triunfo ante la incredulidad de su contrincante, quien, inconforme con la decisión del jurado de dar la victoria a *El Negro*, demanda a este explicarle “por qué son desiguales”: “La desigualdad existe / bien se puede calcular / que yo improviso ligero / y usted se pone a pensar”, respondió el argentino.

a la década de 1930, para Ercilia Moreno el año de 1916, cuando acaece la muerte de Ezeiza, marca el inicio de una tercera época de la payada. Este periodo (1916 a 1930) se caracteriza por el abandono del circo criollo como escenario para la *performance* payadoresca y la “conquista de públicos” en radio y cine, así como en locales y teatros donde se organizan concursos de payadores. Posteriormente, de 1930 a 1955, sobreviene un largo “receso”, durante el cual “el payador pierde calidad y visibilidad” (109), debido principalmente al individualismo de algunos cantores y a la imposibilidad de la payada para retener el favor de las audiencias frente a nuevos espectáculos llegados de Europa.

Es hasta 1955 cuando el arte payadoresco se revitaliza con la organización, en Uruguay, de “La Gran Cruzada Gaucha”, que fue un movimiento conformado por payadores orientales y argentinos, cuyo objetivo era ganar espacios en radio y televisión para difundir su arte. A partir ese año y hasta 1975 el payador se mueve entre programas en medios de comunicación masiva, dedicados a las tradiciones populares, y los primeros festivales de arte payadoresco en teatros y centros culturales. Sigue una época de progresiva organización del gremio payadoresco (1974-1992), para buscar el reconocimiento del Estado, lo que dará al payador acceso regular a espacios públicos de prestigio, así como la institución por ley de un Día Nacional del Payador en ambos países (23 de julio, fecha de la famosa paya entre el *El Negro* Ezeiza y el uruguayo Juan Nava).

Por lo que respecta a la última década del siglo XX y los primeros 15 años del XXI, la historia de la payada se define por la consolidación de los festivales nacionales y la proyección del payador rioplatense a nivel internacional. Destaca en este periodo la participación constante de poetas orientales y argentinos en festivales iberoamericanos del canto en décima espinela, como los de México, Cuba y Canarias, que han constituido “un paso decisivo en el estudio del canto improvisado” porque brindan a los especialistas la oportunidad de “constatar la variedad de discursos poéticos y musicales” (54) en América y España. No faltan los acercamientos con géneros

de improvisación contemporáneos, como el rap, con el cual hay incluso fusiones, aunque en el marco de proyectos experimentales.

Autorreferencia y evocación del mundo

El payador contemporáneo, conocido por su participación en eventos regionales e internacionales, despliega en su *performance* elementos poéticos y musicales que lo vinculan aún con la imagen de poeta trashumante y contestatario que José Hernández construye en su *Martín Fierro*. Respecto a la influencia de esta obra, no podemos dejar de reparar en el primer verso del poema, que encabeza el título del estudio que nos ocupa. Este tradicional enunciado —ejemplo de enunciación enunciada, en términos semióticos— remite a un par de aspectos de la payada que Ercilia Moreno reitera a partir de la tercera parte de su libro: la autorreferencia del payador a su arte y la evocación de su mundo. Nos tomaremos la libertad de traer a cuento algunas estrofas del poema hermandiano, con el fin de destacar observaciones que nos parecen fundamentales en la obra de la autora. Recordemos entonces la famosa primera estrofa de *El gaucho Martín Fierro*:¹¹

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena estrordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.
(I: 1-6)

En su forma cíclica, esta hermandiana¹² muestra la ética y estética del payador. El verso inaugural —“Aquí me pongo a can-

¹¹ José Hernández. *Martín Fierro*. Madrid: Castalia, 2001.

¹² La hermandiana o sextina hermandiana es la estrofa principal de este poema. Está compuesta por octosílabos con rima *abbccb*, por lo que se ha señalado que es una décima cuyos primeros cuatro versos han sido suprimidos.

tar” — nos instala inmediatamente en el espacio de la payada, donde es preciso que el cantor exprese verbalmente su presencia ante el público. A partir del segundo verso, el narrador menciona sucesivamente elementos de la payada y el mundo del payador: la vihuela, la vida en constante pena, la analogía con el reino animal y el canto, una vez más, para reafirmar que la poesía es el eje sobre el que gira su existencia.

Ercilia Moreno observa que una de las actitudes características de payador rioplatense contemporáneo es su alta valoración, por sobre las cualidades musicales, de la habilidad poética, tanto para improvisar versos con ingenio y rapidez, como para ajustar sus composiciones a las reglas métricas. Este cantor —señala— se interesa “rara vez por mejorar la dicción, la colocación de la voz o la afinación, como tampoco por mejorar su condición como instrumentista de la guitarra” (143). En cambio, es “una constante” su “deseo de mejorar su capacidad como poeta e improvisador”, para lo cual se vale de “la lectura y la escritura” (144).

Ahora bien, la comparación con “la ave solitaria” evoca el carácter de sujeto errante del payador hernandiano, motivado, en este caso, por su situación de paria social y prófugo de la ley. Aunque, para el payador actual, la trashumancia ha sido más bien una condición determinada por su adaptación al mundo urbano, Ercilia Moreno considera que, debido a esta particularidad, el arte payadoresco es “autorreferencial y profundamente evocativo” (313). En este sentido, no deja de notar “la tremenda cantidad de poesías dedicadas a autodefinirse, casi tantas como payadores ha habido” (300). Y, en efecto, la payada contemporánea no sólo actualiza la ética del payador (respeto hacia el contrincante, disposición para el duelo poético, obediencia de las normas del contrapunto), sino también la preceptiva que la regula, de forma que las estrofas intercambiadas llegan a ser piezas metapoéticas, como lo demuestra este contrapunto (323):

Gracias al Teatro Solís
 que nos ha abierto sus brazos
 si nos da este espaldarazo
 de generosa ternura
 hoy que arte, pueblo y cultura
 se estrechan en un abrazo.
 (Felipe Luján Arellano)

Y usted en sextina o sextilla
 cantó, que es cosa sagrada,
 para hacer una payada
 y lucirse como bueno:
 esta no es ni más ni menos
 que una décima podada.
 (Élido Cuadro Delgado)

La búsqueda del sentido y la identidad

Si bien la autorreferencialidad es un elemento constante en el arte payadoresco desde los más antiguos registros, debemos reiterar que la imagen que el payador proyecta de sí mismo en su obra, a través de su recurso a figuras evocativas, presenta transformaciones a lo largo del siglo XX. La periodización que nos ofrece la autora sobre el desarrollo del arte payadoresco rioplatense puede ser interpretada como el recorrido por el cual el sujeto de este tipo de poesía ha dado sentido al mundo.

De esta manera, en el capítulo tercero, Ercilia Moreno nos muestra al payador como un artista cuya forma de vida está determinada por una adaptación continua a los contextos, audiencias y medios de comunicación masiva propios del mundo urbano, al cual estuvo destinado a integrarse, bien por migración hacia las ciudades, bien por invasión del espacio rural. Asimismo, en el capítulo cuarto, describe una payada cuya estructura, normativa, temas y recursos poéticos son el resultado de un proceso mediante el cual un repertorio poético y musical desplaza una multiplicidad de formas expresivas y de contenido, a fin de asegurar la distinción y el reconocimiento respecto a otras prácticas artísticas. Finalmente, en el capítulo quinto, enfatiza el papel de la memoria y el compromiso social como ejes de la identidad del payador contemporáneo.

Sobre el compromiso con los problemas de la sociedad, la autora subraya que “el canto del payador hizo suya desde siempre”

la consigna que José Hernández adoptó para su *Martín Fierro*: “cantar opinando y cortar por lo duro” (299). Bien conocida es la siguiente estrofa, donde este gaucho expresa de forma sucinta la ética que guía su trabajo poético:

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).

Cabe preguntarse sobre el alcance de la expresión “desde siempre”, pues, como ha notado Dorra,¹³ en la voz de Fierro resuena la de Hernández, hombre formado en una cultura letrada y participante activo de la política de su tiempo, quien, empero, a través de su personaje, toma distancia de ese mundo en el que debió hacerse un lugar, sin acabar de lograrlo. A nuestro juicio, más que a la cultura oral de un gaucho iletrado, ese “cantar opinando” que actualmente se considera inherente a la ética de los payadores rioplatenses y de los cantores de otras latitudes se debe a la cristalización de una actitud que, otrora excepcional, ha devenido un valor intrínseco del arte payadoresco por efecto del progresivo ingreso del payador a la cultura letrada.

En este sentido, la autora observa que a partir de la segunda mitad del siglo XX el canto del payador ha reflejado “las instancias más delicadas de la historia argentina y los temas más preocupantes” (295), que frecuentemente son propuestos por el público a fin de que los payadores compartan sus opiniones en contra-

¹³ En su artículo “Del *Martín Fierro* a *El payador perseguido*”, publicado en esta revista (RLP XVI: 158-182), Dorra señala que al final de la primera y segunda parte del poema hernandiano ocurre un particular “deslizamiento narrativo”, por efecto del cual “se hace presente un narrador externo al relato que toma la palabra y mezcla su voz a la voz del protagonista” (177).

punto. Sobre la “deuda externa” de Argentina, por ejemplo, registra un par de las décimas que intercambiaron el oriental José Curbelo y el porteño Rodolfo Lemble (297):

Eso más bien es pretexto
que utilizan los de arriba
mas no calman las diatribas
e improviso por supuesto.
La libertad es como un gesto
hondamente necesario,
puede nutrir un ideario
en las malas o en las buenas:
¡hay que romper las cadenas
con el Fondo Monetario!
(José Curbelo)

Cargó esas cadenas rotas
y poniéndole confianza
siempre existe la esperanza
sin pensar en la derrota,
y mientras que acá borbota
el recuerdo más latente
yo les diría de repente
pidiendo a los que gobiernan:
¡no paguen la deuda externa
con el hambre de la gente!
(Rodolfo Lembe)

Por otro lado, Fierro se refiere a su canto como un arte aprendido en soledad y perfeccionado en el contrapunto. Curiosamente, la experiencia poética descrita por el gaucho se asemeja a la del poeta letrado, quien basa su formación en la lectura solitaria, más que a la del payador de tradición oral, quien no deja de evocar con respeto a sus maestros y congéneres. Es de notar que, si bien Fierro actualiza la actitud jactanciosa y desafiante con la que aún se identifica al payador, no hace mención alguna de su proceso de aprendizaje, ni de sus antecesores.

En contraste, el payador rioplatense no sólo se piensa como miembro de un grupo local, sino nacional e internacional. Al respecto, la autora se refiere a una “comunidad poética” que ha sido construida por una “identidad cultural imaginada” (305). De esta manera, los payadores cantan sobre otros congéneres, alejados en el tiempo y el espacio, como si hablaran de miembros de un mismo gremio. Vale mencionar, como ejemplo, las siguientes décimas; la primera procede de la glosa que un trovador mexicano dedica a un payador uruguayo, y la segunda, de una payada en la que contrapuntean cantores de seis países latinoamericanos:

Carlos, no te conocí,
me quedó trunco ese anhelo;
tendrá que ser en el cielo
que verse yo frente a ti,
pero en Las Palmas, aquí,
tu memoria me ilumina
y con la tinta más fina
que por México percibo
en el sol azteca escribo:
payador Carlos Molina.
(Guillermo Velázquez, p. 306)

Si la décima germina
repartida así en el canto,
la décima es esperanto
para América Latina.
Se mantiene esta rutina
bajo el temblor de mi mano,
no soy payador temprano,
pero que aquí bien se esfuerza
para sumarme a la fuerza
del sueño bolivariano.
(Leonel Sánchez Moya, p. 364)

Ercilia Moreno remarca que a través de su búsqueda identitaria el payador ha logrado crear una “comunidad profesional” (304), conformada por colegas y un público de conocedores. Con base en la teoría social de Pierre Bordieu, sostiene que esta comunidad “se constituye en torno a un saber y a su *habitus* específico” (308). Ello implica que las prácticas del payador están orientadas y reguladas por esquemas de acción, percepción y pensamiento que constituyen estructuras social e históricamente determinadas.¹⁴ Por ello, reconoce que la memoria y la trasmisión son los elementos fundamentales del colectivo payadoresco, pues, a través de su arte verbal, salvaguarda las interpretaciones y acontecimientos pasados, al tiempo que permite a cada generación transformar lo heredado a fin de construir una historia coherente.

A modo de cierre, cabría plantear que, a diferencia de la estrofa final de la primera parte del *Martin Fierro*, en la que el protagonista asevera que cantó “males que conocen todos / pero que naides contó” (XIII: 2315-2316), la payada contemporánea no encuentra la justificación de su *performance* en la denuncia social, sino en el mantenimiento de su comunidad poética. De esta manera, el discurso del payador se constituye por la tensión entre la forma de vida criolla y la del espectáculo moderno, en el cual,

¹⁴ Pierre Bordieu. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus, 1991.

ineludiblemente, ha encontrado límites y posibilidades para la pervivencia de su arte.

LUIS ALBERTO PALACIOS
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Pedro M. Piñero, Antonio José Pérez Castellano, José Pedro López Sánchez, José Luis Agúndez García, Dolores Flores Moreno (ed.). *Romancero de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013; 935 pp.

El grupo de investigación dirigido por Pedro Manuel Piñero Ramírez de la Universidad de Sevilla colocó a disposición del público lector, en 2013, el tercer tomo de la colección *Romancero general de Andalucía*, no sin el mismo mérito que los dos anteriores, dedicados a las provincias de Cádiz y Huelva. Esta tercera entrega, dedicada exclusivamente a la provincia de Sevilla, es una acertada exposición del gran esfuerzo realizado por parte de los especialistas a partir de la unión de esfuerzos con el Área de Literatura Oral de la Fundación Machado.

Este material de consulta, transmisión y conservación del *corpus* lírico popular sevillano está constituido por cuatro principales apartados: "Historia de la investigación" (21-97), "Corpus del romancero de Sevilla. Antología" (99-798), "Índices" (799-887) y, finalmente, incluye un breve "Estudio musicológico" (891-935), lo cual es una muestra del compromiso que no sólo se tiene con el lector especializado, sino con el interés por difundir la proyección de la realidad social en la que cada una de las versiones registrada circula, se reproduce o se transforma con originalidad.

Dos son los criterios destacados en la fijación de los romances. Para dar cuenta de temas y versiones, se ha dividido en "romancero tradicional" y "romancero vulgar nuevo" o vulgar tradicionalizado, lo cual ya es una diferencia de los volúmenes anteriores de la colección del *Romancero general de Andalucía*. Se ofrecen al

Honorio M. Velasco y Carmen Caro, ed. *De Julian a Julio y de Julio a Julian: correspondencia entre Julio Caro Baroja y Julian Pitt-Rivers (1949-1991)*, edición con la colaboración de Françoise Pitt-Rivers. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015; 498 pp.

Este libro, que lleva la fecha de 2015, ha coincidido prácticamente en su salida de las prensas y en mi sofá de lecturas con *Las Atlántidas y otros textos antropológicos* de José Ortega y Gasset, que ha visto la luz en 2016, en la cuidada edición de José Ramón Carrizo publicada por la editorial Tecnos. De las lecturas casi simultáneas de ambos títulos resultan una instrucción notable y el afloramiento de ciertas cuestiones que pueden suscitar alguna reflexión, porque tocan a la entraña misma — a la de las relaciones humanas y a la doctrinal — del pensamiento antropológico y del pensamiento español en general del siglo xx.

La pregunta que surge de manera más directa, y tan pronto se inicia el recorrido por las páginas de los dos libros, es una que podría tener, sin que lo sea, el aspecto de anecdótica: ¿por qué razón elegiría el antropólogo español como amigo y confidente más estrecho y de por vida a un antropólogo británico cuyo carácter — mucho más extrovertido y cosmopolita que el suyo — y cuyo currículum cultural eran tan diferentes, en vez de entregar las llaves de su amistad a un Ortega y Gasset o a algún orteguiano de los muchos que, en la vecindad misma de don Julio, sentaban cátedra por universidades, academias y redacciones de periódicos, lo cual hubiera sido — dicho sea de paso — una estrategia hartamente conveniente para la mejora de la alicaída posición laboral y económica que durante mucho tiempo arrastró don Julio?

La respuesta surge por sí misma si se indaga en las largas biografías y bibliografías de Caro Baroja, Pitt-Rivers y Ortega y Gasset. Pero un atajo más rápido y directo de corroboración podría ser la inmersión en las páginas de este epistolario en que el etnógrafo español descubre su personalidad y sus ideas a su amigo británico (y viceversa, aunque quien más escribió, y con más franqueza, fue Caro), en párrafos que rezuman una libertad, una espontaneidad y un caudal de información de sesgo mayormente

te privado —hasta podría decirse que confidencial y reservado a veces— que es posible que no tenga parangón en ningún otro título relativo a la intelectualidad y al pensamiento de nuestro país en ese siglo. Dicho sea sin demérito de *Los Baroja (memorias familiares)* (1972) de don Julio, que es, acaso, la autobiografía escrita más a pecho descubierto —y además de eso más informativa e importante— de todo el siglo XX español; ni de los diarios, hoy inéditos, escritos entre 1976 y 1993, que es de esperar que se conviertan, en el futuro, en otra mina de informaciones, ideas y confidencias de valor tanto más alto cuanto más alejado se supone que estarán de complacencias y de filtros.

Caro Baroja fue desde su adolescencia un etnógrafo-historiador-antropólogo —su polifacetismo complica mucho su clasificación— atentísimo a lo que sucedía a su alrededor, y que no concebía mejor forma de pensamiento ni de hermenéutica que la extraída de la contemplación y la escucha presencial —mediante el trabajo de campo, complementado con la labor de biblioteca y archivo— de los hechos y culturas que aspiraba a conocer. A Ortega nunca le llamó, en cambio, la estrategia del contacto *in situ* con rústicos y proletarios, ni creyó que ello pudiera sumar puntos sustantivos al grande y selecto saber que atesoraba en su cabeza, en su biblioteca y en el enorme capital que representaba su enorme círculo de contactos académicos, sociales y políticos. Caro Baroja fue un sabio retraído e individualista, que jamás logró, por no querer “entrar por el aro”, como decía él, consolidar ninguna posición estable en la estructura universitaria, y a quien daban alergia pompas, politiquerías, patriotismos, inciensos clericales, camarillas y mercantilismos. Ortega fue, en cambio, hombre de mundo, sensible a la adulación y a los focos, de itinerario político sinuoso, que se pasó la vida coleccionando cátedras, honores y negocios que siguieron dando réditos, cuando él ya no estuvo, a familiares, continuadores y allegados, a través de la *Revista de Occidente*, de la editorial Alianza, del grupo editorial PRISA, de la Fundación Ortega y Gasset, que en 2010 se convirtió en Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, etc. Muchos de los libros de Caro Baroja, a quien los editores no trataron

a veces demasiado bien y que nacieron en ocasiones entre dificultades y apuros, no son fáciles de encontrar, mientras que los de Ortega y Gasset no dejan de aparecer en ediciones — ya son varias las versiones consecutivas de sus obras completas — de gran ambición y precio, con largo respaldo oficial y eficaces campañas de promoción.

Don Julio cultivó, por lo demás, un escepticismo que se iniciaba por su propio yo, mientras que don José no puso demasiados peros a que construyesen en torno a él una especie de culto que llegó a teñirse, alguna vez, de tonos mesiánicos. La antropología de Caro Baroja, cimentada sobre el trabajo de campo etnográfico — complementado con la lectura —, fue netamente experimental y científica, y sigue siendo hoy un modelo metodológico ejemplar, vigente, incitante; la antropología de Ortega, asociada a una modalidad de conocimiento libresco, a una concepción historicista y especulativa de la filosofía y a una opinión que se autolegitimaba en parte sobre su propia condición de sabio oficial y carismático, no llega a tanto, se ha quedado anclada en referentes de su tiempo y tiene ahora una significación mayormente arqueológica. Los escritos más específicamente filosóficos y sociológicos de Ortega han resistido mejor el paso del tiempo que los antropológicos — es una opinión que espero reiterar en una reseña próxima de *Las Atlántidas y otros textos antropológicos* —, acaso porque la filosofía tiene siempre algo de escrutinio de lo intemporal, mientras que la antropología es básicamente un análisis de cada presente.

Ofrece informes este epistolario *De Julian a Julio y de Julio a Julian* de las visitas de Caro Baroja a la casa de veraneo de Ortega en Fuenterrabía (“esta última temporada la he pasado dedicado a tres cosas: 1) Ir a Fuenterrabía de vez en cuando para amenizar un poco la existencia de Ortega, que está allí bastante aburrido...”, carta del 20 de agosto de 1952) o al sanatorio madrileño en que estaba siendo tratado el filósofo en su ancianidad, igual que informa del trámite que hubo de seguir para que la *Revista de Occidente*, huérfana ya de su fundador, publicase uno de los libros primordiales de Caro Baroja, *Las brujas y su mundo* (1961).

Justo es decir que a la *Revista de Occidente* debió agradecer el etnógrafo vasco la publicación además de *Razas, pueblos y linajes* (1957), del *Ensayo sobre la literatura de cordel* (1969) y de *Teatro popular y magia* (1974).

Pero lo cierto es que tampoco escatimaron estas páginas de epistolario escritas por don Julio las ironías a cuenta del gran pope de la cultura española de su tiempo y de unos cuantos de sus acólitos. Los puentes de una amistad íntima eran imposibles de asegurar, en fin, entre sujetos de principios vitales tan antagónicos, aunque el trato directo de Caro y Ortega no dejara de fluctuar entre lo correcto y lo cordial. Una iluminadora nota (la 109) de la página 190 de esta edición añade estas precisiones: “José Ortega y Gasset mantuvo una estrecha relación con Pío Baroja, frecuentando durante algún tiempo la tertulia que este tenía en su casa. JCB siendo adolescente le trató muy asiduamente; después, entre 1930 y 1948, se enfrió mucho la relación debido a desavenencias entre su tío Pío y Ortega. De forma menos frecuente e íntima, hechas ya las paces, se restableció la relación. JCB publicó algunos libros en *Revista de Occidente* y recibió invitaciones por parte de Ortega a dar cursos en el Instituto de Humanidades, etcétera”.

Lo cierto es que el sentimiento de aislamiento y de marginación que nunca abandonó a Caro Baroja en su propio país, en el que le fue imposible hallar intelectuales que estuviesen a su altura y en sintonía más o menos con sus ideas y métodos contribuye a explicar que tuviese que mirar afuera para poder encontrar el alma gemela, en lo intelectual, que fue Pitt-Rivers. Un *British gentleman* de familia ilustre, de biografía, educación y maestros muy distintos de los de su amigo español, y de carácter y ambiciones más abiertos y terrenales. Pero que compartía, al margen de esas diferencias, tantas ideas, curiosidades y escepticismos con don Julio que el antagonismo quedó resuelto en complementariedad. Etnógrafos los dos de formación muy exigente y de apego convencido al campo, a sus gentes y a las voces y juicios de sus gentes, antropólogos indisociables de sus respectivas etnografías, afectos al purismo funcionalista — aunque más el británico que el español: Caro anduvo siempre a mitad de camino

entre la etnología y la historia —, poco amigos de pronunciarse acerca de lo que no conocían en profundidad, descreídos, reacios a la metafísica, irrenunciablemente críticos y autocríticos, a los dos les unió también el compromiso de saberse fundadores (o refundadores, después del intento cruelmente truncado de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, en la década de 1880) de la antropología científica española.

The People of the Sierra (1954) de Pitt-Rivers y no pocos títulos de Caro Baroja, entre los que yo prefiero, por su iconoclastia corrosiva, *El mito del carácter nacional* (1970), son obras hechas a contracorriente, casi en la clandestinidad, en no pocos aspectos fundadoras y precursoras de muchos empeños que otros asumieron cuando llegaron tiempos más propicios. Atesoran informaciones y reflexiones acerca de la identidad de España y de los españoles mucho más perspicaces, nacidas de la observación atenta y ancladas en el duro suelo, que toda la ingente e inconcreta palabrería acerca del carácter y el alma eternos de España y de los españoles que produjeron, a mansalva, orteguianos y no orteguianos a lo largo de todo el siglo XX. Ningún pensador social del nivel y de las inquietudes de Pitt-Rivers vivió en la sombría España del franquismo, que tenía a sus mejores etnógrafos y antropólogos refugiados o haciéndose en el exilio. Uno de los fenómenos sociales que más interesó al británico era, para que se pueda valorar mejor su heterodoxia, el anarquismo rural, que era tabú impronunciable bajo la dictadura de Franco. La estrecha y prolongadísima amistad de Caro y Pitt-Rivers y la densidad y la sinceridad de lo que se confiaron mutuamente en sus intercambios epistolares sólo pueden ser cabalmente explicados, en fin, como reacción o como adaptación a todo este complejo y agobiante marco de condicionantes sociohistóricos y políticos.

Es imposible confiar a las páginas escasas a las que debe ceñirse esta reseña una selección cabal o un resumen plausible de todo lo que bulle, en registros que van desde la genialidad hasta el chisme, en este libro prolijo y que se fue haciendo sin un diseño organizado, a golpe de suceso que era preciso comentar o de ironía o impropio que convenía desahogar. Abundan los la-

mentos: los de Caro Baroja mucho más que los de Pitt-Rivers, porque al británico le sonrió con mucha largueza la fortuna académica que siempre mostró su ceño peor al español.

En carta del 25 de marzo de 1955 se desahogaba de este modo Caro Baroja:

Este invierno ha sido para mí muy gris y monótono y lleno de pequeñas molestias de tipo profesional. Contra lo que tú adelantas en tu carta respecto a la cátedra de Etnología [que se esperaba que convocase la universidad madrileña], parece que la última palabra es que no se saca a oposición porque el candidato oficial es un arqueólogo que no sabe ni torta y el no oficial “no reúne las cualidades morales necesarias para ser profesor en una Universidad española moderna”. Esto es una alusión a mi falta de convicciones religiosas. Desde luego cada vez me lamento más de que Diocleciano dejara vivo a tanto miembro de esa vil secta de judíos que tantos trastornos han producido en el mundo. Ya no te hablaré, pues, más de este asunto, ni de mi hígado ni de mis investigaciones.

No fue aquel un año amable para don Julio, quien en sus primeros meses ultimó y publicó sus muy trabajados *Estudios saharianos* —“tan cansado estoy que el índice del libro del desierto me está dando náuseas y no tengo demasiadas ganas de escribir”, escribía el 8 de febrero de 1955. Aunque lo peor, la constatación de la indiferencia con que recibieron aquella obra realmente innovadora y magistral sus contemporáneos, estaba por venir. Esta es su queja del 12 de junio:

El libro sobre el desierto está teniendo un éxito de silencio, colosal. Los españoles piensan que todo lo que no sea hablar del sentido barroco de la poesía del XVII son locuras. Y le miran a uno con aire de conmiseración. La ventaja es que si la mayoría cree que uno está loco, uno cree que está rodeado de imbéciles por todas partes.

Queda sólo espacio para el encomio de la labor de los editores de este epistolario, Honorio M. Velasco y Carmen Caro, quienes han contado con la colaboración de Françoise Pitt-Rivers. Sin su

enorme esfuerzo, que significó para ellos el cumplimiento de un tributo a familiares y amigos — Honorio fue persona muy allegada a los dos eximios antropólogos, Carmen fue sobrina de don Julio, Françoise es la viuda de Julian —, este libro de realización dificultosísima no hubiera podido ver la luz. La edición en el original en inglés y en su traducción al español de no pocas cartas de Pitt-Rivers, las notas exhaustivas, que no escatiman ninguna orientación al lector en peligro de perderse en la selva de nombres, títulos y acontecimientos, y los índices onomástico, temático y geográfico son refinamientos cada vez más difíciles de hallar hasta en la más sofisticada bibliografía académica.

“Durante tres años, de 2005 a 2008, me dediqué a la tarea de inventariar la correspondencia de mi tío Julio Caro Baroja”, explica Carmen — quien en 2006 dio a la luz, con el título de *Una amistad andaluza*, otro epistolario sensacional, el de Caro Baroja y Gerald Brenan — en un estudio introductorio lleno de información y de sensibilidad, en el que se agradecen de manera muy especial las consideraciones de tipo ético acerca de lo que significa sacar a la luz la correspondencia confidencial de una persona tan próxima como querida, que fue además una de las figuras intelectuales más destacadas de su tiempo.

Añade Carmen Caro:

Son 293 cartas, postales y telegramas de Julian a Julio y 325 cartas de Julio a Julian. Un número considerable al que posiblemente habría que añadir unas 40 más, tanto de uno como de otro, deterioradas por las vicisitudes que sufrieron los distintos lugares donde en algún tiempo estuvieron guardadas o bien perdidas en los traslados. Reunidas tras varias búsquedas tanto por parte de Françoise Pitt-Rivers como de Carmen Caro, no es esperable que se encuentren ya más de las aquí publicadas [...] Son casi todas manuscritas. Julio siempre con pluma y generalmente en cuartilla y apaisado. Julian, en diversos formatos, escribió casi siempre a mano, pero algún tiempo también a máquina [...].

Entre todo ese volumen extraordinario de cartas burocráticas y personales [que había en el archivo de Caro Baroja] que vienen a sumar unos tres mil correspondientes (excluyendo tarjetas de

visita, felicitaciones de Navidad, invitaciones, telegramas o notas cortas), destaca la correspondencia de Julian Pitt-Rivers, independientemente de su contenido, por ser la única que se prolonga durante cuarenta y dos años, desde que se conocen hasta prácticamente el final de sus días: comienza por una felicitación de Julian en la Navidad de 1949 con una foto de la Fuente de los Caños de Debajo de Grazalema, pueblo donde se habían conocido poco antes [...] y finaliza con una carta circular de 1991, también de Julian, con motivo de la edición de *Honor and Grace*.

El estudio introductorio de Honorio M. Velasco es, por su parte, un memorial tan documentado como concentrado de fechas, paisajes, viajes, encuentros en vacaciones, estancias entre España, Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, aderezado todo con los nombres de personas que se hallan en el olimpo de la antropología nacional e internacional y de la intelectualidad en general de su tiempo. Tampoco faltan los nombres de personajillos que no hicieron más que medrar, incordiar y destruir, y que se hallan hoy mucho más cerca del olvido que de la fama. Estas páginas prologales procuran un marco y una guía insustituibles, en fin, para poder entender las letras grandes y las pequeñas del maremágnum de cartas que llegarán páginas después.

Dedica mucha atención Velasco al seguimiento de la figura crucial en el desarrollo de la antropología internacional del siglo XX del norteamericano "George M. Foster, entonces director del Instituto de Antropología Social de la Smithsonian Institution", que coincidió en el tiempo — en los primeros años, fundamentalmente —, en varios espacios y en la amistad — esa sí que para toda la vida — con Caro Baroja y con Pitt-Rivers. Por desgracia para nosotros, el norteamericano no tuvo la paciencia de integrarse como tercer corresponsal en el fecundo intercambio de misivas que durante más de cuarenta años se cruzaron el español y el británico. La perspectiva de haber podido contar con el testimonio directo, sincero y sin formalismos ni cortapisas de un epistolario de Foster relativo a la cultura popular española que investigó *in situ* en los duros años de la posguerra no puede menos que causar vértigo y provocar frustración.

El prólogo de Françoise Pitt-Rivers es breve pero muy informativo y emotivo. La edición es, por lo demás, esbelta y hermosa, según es costumbre en la colección *De acá y de allá. Fuentes etnográficas* del CSIC, que arrancó en el año 2009 bajo el impulso de Luis Díaz Viana, que dirige en la actualidad Luisa Abad y de la que es secretaria Susana Asensio Llamas. Su objetivo de rescatar obras esenciales de la etnografía y la antropología de España y del mundo, en especial del mundo hispánico, es imposible que pueda encontrar un cumplimiento más feliz y más justo que el que ha hallado sustancia en este volumen.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

ineludiblemente, ha encontrado límites y posibilidades para la pervivencia de su arte.

LUIS ALBERTO PALACIOS
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Pedro M. Piñero, Antonio José Pérez Castellano, José Pedro López Sánchez, José Luis Agúndez García, Dolores Flores Moreno (ed.). *Romancero de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013; 935 pp.

El grupo de investigación dirigido por Pedro Manuel Piñero Ramírez de la Universidad de Sevilla colocó a disposición del público lector, en 2013, el tercer tomo de la colección *Romancero general de Andalucía*, no sin el mismo mérito que los dos anteriores, dedicados a las provincias de Cádiz y Huelva. Esta tercera entrega, dedicada exclusivamente a la provincia de Sevilla, es una acertada exposición del gran esfuerzo realizado por parte de los especialistas a partir de la unión de esfuerzos con el Área de Literatura Oral de la Fundación Machado.

Este material de consulta, transmisión y conservación del *corpus* lírico popular sevillano está constituido por cuatro principales apartados: "Historia de la investigación" (21-97), "Corpus del romancero de Sevilla. Antología" (99-798), "Índices" (799-887) y, finalmente, incluye un breve "Estudio musicológico" (891-935), lo cual es una muestra del compromiso que no sólo se tiene con el lector especializado, sino con el interés por difundir la proyección de la realidad social en la que cada una de las versiones registrada circula, se reproduce o se transforma con originalidad.

Dos son los criterios destacados en la fijación de los romances. Para dar cuenta de temas y versiones, se ha dividido en "romancero tradicional" y "romancero vulgar nuevo" o vulgar tradicionalizado, lo cual ya es una diferencia de los volúmenes anteriores de la colección del *Romancero general de Andalucía*. Se ofrecen al

lector las composiciones más difundidas, con mejor calidad y completas, con excepción del “Romance de Bernal Francés” y el “Romance de Rico Franco”. También se consignan textualmente aquellos que cubren una mayor extensión geográfica. En segundo lugar, la fijación de los textos se hace bajo los criterios que caracterizan al género: versos largos con cesura marcada tipográficamente, modernización con la conservación de regionalismos o vulgarismos y, finalmente, puntuación actual, sin olvidar que puede resultar interpretativa. Con la finalidad de que la ubicación del texto sea sencilla, se han incluido índices, un mapa geográfico, y gráficos estadísticos que permiten observar los datos más destacados en la labor de recolección en cada uno de los pueblos sevillanos.

Otro tanto hay que decir del recorrido histórico que presentan los editores en la primera parte, en lo que respecta a la relación informante, versión, fijación. Casi dos siglos de testimonios líricos tradicionales — cuyo origen se registra a partir de la recuperación en 1825 de “Gerineldo” y “La condesita” de los informantes Curro *El moreno* y de Pepe Sánchez, por parte de Bartolomé José Gallardo en prisión, y cuya vigencia se registra hasta nuestros días — son posibles gracias a la labor de fijación textual realizada desde entonces por Menéndez Pidal y María Goyri. Siguiendo esta línea expositiva se dará cuenta de los especialistas más importantes debido a su labor de recolección y fijación; de las versiones más destacadas por la gran extensión territorial en las que se halla, o por el número de versiones que existen de ella; de las regiones en las que los habitantes poseen más interés por la transmisión de contenidos orales tradicionales — independientemente de los temas — y de los informantes.

No es, por otro lado, que se menosprecie la figura del informante. Por el contrario, con el afán de puntualizar la importancia de los contenidos tradicionales, se destacarán personalidades como la de *El solitario*, Estébanez de Málaga o la de El Bachiller Revoltoso, cuyas composiciones recolectadas y conservadas dan cuenta ya del uso festivo — “Roldán” y “Gerineldo” —, ya del relacionado con el aligeramiento de jornadas laborales — “Gerineldo”,

“Princesa Celinda”, “El ciego de la peña” — (23-24). Incluso en los contenidos literarios de figuras como Cecilia Böhl de Faber, o bien en testimonios de literatura de viajes como los de Antonie Latour y Charles Devallier, se considera el origen del romancero tradicional moderno, íntimamente relacionado con “el desarrollo del flamenco (y su divulgación) por parte de los cantaores gitanos” (28).

Otro tanto se le debe, en efecto, a los folcloristas Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, Alejandro Guichot, Francisco Rodríguez Marín y Juan Antonio de Torre *Micrófilo*, entre otros. La copiosa labor de encuestas realizadas durante las dos últimas décadas del siglo XIX (las cuales encontraron vehículo de difusión en las revistas *Mensual de Filosofía y Literatura y Ciencias de Sevilla*), aunque encuentra su cauce en otras expresiones populares, no deja de ser distintiva toda vez que refleja una cantidad considerable de versiones de “Gerineldo”, “El conde Sol”, “Blancaflor y Filomena”, “La aparición de la enamorada” y “Tamar”, entre otros de los más recurrentes en el *corpus* contenido, si bien en un primer momento fueron antologados en parte por Menéndez Pelayo, gracias a la recolección realizada con antelación por Rodríguez Marín. Igualmente se relacionan con este último la recolección de temas infantiles — *El piojo y la pulga*, *La malcasada*, *Hilo de oro* y *Las hijas de Merino* (33-34). En cuanto a la postura que argumenta que dichas versiones podrían ser facticias, Manuel Piñero menciona que “no tenemos constancia [...], como tampoco hay datos concretos para pensar que retocaran los textos recogidos de la tradición oral” (34). En el mismo sentido, tampoco se conservan nombres de informantes, aunque sí de la procedencia geográfica.

Proporcionar noticias motivadoras de la continuidad del interés de este fenómeno a partir de principios del siglo XX vuelve necesario repetir la importancia de Menéndez Pelayo y de su *Antología de poetas líricos castellanos* — continente de los “Apéndices y suplemento de la *Primavera y Flor de romances* de Wolf y Hofmann” (37) —, pues en estas páginas se conservan más de doscientas versiones de romances populares de tradición oral. Del mismo modo, debe considerarse el impulso motivador que

en la audición de “La muerte del príncipe Juan” tuvieron por fortuna Menéndez Pidal y María Goyri. En consecuencia, la creación del Centro de Estudios Históricos, obra de Pidal, en la que participaron sus discípulos y colaboradores, permitió una distribución geográfica organizada que dio oportunidad a un sinnúmero de realización de encuestas bajo un criterio sistémico — *Romances que deben buscarse en tradición oral* de María Goyri. Igualmente importante resulta la contribución de Sainz Arizmendi, Aurelio Macedonio y Gutiérrez Esteve. Las composiciones “Santa Elena”, “Las tres cautivas”, un fragmento de “Santa Teresa y su hermano Rodrigo”; “Delgadina”, “La mala suegra”, “La muerte ocultada” y “Madre, en la puerta hay un niño” son para la segunda década de este siglo las muestras más representativas proporcionadas por sendos autores (38-39).

Mención aparte merecen Juan Tamayo Tovar por la constante y muy bien nutrida conversación mantenida con Menéndez Pidal durante trece años, en la que aportó versiones meridionales, así como don Manuel Manrique de Lara. Las aportaciones del primero, sacadas a la luz después de un proceso de reflexión tras entrevista en 1986 con Diego Catalán, dieron origen a lo que para 1996 fue el primer tomo de esta colección. La relación de textos que consigna Manuel Piñero consta de dieciséis composiciones, y muestra nuevamente a “Gerineldo” y “La condesita” como las más destacadas. Versión que se reproduce en conjunto, “Tamar”, “La mala suegra”, “Don Buesco”, “Las señas del esposo” y “La infanticida”. Por su parte, las aportaciones de Lara, de las cuales Teresa Catarella ha elaborado un catálogo, han despertado la atención de los especialistas por su procedencia de informantes gitanos bajoandaluces.

El interés de los estudiosos de la primera mitad del siglo también ha ofrecido conclusiones de supervivencia y conservación de las composiciones que van de lo popular altamente difundido a lo familiar y hermético (53) o bien casos particulares o “desviaciones” no menos importantes para la tradición. Atribuyendo dicho fenómeno a que “las celebraciones [...] entre los gitanos se desarrollaban en varios días [y] se hacían excesivamente lar-

gas" (54), se conservan composiciones que se trasladan del romance tradicional al no-romance tradicional; por ejemplo, en alboreás (54). Tal asunto resulta destacable, sin duda, ya que trae a colación la importancia de figuras como la de Antonio Mairena, quien revitalizó lo que escuchaba mejorándolo (56-57), abriendo así una posibilidad de análisis alternativo, al mismo tiempo que generando desconfianza por versiones transmitidas de este modo.

Los cuarenta años intermedios del siglo pasado son la parte última y privilegiada de la revisión introductoria. Las colecciones hechas por Manuel Alvar en tierras marroquíes y andaluzas, aunque contienen pocas muestras de versiones sevillanas, son expuestas en su *Romancero* de 1971, con el previo trabajo de recolección, catalogación y estudio de los aportes facilitados por los integrantes del Instituto Español de Musicología de Barcelona (Institución Milá y Fontanals). De este modo, en el presente volumen, el estudio del romancero sevillano ha hecho explícito el interés por el contexto de reproducción oral musicalizada de las composiciones; así han dado fruto, por una parte, las "misiones de recolección", cuyos primeros participantes fueron Arcadio Larra y Romeo de Figueras. Las composiciones incluidas son una muestra variada y representativa que tienen como finalidad "describir y analizar las características musicales del romancero de Sevilla" (893) y están bajo el cuidado de Joaquín Mora Roche: *El rey Salió a paseo, El moro tenía tres hijas, Una casida de lejanas tierras* (898, 909, 913) son algunas de las contenidas en el volumen.

Los anteriores logros, según se van encadenando los hechos, son fuentes de inspiración para continuar con la inagotable labor de recuperación y estudio del romancero; para reflexionar sobre el hecho literario y las características que posee; para hacer un llamado al trabajo colectivo por parte de los lectores especializados que estén interesados en asuntos populares o folclóricos, y para que el lector disfrute y conozca la solidez de las tradiciones orales. Muestra de ello es que la presente antología es distinta a los volúmenes precedentes, en tanto que parte de "repertorios previamente editados" (66), los cuales, en determinados momen-

tos de la historia, han procurado frutos relacionados con el trabajo en torno al Romancero en general.

EMANUEL VILLAGRÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Francisco Peredo y Carlos Narro, coord., *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Colección "Miradas en la oscuridad", 2017; 448 pp.

José Revueltas, militante comunista y prolífico autor en varios géneros, se autodefinía sobre todo como narrador, como escritor de novelas y relatos. En alguna entrevista de madurez, decía a Elena Poniatowska que consideraba su entrega a la militancia política tan influyente en su existencia para bien y para mal, como un medio para conocer "a la gente", en beneficio de su obra literaria.¹ Por lo que hace al cine, si bien explicaba que desde niño lo había apasionado, en la edad avanzada se sentía más bien insatisfecho y decepcionado de su labor, a causa de las dificultades que tuvo que enfrentar en el medio, como documenta Arturo Garmendia.²

Pero, más allá de sus declaraciones, la participación de Revueltas en la industria cinematográfica es tan constante en su vida como la de escritor de ficciones. Como narrador publica algún relato a fines de los treinta y empieza a escribir novelas en firme a inicios de 1940. Su labor en el cine comienza en la misma década; en 1944 elabora un guion sobre el estupendo cuento de Jack London, *El mexicano*, que se filma el siguiente año. Continuó escribiendo o adaptando guiones, o en algunos casos asesorándolos en forma intermitente, hasta el final de su vida. Fue asimismo teórico y docente, e incluso incursionó en la dirección. Su último

¹ Elena Poniatowska, "Si luchas", en Andrea Revueltas, y Philippe Cheron, ed., *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era, 2001, p. 148.

² Arturo Garmendia, "La pasión cinematográfica de José Revueltas", 2012. <http://www.cineforever.com/2012/01/01/la-pasion-cinematografica-de-jose-revueltas/>