

AÑO III / NÚMERO 1 / ENERO - JUNIO DE 2003 / ISSN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO III NÚMERO I ENERO-JUNIO DE 2003

dirección

margit frenk

comité de redacción

magdalena altamirano / martha bremauntz /
araceli campos moreno / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
rosa virginia sánchez

comité editorial

elizabeth corral Peña (universidad veracruzana) /
néstor garcía canclini (universidad autónoma
metropolitana, méxico) / maría cruz garcía
de enterría (universidad de alcalá) / antonio
garcía de león (universidad nacional autónoma
de méxico) / aurelio gonzález (el colegio de
méxico) / pablo gonzález casanova (universidad
nacional autónoma de méxico) / carlos monsváis
(méxico) / beatriz mariscal (el colegio de méxico) /
edith negrín (universidad nacional autónoma de
méxico) / josé manuel pedrosa (universidad de
alcalá) / herón perez martínez (colegio de
michoacán) / ricardo perez montfort (ciesas,
méxico) / augustin redondo (sorbonne nouvelle,
parís III) / william rowe (king's college, londres)

cuidado de la edición

comité de redacción

diseño original / diseño de portada

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo

tipografía

elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

fragmento de un grabado de la *ystoria del noble
vespesiano*, 1499

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

issn 1665-6431

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

impreso y hecho en méxico

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

FAX: (52) 55-50-80-13

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- El hijo de catorce días: dos versiones
de un cuento zoque de los Chimalapas, Oaxaca*
(ÁNGEL TREJO BARRIENTOS
Y LEOPOLDO TREJO BARRIENTOS) 5-16
- Cinco relatos sobre el coyote*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 17-29
- Un puñado de sal: poesía de un migrante queretano*
(ARACELI CAMPOS MORENO Y FERNANDO NAVA) 30-51
- Refranes, adagios, sentencias y locuciones
en Astucia de Luis Inclán*
(MANUEL SOL) 52-63

ESTUDIOS

- La destrucción de Jerusalén: fantasma, violencia
y conquista en un libro de cordel del siglo XVI*
(ENRIQUE FLORES) 67-86
- Chalino Sánchez: corridos de personaje*
(LUCILA LOBATO OSORIO) 87-116
- El fabulador en octosílabos o el corridista culto.
La prosa rítmica de Daniel Sada*
(GENEY BELTRÁN FÉLIX) 117-140

<i>Del papel a la voz: las papeladas o el teatro popular de Valongo (Porto, Portugal)</i> (CARLOS NOGUEIRA)	141-152
--	---------

RESEÑAS

Susana Weich-Shahak, <i>Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de la tradición oral</i> (MARÍA EUGENIA NEGRÍN)	155-163
---	---------

Raúl Eduardo González, <i>El valonal de la Tierra Caliente</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	163-169
---	---------

Mercurio López Casillas, <i>José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares</i> (ENRIQUE FLORES)	169-175
--	---------

Patricia Arias y Jorge Durand, <i>La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX</i> (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)	176-182
---	---------

Louis Cardaillac, <i>Santiago apóstol, el santo de los dos mundos</i> (ARACELI CAMPOS MORENO)	182-188
--	---------

María del Carmen de la Peza Casares, <i>El bolero y la educación sentimental en México</i> (EDITH NEGRÍN)	188-197
--	---------

Mariana Masera, coord., <i>La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia</i> (MARGIT FRENK)	197-206
---	---------

El hijo de catorce días: dos versiones de un cuento zoque de los Chimalapas, Oaxaca¹

Los zoques de Oaxaca, conocidos también como los *chimas*, habitan una micro-región del Istmo de Tehuantepec denominada Los Chimalapas; esta zona se ubica al sureste del estado de Oaxaca, colinda con Chiapas y Veracruz, y abarca los municipios de Santa María Chimalapa y San Miguel Chimalapa, que forman parte del distrito de Juchitán (Piñón, 1993: 99).

De acuerdo con diversos estudios lingüísticos, antropológicos y arqueológicos, los zoques son un grupo étnico que está vinculado con la cultura mokaya, formada hace 3 800 años en las costas de Chiapas, en la región del Soconusco. Los mokaya, o “gente del maíz” en lengua zoque, fueron presuntamente los primeros en practicar la agricultura sedentaria en Mesoamérica y desarrollaron una lengua anterior al mixe-zoque. Esta cultura se desplazó al Istmo de Tehuantepec y al sur de Veracruz hace alrededor de 3600 años y se asentó posiblemente en San Lorenzo, donde participó en la formación de la cultura olmeca (Barabas y Bartolomé, 1993: 7). Los zoques perfeccionarían la escritura jeroglífica desarrollada por la llamada “cultura madre” olmeca, herencia que después utilizarían otros pueblos como el maya y el zapoteca. De acuerdo con diversos hallazgos en la zona zoque, este pueblo mantuvo relaciones también con las ciudades de Teotihuacan (600-800 d.C.) y Tula (1000-1200 d.C.).

Aunque los zoques no tuvieron la resonancia que alcanzaron las culturas olmeca, maya, teotihuacana y tolteca, sí desempeñaron un papel importante en la constitución de la cultura madre. Lograron sobrevivir

¹ Este trabajo surgió del Seminario de Narrativa Oral Tradicional dirigido por Araceli Campos Moreno en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras. Los relatos fueron grabados por el etnólogo Leopoldo Trejo, quien aportó su experiencia de más de un año de trabajo en que convivió con los habitantes de Santa María y San Miguel Chimalapas.

a los dominios zapoteca, mixteco-zapoteca y español por varios cientos de años y fueron testigos del nacimiento y derrumbe de varias culturas de los periodos Preclásico y Clásico mesoamericanos. Ello revela la importancia de este pueblo y lo ubica en el centro del debate en torno a los orígenes de la cultura en Mesoamérica.

Hoy en día los zoques se ubican principalmente en Chiapas, donde hay 35 965 hablantes, y en Oaxaca, con 5 112 hablantes (Lisbona, 1999: 45), y aunque todos ellos hablan la lengua zoque, existen diferencias dialectales importantes entre los zoques chiapanecos y los chimas. Inclusive, hay variaciones entre los hablantes de Santa María y San Miguel; sin embargo, no hay duda respecto a su pertenencia a la familia lingüística mixe-zoque-popoluca. Vale la pena recalcar que no existe una lengua zoque escrita.

La tradición oral ha sido, por lo tanto, el recurso de preservación de su lengua y sus tradiciones, bagaje que continúa transmitiéndose en zoque y en español, de padres a hijos, además de que, como en muchos pueblos de México, el conservar la tradición y los procedimientos de sus ritos ha sido un elemento importante para la unidad de los chimas.

Los zoques de Oaxaca han logrado mantener sus instituciones y las han integrado al rito católico. Esta particularidad cultural se ha visto disminuida desde los años setenta, al entrar a los Chimalapas otras religiones que han modificado las creencias de la región. Actualmente, 35 por ciento de los pobladores pertenece a los Testigos de Jehová y a la Iglesia de Pentecostés (Lisbona, 1999: 48). A pesar de ello, han logrado conservar, a través del catolicismo, parte de su tradición oral, debido a que sus nexos con esta religión son muy antiguos.

Como sucede en otras comunidades indígenas de nuestro país, los chimas practican un catolicismo muy peculiar. Los ritos religiosos, tanto en Santa María como en San Miguel, no están a cargo de ningún representante de la Iglesia católica; los sacerdotes sólo van a officiar misa, la cual tiene menor importancia que los ritos organizados por el *chagolero* y los *católicos*. El *chagolero*, o *chagola*, es el intermediario entre los hombres y los santos (santa María o san Miguel), y el principal responsable de los procedimientos que debe seguir el mayordomo durante las fiestas y los ritos religiosos. Por su parte, los *católicos* se encargan del mantenimiento, la limpieza y la administración de la iglesia donde está el

santo; son elegidos por la junta de ancianos, a los que llaman *los principales (jatong pongdokag)*. Los llamados *católicos*, que son los últimos vestigios del antiguo sistema de cargos cívico-religiosos, tienen por costumbre reunirse en el altar, o a un lado de este, para beber, fumar y contar historias; así honran al santo patrón, contentos, bajo la lógica de que “si uno está alegre, él también lo estará”. El *chagolero* también suele estar en esas reuniones.

Las dos versiones de “El hijo de catorce días” que aquí se presentan fueron contadas en la casa del mayordomo² de los santos Sebastián y Fabián, en el carnaval de 2002, cuando los *católicos* beben y cuentan historias hasta la madrugada. No conocíamos hasta ahora este relato: Muñoz Muñoz (1977) transcribió once cuentos de Santa María Chimalapa,³ pero en ninguno encontramos relación con “El hijo de catorce días”, salvo algunas referencias al jaguar y al tapir, animales que aparecen, de manera secundaria, en la primera versión de nuestro cuento.

Otros estudiosos de la cultura zoque, como Enrique Cruz (1993) y Lisbona (1999), tampoco registran el relato, aunque algunos de los personajes de la noche y la selva mencionados por Lisbona se pueden vincular con lo sobrenatural, que sí aparece en “El hijo de catorce días”.

La interpretación del cuento se dificulta debido a la falta de otros registros y al hecho de que muchos ritos zoques no han sido del todo aclarados, y ni siquiera documentados.⁴ Tal vez “El hijo de catorce días” deba relacionarse con el periodo de germinación del maíz, pero esto falta comprobarlo.

Uno de los aspectos que desconciertan en el cuento es la vinculación del niño tanto con Dios como con el demonio: se dice de él que es “hijo

² El mayordomo es el encargado en turno de recibir al santo en su casa y organizar y financiar las festividades en su honor.

³ “El tecolote”, “El loro”, “La sardina”, “El armadillo”, “El tepescuintle”, “Las ranas”, “El tapir”, “Una chinaca vengativa”, “Antes, el largarto”, “Un tigre en el pueblo” y “Las chicharras”.

⁴ Un ejemplo de ritual que nos resulta extraño es el Cristo ataviado con un vestido de mujer en San Miguel Chimalapa. Cuando se pidió la explicación de esta costumbre, dijeron que “un pantalón de hombre no le entraría, debido a que tiene las piernas cruzadas”.

del diablo”,⁵ pero se le bautiza con el nombre de “Angelito”. Es interesante observar que en una de las versiones el protagonista sanciona al sacerdote católico porque oficia “mal” la misa (o sea, sin atenerse a las normas religiosas de esa comunidad), con lo cual dará oportunidad al diablo de llevarse el alma de un niño que ha muerto. Esto último también permite ver la distancia que los zoques guardan con respecto a las autoridades católicas oficiales.

Por otra parte, vale la pena resaltar las diferencias entre las dos versiones que aquí se presentan. En la primera, el espíritu que regresa para permitir la gestación del niño es la madre y en la segunda es el padre; en ambas el muerto regresa porque ha dejado sin hijos a su pareja, ya que estuvieron casados poco tiempo.

El cuento permite ver la importancia del rito y de su correcta ejecución. En las dos versiones el protagonista es excluido de la comunidad y se manifiestan sus poderes sobrenaturales: además de haber sido gestado en tan breve tiempo, crece más rápido, y su fuerza y carácter son incontrolables. Incluso tiene, en la primera versión, la capacidad de dominar fieras de la selva, como el tapir y el jaguar. Esto cabe vincularlo también con el antiguo poder de los difuntos (*kobajktzoka*), “que pueden causar daño a los vivos”. Además, los retos que en una versión se le imponen al protagonista (dominar al tapir y al jaguar) pueden relacionarse con el rito de iniciación de los brujos (*musoye*): “A media noche el demonio te prueba vivo, no en sueño. Si soportas las pruebas de la noche (persecuciones o enfrentamientos con víboras o toros), ya eres un maestro” (Lisbona, 1999: 51).

Sólo hemos señalado algunos datos para la posible interpretación del cuento. La grabación se hizo en una misma tarde, estando presentes los dos relatores, don Bardonio y don Abertano, ambos miembros de *los católicos* de Santa María Chimalapa y ambos bilingües; hablaron en su peculiar variedad del español. Una y otra vez, uno de ellos interrumpía al otro para rectificar la historia, lo cual muestra a las claras

⁵ Entre los zoques y, en general, entre los indígenas de México, el concepto de demonio es diferente del occidental: para ellos no es un ser creado por Dios para tentar al hombre, sino un conjunto de númenes que habitan el entorno del pueblo; son dueños de las piedras y ladrones de mujeres (Muñoz, 1977: 234).

que esta, en sus diferentes versiones, es bien conocida entre los pobladores del lugar.

ÁNGEL TREJO BARRIENTOS (UNAM)

LEOPOLDO TREJO BARRIENTOS
Coordinación de Antropología, INAH

1. El hijo de catorce días [versión de don Bardonio]

Hijo de catorce días. Una muchacha que se casó todavía estaba joven; está recién casada; no tiene ni un cría; está joven; no tienen ni un hijo todavía. La muchacha se murió, y entonces el muchacho ahí quedó solo, sin esposa se quedó, se desapareció su familia, el hombre quedó viudo. Ya no quiere su familia,⁶ ya no quiere su madre, que lo va a atender al muchacho. Entonces se va a trabajar el muchacho y, de regreso a su casa, ya tiene su tortilla,⁷ está bien caliente su tortilla, y no sabe quién le echó su tortilla, nadie vio quién puso su tortilla. El primer día el pobre llegó y comió, pues. Al otro día, la misma cosa: se fue a la milpa a trabajar, vino otra vez a su casa, ahí está su tortilla caliente. Y sigue haciendo así. Entonces, cuando le preguntó a su vecina quién le estaba guisando su tortilla:⁸

—Quiero saber quién, le dijo. Si ustedes están llevando mi tortilla, yo te voy a dar para tu jabón,⁹ por si quieres bañarte, lavar tu ropa; aquí está tu jabón que te voy a dar.

La vecina le contestó:

—No, vecino, no, nosotros no estamos echando tu tortilla, nosotros no estamos echando tu totopito.¹⁰

⁶ 'ya no quiere a su familia...'

⁷ *su tortilla*: 'sus tortillas' (en el sentido mexicano, centroamericano, etcétera).

⁸ *guisando su tortilla*: 'haciendo sus tortillas'.

⁹ Productos como el jabón sólo se consiguen tras un largo viaje a Juchitán, y este es un regalo preciado.

¹⁰ *totopo*: 'tortilla calentada o recalentada y a veces frita o tostada'.

—Bueno, ¿quién entonces está echando mi tortilla?

Nadie le daba razón.

—Cuando regreso está bien caliente todavía. Me la estoy comiendo, no más estoy preguntando si ustedes echaron mi tortilla; te voy a dar para tu jabón.

El señor empezó a tantear:¹¹ se fue a trabajar. Cuando al tanto al tanto, cuando lo fue a encontrar¹² a su familia, estaba echando su tortilla todavía cuando la encontró, a su esposa finada. Entonces la vio su esposo.

—Ah, bueno, dijo, tal vez que¹³ tú estás echando la tortilla; yo ya le pregunté a la vecina de aquí si había sido ella; tú misma estás echando mi tortilla, y no te encuentro,¹⁴ ahora sí, ya te encontré.

Así le estaba diciendo su esposo.

—Yo lo siento mucho, porque no tenemos ni un criatura: somos recién casados todavía cuando desaparecí; hasta hoy en día me encontraste.

—¡Ah, qué gusto me das!, le estaba diciendo su esposo, porque nosotros somos recién casados: hasta hoy día te encontré; ahora sí te voy a tocar.

Su esposo la tocó, pero ella ya era espíritu, ya no era en vida cristiana. Tocó al espíritu, lo gozó. Entonces así lo contó.¹⁵ Ella le dijo:

—Ahorita me tocaste. Yo hice favor¹⁶ porque ¿quién te va a mantener?,¹⁷ ¿quién va a ser tu familia?, ¿quién te va a dar tu comida, tu tortilla? Por eso lo resentí bastante que no tenemos ni un hijo; por eso me estoy regresando contigo; te estoy echando tu tortilla, para que no te falte nada cuando te vas a trabajar. Pero hasta hoy me encontraste y me aprovechaste. Ahorita me tocaste, y este hijo ya lo tiene.¹⁸ estoy embarazada. Pero de aquí a catorce días vengo a nacer a este hijo, este hijo de catorce días vengo a nacerlo aquí en tu casa; espérame aquí de catorce días.

¹¹ *tantear*: aquí, 'fingir, disimular'.

¹² 'cuando después de un rato, cuando fue a encontrar'.

¹³ *tal vez que...*: '¡con que...!'

¹⁴ 'no te había encontrado'.

¹⁵ 'así se lo contó a la gente'.

¹⁶ 'yo me entregué a ti'.

¹⁷ *mantener*: aquí 'ocuparse de ti, atenderte'.

¹⁸ 'y ya existe tu hijo'.

Le dijo:

—Sí, aquí te espero en catorce días.

Cuando el catorce día llegó, llegó su esposa para nacer su hijo y lo fue a nacerlo, y por eso dice su historia, son hijos de catorce días. Entonces esa criatura se nació. Lo tomó su criatura su madre; lo dejó. Como son espíritu, ese espíritu son del muerto, del dijunto; es por eso que dice el dicho que son hijo de catorce días.

Entonces, cuando ya se nació, lo crió su padre; ya estaba grande el chamaco,¹⁹ pero ni lo puede aguantar su padre: ¡quién lo va a aguantar!

Entonces, el padre sacerdote fue su padrino; entonces, el padre cura lo recibió y decidió crecerlo, porque era su ahijado: él lo bautizó.

Ya se estaba haciendo grande, y no lo podía mandar su papá, no lo puede dominar, y por eso se lo encargó al padrino. El sacerdote lo recibió a su ahijado, pero tampoco lo puede dominar: su padrino, el padre cura, tampoco lo podía dominar.

—Así como tu padre no te puede dominar, yo tampoco te puedo dominar, y te voy a mandar a buscar anteburro²⁰ a la montaña.²¹ Si me lo traes un anteburro aquí, te voy a reconocer que tú eres hijo de catorce días, hijo de muerto.

—Ah, bueno, padrino, dijo el muchacho.

Se fue a la montaña. Cuando a la tarde, ya lo trae montado al anteburro. ¿Quién lo va a montar al animal? El diablo. Cuando lo llevó adonde está su padrino, y le dijo:

—Padrino, aquí le traigo el encargo.

—¿Dónde fuiste a agarrar, m'hijo? ¿Cómo lo dominaste, lo agarraste y lo trajiste montado? Mejor anda, llévatelo. Si me vas a matar, ¿qué cosa puedes hacer? Si así eres, es que eres hijo de catorce días. Anda, busca ahora un tigre real²² en la montaña. Si me traes un tigre real, de veras, tú eres hijo de catorce días; anda a ver si lo encuentras; hasta ahí te voy a conocer.

¹⁹ *chamaco*: 'muchacho'.

²⁰ *anteburro*: 'tapir'.

²¹ *montaña*: aquí, 'selva'.

²² *tigre real*: 'jaguar'.

—Ah, bueno, padrino, hora verás que no tengo miedo, hora el tigre real te voy a traer.

El muchacho se fue otra vez a la montaña, montando su anteburro. Al otro rato, ahí lo trae montado el tigre real, un animal de veras. Lo llevó adonde está su padrino y le dijo:

—Padrino, lo traje; aquí está tu encargo: lo que me dijiste, aquí lo traje.

—¡Ay, María Santísima! ¿Ónde lo trajiste ese animal? ¿Por qué me trajiste? Me va a comer. ¿Para qué me traes eso? ¿Para que me coma?, dijo el padre. ¡Llévate eso, llévate ese animal! ¿Para qué lo quiero yo, si ahorita me va a comer? ¿Cómo lo agarraste ese animal grande? Ese tigre real, ¿dónde lo fuiste a agarrar?

—Como tú me mandaste, yo te lo traje.

—Y ya vuélvete ese animal. Si me va a comer, ¿qué otra cosa puede hacer? Tú fuiste a buscarlo y lo trajiste. Hora sí, agarra tu camino, anda, vete, y el diablo te fuera mandando.²³

Ese espíritu, hijo de catorce días, el sacerdote le dijo que siguiera su camino. ¿A saber adónde lo mandó su padrino al muchacho, el sacerdote, a aquel hijo de catorce días?

Así escuché esa historia.

2. El hijo de catorce días [versión de don Abertano]

Dice: un hombre se murió de recién casado, y dice que la mujer lloraba porque estaban de recién casados. Lloraba la mujer porque murió el hombre muy joven. Mero en sus cuarenta días del finado, dicen que llegó el espíritu, tocaba la ventana, y la mujer dice:

—¿Quién es?

—Yo soy.

Dicen que decía el que tocaba la ventana, pero la mujer entendió que era la voz de su marido.

—Ay, mi amor, viniste, ¿cómo es que te vinistes?, dicen que decía la mujer.

²³ 'y que el diablo te domine' (?).

—Me vine, ¡tanto que llorabas; ya me vine!

Abrió la ventana, y como una mariposa entró ese espíritu; sintió cuando le tocó su oreja. Pero la mujer dijo que mero quería ver a la persona que habló, pues no lo ve:

—¿Quién habló?

—No, cierra la ventana: ya estoy adentro, decía el espíritu, que ya estaba adentro.

—Ah, bueno.

Cerró la ventana. Y ya el hombre ya está en su cama de su señora.

—¿Por qué lloras, mi hija?, dicen que decía el muerto, el espíritu. Y que me fui, pero, aunque no lo creas, ya estoy muerto. Pero ¡tanto que llorabas, me regresé! Pero esta noche sí vamos a estar, te voy a gozar. Pero ya es último día; ahora sí, ya voy a cumplir mis cuarenta días; ya mañana me voy; es la última vez que vamos hacer el gusto.

Bueno, toda la noche ahí estuvieron gozando. El espíritu dicen que decía:

—Bueno, ya estuvimos gozando. ¡Tanto que llorabas, tanto que me acordaba, que me regresé! Pero ya cumplí mis cuarenta días; ya me voy; pero ahora sí te vas a quedar en panza. Ese hijo ya lo tienes, esa criatura se va a nacer dentro de aquí a catorce días. Pero esa criatura lo vas a mandar bautizar con el padre sacerdote, y que el padre sacerdote va a ser el padrino, y él, que le busque un nombre, a ver cómo es que se va a llamar.

—¿Será?, se preguntaba la mujer.

Y como fue cierto, a los catorce días nació la criatura. Ya de ahí entonces, nació la criatura de espíritu, ya de difunto. Entonces, dicen que le fue preguntar al padre cura:

—Ya yo tuve una criatura; pero pues no lo hice con una persona de esta vida, sino que es de un espíritu, el de mi marido. ¡Tanto que yo lloraba y que yo lloraba, que se regresó porque yo lo lloraba! Y como nosotros casi no nos gozamos, porque estábamos recién casados, y se murió mi marido, y pues el espíritu me llegó a gozar y me dijo del niño; y pero sí fue cierto.

—Ah, bueno, dijo el cura. La criatura le vamos poner de nombre Angelito.

Bueno, Angelito se llamó el chamaco. Pero se crecía rápido el chamaco; pronto se hizo, pronto se está creciendo, se está haciendo grande. Su

mamá lo puso en la escuela, pero el chamaco jugaban con sus compañeros chamacos. Como aquel es hijo del diablo, allá, entre que él los tumba y los empuja, y los chamacos se caen y se quiebran los chamacos, los chinga. Porque es espíritu, lastimaba a sus compañeros. Y sus padres de los demás chamacos llegaban a reclamar:

—¿Por qué es que pelean?

—Pero no es que estén peleando, si están jugando.

Pero su golpe de aquel chamaco no lo aguantaban los demás, porque pues aquel es diablo ya. Dicen que decía su mamá:

—Pues ¿cómo lo voy a manejar? No lo puedo manejar, porque es hijo de espíritu. Bueno, pues ultimadamente, dijo la señora, mejor se lo voy a dar a su padrino; ahí que vea cómo lo va a dominar, porque yo no lo puedo dominar; mejor que lo críe su padrino.

Entonces un día fue a visitar a su compadre:

—Compadre.

—¿Qué, comadre?, dice el padre sacerdote.

—Compadre, te vine a decir que tu ahijado, ¡pues cuántos chamacos ya los lastimó! Ya los mandé a sobar. Él por su parte está jugando; pero, pues, como es hijo ya de otra vida, de espíritu, sus golpes de m'hijo no lo aguantan.

—Bueno, a ver, pues, tráigamelo, y yo lo voy a tener aquí, para que no pegue mucho como quiera.

Dicen que lo agarró su padrino; ya lo tiene, y le decía:

—No pegues como quieras, porque los chamacos no lo aguantan tus golpes.

Pues aquel pobre chamaco quería jugar, pero como es hijo del diablo, no le aguantan sus golpes sus compañeros. Y cuando hubo una fiesta y cuando hacían carreras de caballos, carreras de cinta,²⁴ el cura, su padrino, dijo:

—Bueno, hijo, tú cuidas las casa, yo voy a hacer misa en la iglesia.

—Bueno, padrino, dijo el chamaco, y se quedó cuidando la casa.

El cura estaba adentro haciendo la misa, y el chamaco dijo:

²⁴ La cinta con que se marca el inicio y el fin en una carrera de caballos.

—¿Qué misa será que va hacer mi padrino? ¿Será que hace misa buena o hace misa mala?, dijo el Angelito.

Dice que cuando llega [a la iglesia] de verdad, dice:

—El cura hace mal misa; no, mi padrino hace mal misa.

Como es hijo de espíritu, él ya lo supo qué misa está haciendo el padre. Dice que decía el Angelito:

—Bueno, así trabaja mi padrino, ¿no? Pues no trabaja bien; ese no trabaja bien; es muy su engaño, dice que decía; la gente ¡tanto lo está escuchando!

Y cuando viene el caballo corriendo, y aquel [el hijo de catorce días] está sentado escuchando la misa y está viendo que viene el caballo corriendo; y cuando topa un chamaco, el caballo lo pisoteó un chamaco que anda ahí; se murió el chamaco. El chamaco [de catorce días] dice que se empezó a reír, y cuando sale su padrino:

—Bueno, tú, ¡qué jijos de la chingada! Chamaco, ¿qué cosa buscas? ¿Qué no te dije que cuidaras la casa? ¿Qué cosa vienes a hacer aquí? No te dije que vengas aquí.

—Ah, claro, padrino, dice que decía.

—¿Pa qué estás riendo? ¿Pa qué estás burlando de mí?

—No te estoy burlando, padrino. Yo me estoy riendo por el chamaco, porque se murió, el chamaco que se murió. Se murió porque estabas haciendo mal misa, por eso el diablo vino a ganar. Si no fuera esa mal misa, no hubiera esa desgracia; pero pus la mal misa que estabas haciendo, claro que el caballo mató al chamaco. Entonces el diablo quería levantar al chamaco, pero cuando vino Dios: “No, tú no lo llevas; este es mi hijo; tú no lo llevas”. Se lo quitó al diablo. Es que Dios tiene que ganar; entonces no lo quitó el diablo: se lo llevó Dios. Y por eso me estoy riendo.

—¿Y cómo lo sabes?

—¡Pues yo le sé, padrino! Por lo que hacías mal misa. Si no hubiera mal misa, no hubiera esa desgracia.

Ahí lo descubrió.

—Maldita sea, dijo el padre cura. Te voy a mandar a encerrar. ¿Por qué me dices esas palabras? ¿Para qué me estás maltratando? Nunca más, ninguno me han dicho esas palabras.

Dice que lo mandó encerrar su padrino a la cárcel; lo encerraron al chamaco de catorce días. Dice que al otro día, amaneciendo:

—¿Dónde está el chamaco de catorce días?
—Desapareció, se fue.
Así lo escuché yo.

Bibliografía citada

- BARABAS, Alicia y Miguel BARTOLOMÉ, 1993. *Historia zoque*. Oaxaca: INAH, Centro Regional de Oaxaca.
- CRUZ LORENZO, Enrique, 1993. *Narrativa zoque*. Oaxaca: INAH.
- LISBONA GUILLÉN, Miguel, 1999. "Moradores de la 'Montaña'. Los zoques 'chimas' de Oaxaca". En *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías*. México: CONACULTA / INAH / INI.
- MUÑOZ MUÑOZ, Carlos, 1977. *Crónica de Santa María Chimalapa*. San Luis Potosí: Ediciones Molina.
- PIÑÓN JIMÉNEZ, Gonzalo, 1993. "Los Chimalapas; la selva y sus habitantes". *Cuadernos del Sur*, IV-2: 99-110.

Cinco relatos sobre el coyote¹

En México, al igual que en otros países latinoamericanos, la migración de individuos y familias del ámbito rural al urbano es un fenómeno común y complejo. La ciudad de México, como centro económico y político, ha recibido y recibe innumerables oleadas migratorias de distintas regiones del país, las cuales la han enriquecido con sus culturas de origen:

Acceptémoslo. Nos toca no sólo captar, sino también vivir, ese fluir cultural perpetuo, como río que recibe afluentes de la tradición indígena, de la cultura campesina mestiza, de la nueva cultura mexicana urbana, corriente que viene a desembocar y arremolinarse en la gran vitrina de la ciudad de México (Arizpe, 1985: 120).

Las cinco leyendas sobre el coyote que presentamos aquí son un ejemplo de la cultura y, en particular, de la narrativa oral que se puede encontrar en esta metrópoli; surgieron de una entrevista realizada en noviembre de 2002 a Aurelia Rojo, quien vive en la ciudad de México desde hace 47 años, y cuyo lugar de origen es un pequeño pueblo llamado Mamití, perteneciente al municipio de Huichiapan, en el oeste del estado de Hidalgo.²

Igual que muchos campesinos mexicanos, Aure, como cariñosamente la llamamos, emigró a la ciudad ante la imposibilidad de subsistir en

¹ Estos relatos se presentaron en el Seminario de Narrativa Oral Tradicional, impartido en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por Araceli Campos Moreno.

² Mamití está habitado por una comunidad mestiza, en la cual se cultivan maíz, frijol, nopal y habas y se crían animales domésticos para el consumo interno.

su pueblo natal. Recuerda que llegó un seis de enero, cuando tenía entre doce y catorce años; desde entonces y hasta la fecha, trabaja en el servicio doméstico. A pesar de que la mayor parte de su vida ha transcurrido en un medio urbano, sus relatos pertenecen al ámbito rural y como tales siguen vivos en su memoria.

El primer relato que contó está basado en su propia experiencia, cuando se encontró con un coyote. Esta historia provocó los siguientes relatos, que Aure fue encadenando como si fueran las cuentas de un rosario. A lo largo de la entrevista, fue evidente su interés por transmitir las creencias supersticiosas, tanto personales como familiares, que conoce acerca del coyote. En el tercer relato menciona el mito que explica por qué el coyote es un animal maligno.

Las leyendas de Aure giran sobre un eje común: la maldad del coyote y su relación con el demonio. En el ambiente rural, el ganado y las aves de corral representan un sustento indispensable para las familias campesinas; la pérdida de un animal significa un severo daño. En este contexto, no es de extrañar que el coyote, hábil cazador, que entra a los corrales desprotegidos y ataca a los animales que se pierden en el monte, se convierta literalmente en un símbolo del mal, que se mitifique esta maldad y se imponga la creencia de que es imposible enfrentarse al coyote, puesto que se concibe como una fuerza superior.

La identificación del coyote con el demonio es antigua. En el siglo XVI, Sahagún la registró en el libro XI de la *Historia general de las cosas de Nueva España*:

Hay en esta tierra un animal que se dice *cóyotl*, al cual algunos de los españoles le llaman *zorro*, otros le llaman *lobo*, y según sus propiedades a mi ver ni es lobo ni zorro sino animal propio de esta tierra. Es muy veloso, de larga lana; tiene la cola gruesa y muy lanuda; tiene las orejas pequeñas y agudas, el hocico largo y no muy grueso, y prieto; tiene las piernas nervosas, tiene las uñas corvadas y negras; y siente mucho; es muy recatado para cazar: agazápase y pónese en acecho, mira a todas partes para tomar su caza, y cuando quiere arremeter a la caza primero *echa su vaho contra ella*, para inficionarla y desanimarla con él. *Es diabólico este animal*: si alguno le quita la caza, nótale y aguárdale y procura vengarse de él, matándole sus gallinas u otros animales de su casa; y si no tiene cosa de estas en que se vengue,

aguarda al tal cuando va camino, y pónese delante ladrando, como que se le quiere comer, por amedrentarle; y también algunas veces se acompaña con otros tres o cuatro sus compañeros, para espantarle, y esto hacen o de noche o día (Sahagún, 1979: 623).

Las creencias que Sahagún recogió sobre el coyote han permanecido en la imaginación popular, como puede observarse en las historias contadas por Aure, en las cuales se acentúa aun más la malignidad de los coyotes, pues, dice, expiden un olor a quemado (debido a su familiaridad con seres infernales), paralizan a sus víctimas, moviendo en círculos la cola, imitan el llanto de los niños, causando temor a quienes los escuchan, y violan mujeres.

La manera en que Aure contó los relatos fue muy vívida e intensa: subrayó determinados acontecimientos con su voz y sus gestos, intercaló reflexiones, enfatizó moralejas, se valió de repetición para acentuar un hecho y, finalmente, cerró la entrevista en forma circular, es decir, volviendo al relato inicial. Sus narraciones, que aquí transcribimos literalmente, son interesantes no sólo en contenido, sino también por su riqueza expresiva. Es una lástima que no podamos reproducir los textos con los elementos que los acompañaron: gestos, tonos de voz, silencios, etcétera.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

[1. El coyote me espantó]

Que bajé, era, iba yo a ver a mis papás, ¿no?, y bajé allí. En el, en ese entonces no había transporte para llegar a mi casa, ¿no?, porque teníamos que bajar como de aquí a, este, a División del Norte.³ Tenía yo que bajar aquí, tener que caminar todo eso; pero era como monte, y ese día llegó tarde el tren. Y entonces es, eso, este, me, me bajé. ¡Hijole!, y estaba pero bien oscuro, pero espeso estaba, y entonces dije yo:

³ Nombre de una avenida muy conocida de la ciudad de México; la informante la toma como punto de referencia para señalar una distancia aproximada de dos kilómetros.

—¡Ay, Dios mío!, ¿y hora?

Y me dijo el señor del, el chofer, dice:

—¡Ay, seño!, se va a ir solita.

—Sí, le digo.

—¿No vienen a esperarla?

—No, le dije, horita ya casi es la una de la mañana, ¿quién quiere que me venga a esperar?

Ya cuando yo bajé del camión olía como a zorrillo, así.

—¡Ay!, dije yo, huele a zorrillo. ¡Ay!, nada más falta que me tope yo con un zorrillo, de esos así, y echan su aire, todos horribles. Y yo, pero yo, ¡ay!, ni modo de sentarme allí a chillar y en la oscuridad; pues hacerme la valorosa y irme pa mi casa, ¿no? Yo entonces al bajar del camión atravesé la carretera. Y allí, para pasar ya para camino para ir pa mi casa, habían unas dos puertas de madera, y entonces en eso abríamos las puertas y rechinaba retharto. Y más olía yo a esa cosa que fue como a zorrillo, no, como a xochiaque, como a tortilla quemada, así. Dije yo:

—Este ya no es zorrillo, este va a ser el coyote, y dije yo: pus hora, ¡ni modo!,⁴ pus yo me voy.

Y había entonces así el caminito, y aquí había dos caminitos: uno para acá y el que iba yo, que era para acá. Entonces, cuando veo adelante, en la oscuridad, veo una cosota grandotota, así como, así, sentada, blanca. Dice mi mamá que el coyote de noche se ve muy grande.

—No, dije yo, este es el coyote.

Pero yo ya, ya solté⁵ el caminito, este, para acá y yo agarré este para acá, y aquí había un llanito y allá donde estaba sentado el coyote, y en eso que yo, pus dije:

—¡Este es el coyote!

Y olía yo más feo, más feo. Decía:

—No es zorrillo, porque el zorrillo nomás es el puro olor del zorrillo, y esto, no, huele a xochiaque o a como tortilla quemada, que ya se te quemó. Dije yo:

—No, este es el coyote. Dije yo: ¡ay, Dios mío!

Y decía mi mamá:

⁴ *ni modo*: '¡qué hacer!' Mexicanismo muy usual.

⁵ *solté*: 'dejé'.

—Te paraliza el coyote.

—¡Ay, mamá!

—Sí, dice, te paraliza; vas caminando, te quedas así: ni hablas, ni puedes mover tus brazos, ni puedes caminar, allí te quedas paralizada.

Y eso es lo que me imaginé. Dije:

—¡Ay, Virgen Santísima!, y aquí pues ya me paralizó el coyote, ¿no? Y dije yo: ¡ay, ay!

Y no, pero yo camine y camine, camine y camine. Y ya cuando llegué así derecho, así como decir adonde está el bote,⁶ oí que hizo como ruido; hizo así: “¡Chic, chic, chic!” [Aure abre y cierra sus mandíbulas].

Se oyó los dientes cómo sonaron. Pus al llegar allí derecho adonde estaba [el coyote], ¿tú crees que me ha entrado una cosa de acá abajo de mis pies? Pero una cosa horrible, tú, una cosa así, mira: que te iba, te iba, te iba, te iba, te iba todo tu cuerpo [mientras habla, va palmeándose el cuerpo desde los pies hasta la cabeza], y mis cabellos quedaron así [estira sus cabellos hacia arriba], y dije, pero dije yo:

—No me paralizó.

No me paralizó, nomás, nomás sentí eso. Y mis cabellos, haz cuenta que yo estaba colgada de los cabellos aquí [vuelve a estirar su cabello hacia arriba]. Y corrí, corrí, camine y camine, y dije yo:

—¡Ay, Dios mío!, no me paralizó.

Pero aquello que yo sentía, como si yo, que si yo ‘taba colgada de los cabellos, porque yo los sentía de punta. Y ahí voy: ya llegué a una cerca que estaba allí, y ya para allá vivía un tío; pus me brinqué al...; puse mis cosas que llevaba arriba de la maleta y me brinqué para el otro lado. ¿Tú crees que ya cuando estaba ya al otro lado sentí claritito cómo se me hicieron mis cabellos otra vez así para bajo? Pero lo sientes así, como si se hicieran así, así: me entró por mis pies y quedó acá y de aquí se bajó; sentí clarito cómo se hicieron mis cabellos así, así, así, y salió por los pies [se palpa de arriba a abajo].

¡Ay! Yo llegué a la casa, pero ya asustada y le digo:

—Mamá, le digo.

⁶ Señala un bote que está en la habitación. La distancia aludida es de dos metros, aproximadamente.

Llegué y toqué, y sale mi mamá y me dice:

—¡Ay, hija!, pero mira no más: es más de la una de la mañana.

—¡Ay, mamá!, el tren venía bien retrasado y se venía parando. ¡Ay, le digo, mamá!, ¿qué cree?

—¿Qué, hija?, dice.

Le digo yo:

—Que encontré al coyote, le digo, sentí tan feo.

—¡Ay, hija!, hace como media hora que se llevó una gallina de allí de la casa.

—¡Ah!

Y yo creo se la comió. Y al otro día fue a buscar mi papá, ¿no?, tras esa cerca donde yo brinqué, no más que era adelante, allá. Dice mi papá que allí estaba las patas, la cabeza, las alas de la gallina; se la comió y se jue. Pero tal vez, como era una lomita, vio la luz del camión, no se pasó la carretera, allí se quedó sentadote, y por eso fue adonde me espantó. Pero dice mi mamá:

—¡Ay, hija!, dice, milagro que no te, no te paralizó.

—No, mamá, le digo, nomás sentí esto y esto.

—Es na' más el vaho te echó, porque, porque ¿no oyites un ruido?

—Oyí como que sus dientes sonaban.

Dice:

—Por eso sentites eso de aquí para acá, porque si, dice, que el rabo... (ya ves que tiene la cola grande), dice que si te ven y hacen así el rabo, así: ¡shhhhhhh! [al mismo tiempo Aure mueve su brazo en círculo], así hacen el rabo, así, allí te quedates parado. Y dice mi mamá:

—Pues gracias a Dios, hija, no te paralizó; nomás, nomás te echó el vaho y sentites eso.

—¡Ay, mamá!, le digo, haz cuenta que tenía yo, me habían colgado de los cabellos.

—Sí, dice, porque te echó el vaho desde abajo, y se te fue [el vaho], y los cabellos los sentites así.

Y le digo yo:

—Hasta que brinqué acá, en la cerca.

Le digo:

—Ya estaba yo del otro lado, le digo, cuando salté desde allá otra vez; se bajó eso y me salió por los pies.

—Sí, dice, porque el animal ya empezó a caminar.

—¡Ay, no! Yo llegué, le digo a mi mamá: ya ni salgo.

2. [Los coyotes son del demonio]

Es horrible. Y dicen que comen a la gente. Un niño sí se lo comieron, ¡n'hombre!, el niño tendría como unos diez años, el niño. Su papá lo mandó que fuera a cuidar vacas, pero era en el monte. Él cuidaba d'este lado; y ¡ni quiera Dios que se brincaran los animales para el monte!, porque estaba tan espeso que ya no los volvías a ver. Y el niño estaba allí sentado, y [le decía su papá] que no se fuera a juntar los becerritos, porque ordeñaban las vacas; que no se fueran a juntar los becerritos con su mamá, porque se mamaban la leche. Y el niño, no sé qué le pasó, cuando buscó las vacas ya no parecían, se habían metido al monte. Y que dice que jue a su casa y que le dijo su papá:

—¿Que ya cerrates las vacas?, que le dijo su papá.

Y el niño a su papá:

—¡Ay, papá!, fijese que las vacas me ganaron y se metieron al monte.

Ya el señor no oyó razones. Dice que le dio una zurra para matarlo el niño.

—¡Y hora te me vas y me traes las vacas! A mí [no] me importa que se hayan metido al monte, tú me traes las vacas y no me vayas a dejar de no entregar mi leche mañana.

Pues la zurra que le dio el papá, y se fue. ¿Adónde iba a encontrar las vacas en el monte, y oscuro ya? Pus dice le dio miedo regresar a su casa porque, porque, este, decía:

—Me va a pegar mi papá otra vez, porque no llevo las vacas.

Pues ya se fue, pues. ¿Adónde iba a buscarlas, ya oscuro? Y dice que ya le agarró la noche muy oscuro y todo. Estaba una palma y dice que en medio de esa palma había un hoyito así: un espacio porque había muchas huapillas⁷ así alrededor. Y allí se fue y se sentó y le agarró el sueño.

⁷ *huapilla*: un tipo de maguey.

Y ya entonces, en eso, en ese entonces, caminaba la gente con recua de burros para llevar la mercancía a vender a otro lado, porque no había camiones, no había nada. Dice que por allí, lejos todavía, como de aquí al Uchan,⁸ oyeron, este, allí se quedaron los señores; amarraron sus burros, bajaron sus maletas y todo, y hicieron una fogata y ahí se quedaron. Dice que era como las doce de la noche, cuando oyeron un ruidazo de coyotes: chillaban, ladraban, se peleaban y todo. Entonces dice que que oyía uno de ellos, dice:

—¿Oyes?, creo que grita un niño.

—Ay, 'tas loco, dice.

—Sí, grita un niño.

—¡Ayyy, y ayyy!

Y que decía, y:

—¡Ayyy, ayyy!

Y que decía uno de los señores:

—Sí, es un niño.

—No, dice, es que los coyotes son muy remedones,⁹ chillan como niño.

No se quedaron los señores. Y aquel señor 'taba con aquella tentación. El otro día dice que amaneció, y se fue a ver a, allá, donde oyía el ruido de los coyotes que hacían pleitos con... Ya estaban comiéndose al niño. Y se fue, y que dice que por aquí, por aquí, por aquí, ya dice que iba caminando, cuando ya había pedazos de ropa, de trapos del niño. Y adelante él encontró su sombrero; y más caminó el señor, caminó el señor, adelante le encontró la cabeza, pero los coyotes no se comen la cabeza, porque está bendecida. Son del demonio, no se comen la cabeza, porque tenemos la cruz allí cuando nos bautizan, ¿no? Los coyotes no son, más bien, son, son del demonio los coyotes.

Ya entonces dice que sí; entonces que dice que se regresó y que fue a ver a los compañeros y que les dijo:

—¿Ya ves?, ¿no te dije que sí era un niño el que estaba gritando?

Le dice:

—Sí, dice, vamos a ver.

⁸ *Uchán*, por Auchan, nombre de un supermercado.

⁹ *remedones*: de *remedar* 'imitar'.

Y allí estaba su cabecita, sus manitas, sus piecitos por un lado y por otro. Y ya fueron a dar parte a un pueblito cercano que estaba allí y que allí había: los coyotes se habían comido un niño, y quién sabe qué hicieron, qué encontraron. El papá y la mamá le había pegado al niño, y no apareció, se lo comió los coyotes.

[3. Una apuesta entre el diablo y Dios]

Dice mi mamá que son muy feos los coyotes.

—Son como una gente, dice, así. Pero nomás que ellos, dice, no son de Dios, porque Dios no los bendició. Esos coyotes él no los bendició; los perritos, sí, todo eso. Dios los bendició, eso nos contaba mi mamá, que Dios los bendició los perritos, pero al coyote, no. El coyote era su...; es como tú, tienes un perrito y te vas con él, te acompaña y todo, así era el demonio con los coyotes. El demonio era su mascota el coyote y con los perritos no se llevaba el demonio, nomás era con el coyote. Cuando Dios... ¿No ves que hicieron la apuesta Dios con...? Porque ya ves la envidia, ¿no? El demonio tenía envidia con Dios nuestro Señor, porque Dios es de los borreguitos y el demonio era de los chivos.¹⁰ Entonces tenían envidia los demonios con Dios, porque decía que ¿cómo Jesús tenía sus corderitos muy buenos, y que no corrían? Y que por eso los chivos los sueltas y, ¡olvídate!, tú no los catas. Y entonces dice que, que decía:

—¿Cómo haremos para que le quitemos, le ganamos su ganado a Jesús? Y que dice que dice: ¿cómo le haremos? ¿Cómo le haremos?

Y que ya entre todos [los diablos] dicen:

—Oyes, dice, vamos a hacer una apuesta con Jesús.

—¿Qué le vas a hacer?

—Vamos a decirle que, que vamos a apostar nuestro ganado a tal parte, que era muy lejos.

¹⁰ En la tradición cristiana, a Jesús se le representa como pastor, y a su pueblo, como un rebaño de ovejas. La oveja, o cordero, simboliza la mansedumbre; el chivo o cabrito se asocia a la lujuria y representa al diablo. En el Evangelio de san Mateo se dice que en el Juicio Final Jesús separará a los hombres como el pastor a sus ovejas de los cabritos (san Mateo, 25, 31-46).

Y como sabían que sus borreguitos de Dios no corren mucho y los chivos sí corren mucho:

—Eso sí, pues vámonos.

Y entonces que dijo:

—Vamos a hacer la apuesta, dice, que, quesque,¹¹ que a tales horas vamos a estar en tal parte el que gane: si ganamos nosotros, nos tiene que dar sus, sus, su ganado Jesús. Y si nosotros perdemos, le tenemos que dar su..., nuestros chivos a él, porque ganó.

—Pues sí, le dijo.

Que se fueron. Y ya, fueron a ver a Jesús.

—Oye, Jesús, vamos a apostar nuestro ganado.

—No, dice, decía Jesús, ¿cómo?

—Sí, dice, vamos a apostar, vamos a apostar, le dice. Vamos a tal parte mañana; a las seis de la mañana tenemos que estar en tal parte, dice, y el que llegue primero. Si tú llegas primero, perdimos nuestro ganado nosotros, y si nosotros llegamos primero, pierdes tu ganado tú.

Y los demonios llevaban los coyotes de sus mascotas y Dios llevaba sus perritos.

Entonces dice que llegaron al..., que entonces llegaron los demonios a su casa. 'Ton' dice, ¿no?, dice, 'taban bien seguritos de que le iban a ganar el ganado a Dios. Entonces que dijo:

—Oyes, dice, dice, pero no, a tales horas tenemos que salir mañana de aquí y a tales horas vamos a estar allá.

—Sí, dice.

Dice que entonces los demonios llevaban la ventaja. Por eso dicen que no es buena la ventaja y la envidia, pues es del demonio, no es de Dios. 'Tonces dice que le dijeron; ya llegaron los demonios a..., y que le dice:

—¿Qué te dijo Jesús? ¿Apuesta su ganado?

Que le dijo:

—Pues que sí. Que tales horas vamos a salir de aquí y tales horas vamos a llegar allá.

Y que dijeron los demonios, dice:

¹¹ *quesque*: como *dizque*, 'supuestamente'.

—Oyes, dice, Jesús va a salir a tales horas mañana de aquí, y ¿qué dices?, dice, nosotros no vamos a dormir, vamos a caminar de noche con nuestro ganado. Y vas a ver que le ganamos a Jesús su ganado.

Ahi van los demonios toda la noche camine y camina con el ganado. Y Dios salió, tal como había quedado, y llegó Dios al lugar adonde habían apostado, y los demonios todavía no llegaban y habían caminado toda la noche.

Por eso Dios ganó los chivos. Y entonces Dios, pues como sabía que eran del demonio, pues no, no le convenía tenerlos así nada más; sólo que los bendició. Ya los chivos los bendició él; nomás que el coyote sí no lo bendició; dice:

—Tú te vas al monte.

Y por eso los chivos, están los chivos, pero los bendició Dios.

[4. Los coyotes burladores de muchachas]

Y dice mi mamá que una vez, cuando era jovencita mi mamá, por allá por su pueblo de ella, se fue una muchacha también al monte, perdió sus vacas y se fue al monte a buscarlas. Y dice que, que pues allá la mataron los coyotes y dice que la burlaron, como si fuera una mujer: la violaron la muchacha, los coyotes violaron a la muchacha, violaron a la muchacha, y ya la encontraron la muchacha muerta y violada, y los coyotes la violaron. Y luego le digo:

—¡Ay, mamá!

—Sí; los coyotes, sí [son] así como una gente, nomás que son del demonio.

La violaron, la mataron y la violaron a la muchacha.

[5. El cazador paralizado]

Sí, son muy malos los coyotes, feos. Mi papá, cuando era joven, así, que recién que se había casado con mi mamá, criaron muchos puercos, ¡pero muchos!, y guajolotes, gallinas y todo, ¿no? Entonces mi abuelito les dio un pedazo, según que...; mi abuelita, mi abuelito, ¿no?, que le dijo:

—Vete allá a hacer tu casita allá.

‘Tons’ mi papá, pus no tenía así todavía para hacer todo, nomás para unos cuartitos, así, de palmita y todo. Y hizo un corral para los puercos, su gallinero para sus guajolotes,¹² las gallinas y todo. No, pues si todas las noches venía el coyote y se llevaba; que si no se llevaba un guajolote, se llevaba un puerco; si no se llevaba el puerco, se llevaba... Luego tuvo puerquitos una puerca; dice mi mamá: noche con noche se venía y se llevaba un puerquito. Bueno, porque..., y una vez dicen que dijo. Y ya otra vez que ‘taba un árbol; entons’ mi papá se acostó así abajo del árbol, que llevó su escopeta y todo. Y le dijo:

—Ahora sí, el coyote va a venir, y el guajolote está arriba del árbol. Yo no más oigo cuando se espanta el guajolote, dice, luego le tiro al coyote.

Y que dijo mi mamá:

—No te vaya a agarrar el sueño.

—No, dice, no me agarra el sueño.

No, dice que al rato, dice que empieza el guajolote a espantarse:

—¡Hip, hip, hip!

Que dijo mi papá:

—Este es el coyote, este es el coyote.

Mi papá en una que dice que iba a agarrar el...; pero pues ¡cuándo se movió mi papá! ¡No se movió! Dice que le echó el vaho el coyote. Se voló el guajolote; hasta donde estaba el coyote fue a dar el guajolote, se lo llevó, y mi papá quedó paralizado. Y dice que él abría la boca para ver si decía “¡ah, ah!” Se quedó paralizado mi papá y ni movió las manos, ni los pies, ni nada, nada. Dice que se quedó... Dice:

—Es horrible, dice, porque tú quieres gritar, quieres mover las manos, y las manos las tienes así: [Aure pone los brazos rígidos]. Yo, con mi escopeta aquí, dice, así, porque dije:

—Tiene que entrar, el guajolote está allá arriba, tiene que entrar; cuando lo veo que venga, yo le disparo.

Pues así quedó con la escopeta.

—Y ‘taba yo despierto, no estaba yo dormido.

¹² *guajolote*: ‘pavo’.

—Igual que la puerca, así dice mi mamá. Dice mi mamá, dice: pues vete acostarte allí para que me mates al coyote.

—Sí, dice, horita vas a ver.

La puerca, los puerquitos, allí vino, se llevó dos puerquitos. Se fue, y mi papá ni...

Es feo el coyote, ese es la que yo le tenía miedo; si no me tocó, pero no me tocó más de lo que yo pensaba.

—¡Ay, no!, yo de mi parte, le digo a mi mamá, es muy feo, feo, feo. Le decía yo a mi mamá: ¡ay, no!

—No, hija, dice, antes no¹³ te paralizó. [Si] te paraliza, sólo Dios [sabe] qué hace contigo.

Bibliografía citada

ARIZPE, Lourdes, 1985. *Campesinado y migración*. México: SEP.

Nuevo Testamento, 1975. Ed. Juan Mateos y Alonso Schökel. Madrid: Cristiandad.

SAHAGÚN, fray Bernardino de, 1979. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.

¹³ *antes no*: 'afortunadamente no'.

Un puñado de sal: poesía de un migrante queretano

Julián Tello, además de ser maestro albañil, escribe versos. Nació en la Sierra Gorda de Querétaro, de donde emigró para buscar un mejor porvenir. Su historia es, por desventura, la de muchos campesinos mexicanos que tienen muy pocas oportunidades de vivir cultivando la tierra.

Buscando nuevos horizontes, en los años sesenta se fue a estudiar a la ciudad de Querétaro, donde vivió con una familia que únicamente le daba alojamiento. En las madrugadas, al salir rumbo a la escuela, tomaba un puño de sal para condimentar uno o dos membrillos que cortaba en el camino, escaso alimento que constituía su desayuno. Sus padres, cada vez más ancianos y cansados, se esforzaron mucho para que continuara estudiando en la ciudad de México, hasta que un día él decidió dejar la escuela para trabajar y entonces ayudarles a ellos.

Para entender por qué Julián Tello se decidió a escribir versos, es necesario hablar de su condición de bailador y de emigrante, así como del huapango o son arribeño. Esta tradición poético-musical tiene un gran prestigio en la Sierra Gorda, ubicada en la confluencia de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. Ahí se cultivan décimas, muchas de las cuales son glosas, ya de un verso, ya de una cuarteta, y además se dan sextillas, quintillas y cuartetas, para ser cantadas—de memoria o improvisadas— en bailes públicos y velaciones religiosas, con el acompañamiento de una guitarra huapanguera, dos violines y una vihuela (Nava 1992, 1996).

Para los serranos, el son arribeño no es sólo diversión, pretexto para el festejo o forma devocional. Las décimas que entona el poeta son un vehículo de crítica social, de política, de reflexión, que les da identidad, en especial, a aquellos que han tenido que emigrar a las ciudades y a lugares apartados en los Estados Unidos. Los emigrantes acostumbran regresar a sus pueblos en la época de las fiestas patronales y en ocasión de celebraciones familiares. Es entonces cuando las notas del son arribeño

se dejan escuchar con más ahínco y recuerdan a los emigrantes el amor al terruño, al origen, a las tradiciones.

Los trovadores que se han distinguido por su talento en el arte de versificar son muy admirados y respetados. A varios de ellos los aureola la leyenda, y aún después de muertos son recordados con veneración. Guillermo Velázquez, trovador muy estimado en la región, ha impartido talleres de versificación. A sus clases asistió Julián Tello quien, antes, siendo aún un niño, se había iniciado en la tradición del son arribeño como bailaror al lado de su padre y de una de sus hermanas. Al sentirse contagiado de glosas, décimas y coplas, alejado de su tierra y sintiendo la necesidad de plasmar sus sentimientos, Julián comenzó a alternar la albañilería con la poesía.

Además de décimas, Julián Tello escribe cuartetas, quintillas, sextillas, sextillas encadenadas y verso libre. En hojas sueltas, a máquina y en forma manuscrita, ha reunido su obra bajo el nombre de *Diario de poemas*. Desde hace mucho tiempo, los poetas populares han utilizado este tipo de diarios o libretas como auxiliares en la memorización de textos poéticos. En nuestro país, esta costumbre se remonta a la época colonial, cuando los cantores novohispanos se servían “de cuadernos o de hojas sueltas, fueran impresas o manuscritas, para tener la posibilidad de repasar los textos poéticos que cantarían o recitarían en los bailes populares” (González, 2002: 9).

El contenido de los poemas de Julián Tello por un lado se deriva de la tradición del son arribeño y, por otro, sigue los temas que los poetas consagrados han establecido, como el amor a la mujer, los acontecimientos políticos del país, el cariño a las tradiciones y a la tierra queretana, la veneración y el agradecimiento a los grandes trovadores, etcétera, así como los derechos de la mujer —la cual deja de ser la amante y fiel esposa—, tema novedoso, de avanzada, reflejo de los cambios sociales que se han dado últimamente en regiones apartadas como la Sierra Gorda de Querétaro.

Julián nos ha confiado su *Diario de poemas* y, con el afán de dar a conocer su trabajo, hemos seleccionado poesías de varias formas métricas. Hay en su cuaderno algunas faltas de ortografía, que aquí hemos corregido, pero es notable el léxico que maneja al expresarse. Es un vocabulario que forma parte de un repertorio de palabras del lenguaje regional

que los poetas arribeños usan en sus obras recurrentemente y que hace referencia a su realidad. No cabe duda de que la poesía —como otras artes— también es una *escuela* que da conocimientos, motiva la creatividad y la capacidad expresiva. En este sentido, no debemos hacer caso a Julián Tello cuando se reconoce como un poeta no letrado:

De escrituras poco sé,
ni libros he procurado,
y por no haber estudiado,
como el burro quedosé;
de viejo no aprenderé
ni tendré gran resultado,
y por no ser tan letrado,
ni letras conocer,
ignorante en el saber,
nunca tendré doctorado.

Obviamente, poco importa que Julián Tello obtenga un doctorado, si, a cambio, no deja de escribir poesía y continúa alimentado la tradición del son arribeño.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

FERNANDO NAVA
Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

Al refugio queretano

*Le canto al refugio, cuna,
con este amor verdadero;
las lluvias del Redamadero¹
llenan con tajo a la laguna.*

¹ Redamadero: *nombre de un lugar; por Derramadero.*

- 5 Y al narrar mis pormenores
yo me siento emocionado;
pedacito immaculado
que, al reflejar sus albores
en sembradíos y labores,
10 no hay semejanza ninguna,
ya que noches, una a una,
perfumando van solares;
en esas estelas boreales,
le canto al refugio, cuna.
- 15 La colmenita es pareja
de peña, infiernito, cresta;
bajada al limón, la cuesta
con girasoles en teja,
que, con riachuelo y la ceja,
20 con salto y resumidero
de rosa, huerta, el potrero
lindero, cerca y caliches²
recordando esos trapiches³
con este amor verdadero.
- 25 El mezquite⁴ de los novios,
ermita, caminito real,
que en Quemada y el Timbal
ocultan aquellos odios,
ocurridos episodios
30 que, al quedarse con tintero,
ideal fueron del cristero

² *caliche*: 'cal'.

³ *trapiche*: 'molino para extraer el jugo de algunos frutos, como la caña de azúcar'.

⁴ *mezquite*: "Árbol de las leguminosas abundante principalmente en Méjico, que puede crecer a gran altura, pero de ordinario a dos o tres metros [...] vegeta en tierra alta, aun árida y arenosa, a orillas de los ríos" (Santamaría, 1974).

en guerra y escaparate:
por eso en los cuerpos late
las lluvias del Redamadero.

- 35 En este escribir tan tosco
se olvidaba tanque y casa,
los arriates de esa plaza
que, al no volver, no conozco;
auditorio con su kiosco
40 reflejándose en la luna
con el chamacuerto⁵ y tuna,
aferrándome al ser terco,
tierras negras de ese puercito
llenan con tajo a la laguna.

Chuparrosa

*Yo soy como chuparrosa,⁶
la que vuela con sentido;
en su volar tan hermosa,
regresa buscando nido.*

- 5 En rama soy los matojos,
el almácigo sin freno,
de relámpagos, el trueno,
las semillas sin gorgojos;
espiga de los rastros
10 cuando se mece frondosa,
presumo, parsimoniosa,
las hojas con los idilios
en estas con flores, lirios,
yo soy como chuparrosa.

⁵ *chamacuerto*: 'un tipo de *nopal* (del cacto de ese nombre)'.
⁶ *chuparrosa*: 'colibrí'.

15 Malva soy de la pradera,
de las flores, los aromas,
ya que sujeto por dogmas
raíz soy, enredadera;
lo verde de la pradera,
20 olor a tierra despido,
enseñanza del vólido
que con alas tiernas posa,
al volar soy mariposa,
la que vuela con sentido.

25 En larva soy barrenador,
el que produce polilla,
en el daño soy radilla
de maíz, y enredador
en frijol, morada flor,
30 con esa guía tan correosa,
por sus granos prodigiosa;
sin bozal, sin alharaca
el tordo soy, con urraca,
en su volar tan hermosa.

35 En diversidad soy jardín,
las plantas, con estafiate,⁷
remedios del costumate,⁸
en herbolaria sin fin;
con langosta, el chapulín,
40 el agua, río crecido,
en las ranas, el chasquido,
en el tirarse a nadar,
aguililla que al volar
regresa buscando nido.

⁷ *estafiate*: “Cierta planta parecida al ajeno” (Gómez de Silva, 2001).

⁸ *costumate*: ¿por *coscomate*, “troje para guardar el maíz” (Gómez de Silva, 2001)?

Labrador

*La tierra la voy cortando,
y esa semilla la tiro;
del pecho sale un suspiro,
y esperanzas voy forjando.*

5 Ya la noche se esclarece,
madrugada es alboreado,
san Isidro es abogado,
poco a poco amanece;
el sol sale y resplandece,
10 mientras yo voy barbechando,
el arado va cortando
a chicos y grandes terrones,
ya que tejiendo ilusiones
la tierra la voy cortando.

15 Al proponerme, lo intento,
aunque la raya esté chueca,
mazorca sale derecha
y mi yunta, a paso lento;
esforzados, sin aliento,
20 llegando a final de tiro,
la cabecera es respiro,
aunque cansancio flagela;
con pie descalzo en parcela
yo la semilla la tiro.

25 Del sudor estoy bañado
pero el afán me rebasa;
maíz siembro, calabaza,
al ser un hombre porfiado;
pues cosechas he logrado;
30 frijoles y garbanzos miro,
en poder la fe que admiro

cuando de hambre se padece,
y si suerte favorece,
del pecho sale un suspiro.

- 35 Quiero ensalzar sembrador,
pues de trabajos se trata,
al escardar tierna mata,
desquelito,⁹ jigüite,¹⁰ labor;
y como buen labrador,
40 labrando y desquelitando,
la semilla al ir sembrando
en estas ansias rejegas,¹¹
quiero chapiles,¹² fanegas,
y esperanzas voy forjando.

Señor don Guadalupe Reyes¹³

Inspirado por sinfines
de oraciones y ritos,
sus vírgenes, angelitos
adoran sus serafines,

⁹ *Desquelitar*: ‘arrancar los quelites’. Se llama *quelites*, en general, a “cualquier brote, cogollo o punta de plantas tiernas, que se comen como verdura” (Santamaría, 1974).

¹⁰ *jigüite*: “Nombre vulgar que se le da al *guayule*”. Propio de las tierras altas y secas, el guayule es una “importantísima planta cauchífera que se cría esponáneamente” (Santamaría, 1974).

¹¹ *rejego*: “reacio, repropio, remiso, renuente, indomable, alzado, bronco” (Santamaría, 1974).

¹² *chupil*: “grano ensilado y, por extensión, granero” (Santamaría, 1974).

¹³ José Guadalupe Reyes es uno de los trovadores queretanos más reconocidos y admirados. Nació en 1931, en El Refugio, municipio de Arroyo Seco. Famoso por su refinamiento literario, su inspiración brota de las labores agrícolas; como él mismo dice, cuando camina entre los surcos de su milpa, “la cabeza se me llena de versos”.

5 arcángeles, querubines;
son vida meritoria,
inspirando memoria,
alaba con su rezo
al sentir el embeleso
10 con musas, oratoria.

Nos muestras grande matiz
en las olas y remanso;
las cosechas del garbanzo
son su estampa, su raíz;
15 los frijoles, el maíz,
son necesidad primera;
campesino no cualquiera,
versador, grande poeta,
pocos tienen esa treta
20 porque calidad se austera.

Señor don Guadalupe Reyes,
al ser poeta lo admiro,
condiciones las que miro
por tradiciones y leyes;
25 rodeado de sus magueyes,
que se dan por estos lares,
en versos y sus cantares
es embajador genuino
del poeta campesino
30 por sus grecas y juglares.

Los trabajos laborales
a sus pensares lo forman,
a sus principios adornan
las cosechas temporales;
35 ya que también los jornales
son sus obras y designo,
poemas que son lo digno

al ensalzar a beldades
en sus cantos celestiales
40 a cantar a lo divino.

Al morir una lengua

Sentido, pensar, memorias
sepultan la humanidad;
acallan la eternidad
tradiciones y glorias,
5 y lapidan historias
los templos y viviendas,
seres humanos, ofrendas;
mueren las cosas divinas,
la flora, faunas marinas
10 son plegarias de leyendas.

Cuando muere una lengua
muere todo lo divino:
árbol, corteza, camino,
no tiene ninguna tregua;
15 vida por pedazos mengua
y no hay grande valor.
Imágenes del dolor
representan esos días;
las razas son agonías
20 cuando muere su creador.

Lastimeros son los ayes
de soles, lunas, estrellas;
se desvanecen doncellas,
mueren montes y valles;
25 se agotan los manantiales
y todo hombre racional;
el viviente terrenal,

en este pensar profundo
se marchita, moribundo,
30 también el mundo animal.

Se muere todo lo bello
cuando muere una lengua,
y planeta con arenga
por nubarrones en cielo,
35 el pájaro con su vuelo
ya no vuela con donaire,
y la vida con desaire
ignora si da traspies,
y en los mares, pobre pez,
40 oxígeno falta y aire.

Controversia en décima

MUJER: Como tú has de comprender,
en el seno familiar
he buscado bienestar,
en el hogar y quehacer;
5 tú lo debes de saber
que nos rigen estatutos;
pero transversando¹⁴ frutos
nos friegan, joden, moler,
y derechos de la mujer
10 pisotean muchos brutos.

Te mandaré a los infiernos,
pobre viejo rabo verde,¹⁵
al cabo nada se pierde

¹⁴ *transversando*: ¿por *transvasando*?

¹⁵ *viejo rabo verde*: 'viejo enamoradizo y seductor'.

y al cansarme contubernio
15 te puedo poner los cuernos.
Hay que ponerse aguiluchos;
según ustedes, son duchos
buscando aparte faena;
teniendo la casa llena,
20 esto lo pretenden muchos.

El engañar no conviene,
y yo no tengo la culpa;
me debes una disculpa
por el décimo que viene:
25 que en esta nuquita tiene
estas incesantes frases:
“Eres un tonto que te haces”;¹⁶
al amargarme este día,
sonriendo yo te diría:
30 “mejor hagamos las paces”.

HOMBRE: No te enojés, vida mía,
me sonroso, me da pena;
mejor prepara la cena,
la panza tengo vacía,
35 pues la mugre¹⁷ carestía
me trae sonso con sus trotes;
al parecer monigotes,
nos entra desconfianza,
bocandas de aire en panza
40 con unos duros virote.¹⁸

Al seguir con tu cerrazón
de pensares incorrectos,

¹⁶ *te haces*: ‘te finjes [tonto]’.

¹⁷ *mugre*, adj.: ‘cochina’.

¹⁸ *virote*: ‘un tipo de pan muy generalizado en México’.

ya que no son correctos
palabras de apresación:¹⁹
45 todo tiene solución,
y no me sigas fregando;²⁰
no sé qué estarás pensando,
y mejor dame respuesta:
tú quieres la mesa puesta
50 y seguirme regañando.

Las paces sí las haremos,
culpa no tiene[n] los hijos,
y al censurar enredijos,
mejor es que terminemos:
55 sin discutir, platiquemos,
si es que no te da pena
este tan trillado tema,
de por sí muy escabroso,
tan cochino y engañoso,
60 del desvirtuado sistema.

Controversia en sextillas

MUJER: Como tú has de comprender,
en el seno familiar,
esmerada por quehacer
he buscado el bienestar,
5 y he sido grande mujer,
muy difícil de igualar.

¿Por qué te pavoneas tanto
con tus baños de pureza?

¹⁹ *apresación*: 'aprecio'.

²⁰ *fregar*: 'molestar'.

10 Cadáver de camposanto,
darme de tragar te pesa;
por más que reces a santo
nunca sentarás cabeza.

15 Alborotada, la zorra,
la cual he visto pasar,
pa' mí que se ve muy morra;²¹
nunca me das mi lugar,
sólo con tu burra jorra²²
quieres irte a rebuznar.

HOMBRE: 20 Pues te debo recordar:
por años he mantenido
a ese tragón paladar
por tiempo indefinido,
que a la hora de sumar,
ya las cuentas he perdido.

25 Ya de cabeza lo trais,
al verte coloreteada;
a mi perro Firuláis
le servirás de carnada;
te vistes *pipirsnáis*,²³
30 andarás alborotada.

Mujer, ya no te sulfures,
¿no ves que me pongo rojo?
Espero que tú me dures
con remedios por antojo;

²¹ *morro*, adj.: 'joven e inexperto'.

²² *jorra*: 'estéril; que no sirve para nada'.

²³ *pipirsnáis*: "Suntuoso, privilegiado, que se cree elegante" (Gómez de Silva, 2001) (*nais*, por ingl. *nice*).

35 te dejo pa que te cures
estafiate²⁴ por manajo.

MUJER: Del manajo ya te tengo
y tengo la solución:
al presumir de abolengo
40 tendrás resignación;
solamente te prevengo,
chorro te dará, y torzón.²⁵

Diosa

La que dominas sosiego
en el cuerpo estrangulado,
y en estos deseos de fuego
eres algo pincelado
5 en estas ansias de ciego.

Y en el fluir del hechizo,
éx[t]sasis quiero llamarte,
filigrana, la que quiso
en mis deseos adorarte
10 por tu gloria y paraíso.

De la rama trepadora
esa planta de jardín;
y que seas mi redentora
de mi fantasía sin fin
15 al desbocarme en tu aurora.

De ese rocío de rosa,
que en pétalos olorosa
son el palpitar de musa,

²⁴ *estafiate*: véase arriba nota 7.

²⁵ *chorro*: 'diarrea'; *torzón*: 'retortijones'.

20 y al mitigar sin excusa
en paraíso de diosa.

La que dominas conciencia,
embriagando el manicomio,
víctima soy de tu demonio.
doblegando resistencia,
25 y al dominar existencia,

eres pensamiento, savia,
y en el mar de luminaria
a esta alma la bautizo,
y a espíritu concientizo
30 al holocausto y plegaria.

Por olvidados, excluidos

Esos que están despatriados,
que viven desposeídos,
miseria de los olvidos,
sin esperanza tratados,
5 por ideales encarcelados.

Al seguir abandonados,
inmigrantes deportados;
los que reclaman justicia
a los sin tierra y albricia,
10 excluidos y olvidados.

Que en soledad de sus noches
son solar doliente, destino
que en mano seca son camino,
murmullo, secreto a voces,
15 que en los nadies de sus trojes
epitafio son de agonía,
vigilia de hambre en letanía

que lacera, envilecida,
la dignidad escondida
20 en la piedra de la ironía.

Que en dolor de sufrimiento
acallan desco[n]suelo y pena
y en semblante de condena,
el cual quema el pensamiento,
25 grito ahogan en silencio.

En ese cabalgar enjuto
luchas ocultan sin fruto,
en reclamos de dignidad
memorias de la ansiedad,
30 en pecho heridas con luto.

Que en camino largo y sinuoso
cobijando van desventura,
y en mano flaca y calluda
caminan por lo escabroso,
35 y en ese andar silencioso

ansias tienen, desconsuelos,
y al implorar a los cielos
sordomudos son de abrojos;
el rostro inclinan de hinojos
40 en agonías con anhelos.

Central de abastos²⁶

El camino a la Central
nos lleva por instintos,

²⁶ A la Central de abastos llegan de todo el país productos alimenticios; es la principal y más importante fuente de abastecimiento de la ciudad de México.

5 cualquier punto cardinal
de los lugares distintos,
y dependiente jovial
*nos despacha negros, pintos.*²⁷

Nos despacha negros, pintos,
bayos, peruanos frijoles;
nos gastamos todo quinto.²⁸
10 Aguacates,²⁹ guacamoles,³⁰
las bodegas son recinto,
*ajonjolí con sus moles.*³¹

Ajonjolí con sus moles,
papaya, piña y sandía
15 lechugas, berros y coles;
a todas horas del día
los tamales,³² los atoles
*y sabrosa agua de chía.*³³

20 Y sabrosa agua de chía,
vendimias, corredores,
menudeo, por mayoría,
variedad de vendedores

²⁷ *Negros, pintos, bayos y peruanos* son distintos tipos de frijoles. El frijol (en España, *fréjol*, judía) es alimento importante en la comida mexicana.

²⁸ *quinto*: 'moneda de cinco centavos; por extensión, dinero'.

²⁹ *aguacate*: 'fruto del árbol de mismo nombre, que se da en las regiones tropicales. Su forma es semejante a la de una pera, la pulpa es verde, carnosa y aceitosa'.

³⁰ *guacamole*: 'salsa hecha con aguacate, jitomate, cebolla y chile verde picado'.

³¹ *mole*: 'salsa espesa hecha de diferentes chiles, semillas, especias, etc'. Suele acompañarse de pollo, cerdo o guajolote (pavo).

³² *tamal*: "Masa de maíz con manteca y de cierta consistencia, envuelta en hoja de plátano o de maíz, con pedazos o hebras de carne adentro" (Santamaría, 1974).

³³ *chía*: 'planta con cuyas semillas se prepara un refresco'.

ambulantes, oh, María,
*con sus diablos cargadores.*³⁴

25 *Con sus diablos cargadores*
cargan semillas, cereales;
talareando, chifladores,
sus canciones matinales
todos son madrugadores
30 *con dones muy especiales.*

Con dones muy especiales,
el verde chile serrano,
vitaminas esenciales
para todo ser humano.
35 Oaxaqueños los tamales,
de queso, rajas, poblano.

Mis zapatos

Estos zapatos que tengo
los compré con sacrificios,
en pagos yo los obtengo,
les sacaré beneficios,
5 con trabajos me mantengo,
y ya tienen orificios.

Y ya tienen orificios
por estar viejos, gastados,
en el uso de principios,
10 al ponérmelos raspados
me vuelven los buenos juicios
al calzarlos siempre fiados.

³⁴ *diablo*: 'carro de dos ruedas para cargar la mercancía'.

Al calzarlos siempre fiados
los pantalones y camisas,
15 aunque los traiga prestados,
pagarlos no corren prisas;
al estar destar[tal]lados,
a mí me causan más risas.

A mí me causan más risas,
20 negros, cafés, los colores
ya viejitos, hechos trizas,
ya no guardan los olores,
tacones con suelas, lisos,
en pieles o de charoles.

Anécdota

Ayer soñé que un jicote³⁵
me picaba en la cabeza;
hombre-animal es azote,
que a toda naturaleza
5 la destruye sin sentido.
Me atacaba con fiereza
al defender aquel nido;
aprendizaje que reza
cuando los hechos son torpes,
10 en vivencias del iluso,
con ardores fuertes, golpes
a los que enfrenta el intruso,

³⁵ *jicote*: “avispa gruesa de cuerpo negro y abdomen amarillo, provista con un aguijón con el cual produce unas heridas muy dolorosas” (DRAE).

ya que reza el refrán:
“si respetas no habrá quejas,
15 ni tu cuerpo llenarán
de veneno las abejas”.

Cariño casual

Amores que son prohibidos
tú los debes alejar,
pues luego son consentidos,
¡y qué amargo despertar!

5 Al trastornar los sentidos
te hieren como puñal,
y al flecharnos el Cupido,
pueden ser muy especial,

pues nos alejan distancias
10 que provocan los destierros,
y lágrimas son tantas, tantas
que se escurren entre dedos.

Neblina son los amores,
los que te brinda el azar,
15 y tienen sus sinsabores,
te llegan a lastimar.

¿Y de qué te sirve un cariño
por el que vas a llorar,
que quisieras que el destino
20 no lo llegue a recordar?

¿De qué valen los sucesos,
los que a veces son ficticios?
En amores son reflejos
que no valen sacrificios.

Bibliografía citada

- DRAE: *Diccionario de la Real Academia Española*, 21^a. ed. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. Academia Mexicana / FCE.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2002. *El valonal de la Tierra Caliente*. Morelia, Michoacán: Red Utopía / Jitanjáfora [véase abajo la reseña de Rosa Virginia Sánchez].
- NAVA, Fernando, 1992. "Tonadas y valonas: música de las décimas y los decimales de la Sierra Gorda". En *Reflexiones lingüísticas y literarias. II. Literatura*, coord. Rafael Olea Franco y James Valender. México: El Colegio de México, 355-378.
- _____, 1996. "Diez melodías para la décima". En *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, coord. Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pelotier. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Autónoma Metropolitana, 537-555.
- SANTAMARÍA, J. Francisco, 1974. *Diccionario de mejicanismos*, 2^a. ed. México: Porrúa.

Refranes, adagios, sentencias y locuciones en *Astucia* de Luis Inclán

Entre las novelas mexicanas del siglo XIX, quizá ninguna sea más representativa de la lengua popular que *Astucia*. Su autor, Luis Inclán, había nacido el 21 de junio de 1816 en el rancho de Carrasco, perteneciente a San Agustín de las Cuevas (Tlalpan), pueblo famoso desde los tiempos virreinales por sus ferias, en las que las peleas de gallos y los juegos de azar atraían a la gente de sus alrededores, particularmente de la ciudad de México.

Después de estudiar las primeras letras en la “Escuela Real” de Miguel Sánchez Alcedón, Luis Inclán ingresó al Seminario Conciliar de la ciudad de México, en donde al cabo de dos años de estudios irregulares, se dio de baja, al parecer porque no le importaban lo más mínimo los estudios de las humanidades. Varios de los Hermanos de la Hoja, los personajes de su novela, viven una experiencia semejante.

Tacho Reniego, el de San Felipe del Obraje, el pariente de don Manuel Posada y Garduño, primer arzobispo de México (1780-1846), nos dice, por ejemplo, que cuando lo llevaron al seminario lo único que hizo fue “perder el tiempo, pues a mi torpeza para los estudios se unía la poca o ninguna voluntad que yo tenía a la carrera literaria” (*Astucia*, I, xiii).¹ Y en efecto, lo que aprendió Luis Inclán durante esos dos años no tiene la menor incidencia en su obra.

Él, como su amigo Lorenzo Cabello, el protagonista de *Astucia*, amaba la vida del campo: adiestrar, colear y lazar caballos; las peleas de gallos, las corridas de toros y, en fin, todo aquello que tenía que ver con la vida de los charros mexicanos. En el prólogo de *Astucia*, afirma:

¹ Cito por mi edición de *Astucia*, que publicarán próximamente el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Veracruzana. En ella podrán encontrarse también explicaciones de todos los refranes, sentencias y locuciones que considero que merecen aclaración.

En estos charros se ve patentizado a toda luz el verdadero carácter mexicano y virtudes naturales de los rancheros que figuran como gente de la clase media entre los fuereños en donde ajenos de los fingimientos de falsa política, con la mejor buena fe manifiestan los sentimientos de su corazón, probando con hechos su franqueza, hospitalidad, desinterés, respetos, sincera amistad y cuanto bueno y útil puede tener un hombre para sus semejantes.

La historia de cada uno de los Hermanos de la Hoja (Lorenzo Cabello, Alejo Delgado, José López, Atanasio Garduño, José María Morales y Juan Navarro) ejemplificará “el verdadero carácter mexicano”, narrada en un lenguaje más próximo al de la lengua hablada que al de la lengua escrita, pues, como dirá Luis Inclán al final del Prólogo de los *Recuerdos del Chamberín*, la relación de las hazañas de su caballo la “he tratado de compendiar” “y escribir” “con palabras del dialecto ranchero, que es el único que conozco, pues jamás he estudiado y por lo mismo creo que tiene muchos defectos” (Inclán, 1940: 73). O bien, como escribe en el Prólogo a *Astucia*, que contará la vida de Lorenzo Cabello, valiéndose del “propio dialecto” de su protagonista “para no desfigurar los hechos, omitiendo preludios, pinturas poéticas, elevados pensamientos y demás disertaciones”; es decir, que en “términos sencillos y naturalidad de nuestras costumbres van puestos sus propios raciocinios”.

Nada tiene de extraño, después de estas declaraciones, que el lenguaje de sus personajes y el del primer narrador, sean un fiel reflejo del habla popular mexicana del siglo XIX, en particular, del habla de la gente del campo, pues como dijo antes, sus personajes son “fuereños”, es decir, gentes que no radican en la ciudad de México.

Carlos González Peña ha sido uno de los primeros en estudiar la lengua de *Astucia*:

Nunca, y por manera tan espontánea, se ha reunido un repertorio tan vasto de palabras, locuciones y giros peculiarísimos del pueblo mexicano. Jamás novelista alguno nacional supo hacer hablar a sus personajes con la fidelidad y abundancia con que él lo hace; ni describió con tan nimio apego y vario colorido, mediante las peculiaridades del lenguaje, nuestros tipos y costumbres, nuestros paisajes, nuestras cosas nacionales y tradicionales (1947: 100-101).

En este sentido, los refranes, adagios, sentencias, locuciones y, en general, las palabras que utilizan sus personajes, son otros tantos índices de su manera de pensar y de ver la vida. En el caso de don Juan Cabello, padre de Lorenzo, y de don Casimiro López, padre de Pepe “el Diablo”, hombres orgullosos de su pasado, por haber militado en las filas insurgentes en defensa de la independencia de su patria; y en el caso de ellos y de sus hijos, todos hombres pundonorosos que tienen en alta estima virtudes como la sencillez, la honradez, la amistad, la lealtad, la sinceridad, la caridad, la gratitud, la justicia y el amor al trabajo.

Ahora bien, junto a los refranes o adagios, en *Astucia* tenemos también sentencias de origen culto o libresco, que, asimiladas por el lenguaje popular, Inclán pudo haber aprendido en su vida cotidiana o bien haber leído en los libros que trabajaba en su imprenta de la cerca de Santo Domingo o en la de San José El Real. Se sabe que de sus prensas salió una edición de *El Jarabe* (1861) de Niceto de Zamacois y *El Periquillo Sarniento* (1865) de José Joaquín Fernández de Lizardi; e indudablemente, aparte de *Los tres Mosqueteros* de Dumas y de algunas novelas de folletín, una de sus lecturas preferidas era el *Quijote*. Especial mención merece el *Periquillo*, una de las obras que, desde un punto lingüístico, más influencia ejerció sobre él. Un estudio comparativo de su vocabulario, incluyendo refranes y sentencias, sospecho que demostraría su indudable filiación.

Entre los refranes o sentencias, algunos proceden de la *Biblia* como “Del cielo a la tierra no hay nada oculto”, “El que busca el peligro, en él perece” o “Padece persecución por la justicia, y ha de ser sin duda un bienaventurado”; otros están emparentados con el pensamiento de Séneca, como “En el seno de la amistad se alivian los pesares” o “La conversación es pasto del alma”. “El tiempo, ése es el único que hace olvidar un tanto lo pasado, que advierte lo presente y nos alumbrá para lo futuro” no es más que, como se sabe, una interpretación muy libre de la conocida definición que Cicerón da de la Historia. El “*Audaces fortuna iuvat*” se ha vuelto tan común, que casi se ha olvidado que procede de la *Eneida*, así como el “*Tempus irreparabile fugit*”. El “Mentir como un sastre” nos hace pensar en Quevedo por la imagen del sastre ladrón que inventa mil explicaciones para justificar la sisa del paño; o el “Mentir como un villano” parece remitirnos al lenguaje del *Romancero* o al del

teatro de los Siglos de Oro. “Paciencia y barajar” se encuentra en el capítulo XXIII de la Segunda Parte del *Quijote*, cuando Don Quijote comenta sus aventuras en la Cueva de Montesinos. Así como el “No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague” procede de *El Burlador de Sevilla* de Tirso. El “Todos para uno y uno para todos” ha sido considerado como un escandaloso plagio, cuando no debe considerarse más que como un homenaje al autor de *Los tres Mosqueteros*.

Algunos refranes aparecen ligeramente modificados con propósitos humorísticos, como el “No hay mal que de mujer no venga” o el “Ser liebre corrida con más agallas que un ciprés”, en donde se juega con la significación de *agalla* en su sentido de ‘experiencia’ o ‘astucia’ y el de ‘piña’ como fruto del ciprés. El “Yo te cantaritos con quién querubines casaca esa tepistoca” con el significado, según Hugo Aranda Pamplona, de ‘Yo te contaré con quién quiere casarse esa buena moza’, imposible es saber si lo encontró Inclán en la lengua popular o es creación suya.

Finalmente sólo quiero recordar —verdad de Pero Grullo— que a pesar de que los refranes, adagios o sentencias funcionan como entidades autónomas, éstos, en *Astucia*, sólo adquieren su verdadero sentido en la narración o en los diálogos de los personajes, y es aquí en donde debe estudiárseles, pues sólo de esta manera podrá valorarse su arte de la lengua hablada, tan noble como el de la lengua escrita.

MANUEL SOL

Universidad Veracruzana

A caballo andan los hombres... (El refrán completo dice:

“A caballo andan los hombres; en mula, las mujeres; y en burro... ya saben quiénes”) (I-ii)

A dónde ha de ir el buey que no are (I, iv)

Adonde acaba el perro concluye la rabia (I, vi)

Ahogarse en poco agua (I, i; II, i)

Al que tiene caballo, todos le dan caballo (II, iii)

Alzar escobeta (I, xii; II, i)

Alzar pelo (I, xii)

A otro perro con ese hueso (II, i, v)

- A rey muerto, príncipe coronado (I, xiv)
 A ver si como ronca duerme (II, iv)
 Agachar la cabeza y coger el yugo (II, vii)
 Al mejor tirador se le va la liebre (II, iii)
 Al ojo del amo engorda el caballo (II, ii)
 Al que le venga el saco que se lo ponga (I, xiv)
 Al que se le duerme el gallo... (I, xv)
 Andando, que el sol se mete (I, vii, xiv, xvi; II, iv)
 Andar con el Jesús en la boca (I, vi, viii)
 Andar de Herodes a Pilatos (II, vi)
 Apestarle a alguien el pescuezo a lazo de puerco (I, vi)
 Apestarle a alguien el pescuezo a palo seco (I, xi)
 Apestarle a alguien las costillas a leña (I, i)
 Armarse con el santo y la limosna (I, ii)
 Arrieros somos y en el camino andamos (I, xii)
Audaces fortuna iuvat (II, viii)
 Aunque la mona se vista de seda, si no muda de especie,
 mona se queda (I, xiv)
- Bailar en Belén (II, vii)
 Buscar el gato en el garbanzal (I, iv, xvi)
 Buscarle tres pies al gato (I, ii, xv)
- Cada cual se rasque con sus uñas (II, i, xiv)
 Cada oveja con su pareja (I, xv; II, xiv)
 Cada rato nos han de traer al retortero (I, vii; II, i)
 Caerse el gozo al pozo (I, ii)
 Caras vemos y corazones no sabemos (I, ix)
 Carbón que ha sido lumbre, con facilidad se prende (I, xiv; II, i)
 Ciertos son los toros (I, ii, iii)
 Clavar el pico (I, xv)
 Comerle a alguien el trigo (I, vii, x, xii; II, x)
 Comulgar con ruedas de molino (I, xiv)
 Con astucia y reflexión, se aprovecha la ocasión (I, vi, vii, xii, xiv;
 II, viii, ix, xii, xiii, xiv)
 Con dinero baila el perro (I, xii)

Con el tiempo y un ganchito... (I, iv, v)
Con paciencia se gana el cielo (I, xvi; II, xi)
Consejos no pedidos los dan los entrometidos (II, i)
Coronar la obra (II, vii, viii)
Creer en el tecolote (I, xv; II, i, iii)
Cristo con todos (II, i)

Chillarle a alguien el cochino (I, iii; II, vi, viii, ix)

Dando dando pajarito va volando (II, i)
Dar atole con el dedo (II, i, viii)
Dar de mano a alguien o alguna cosa (II, i, v)
De la mano se le ha volado el pájaro (I, xii, xv; II, iii)
De la vista nace el amor (I, ix)
De tal jarro, tal tepalcate (I, xv)
De tal palo, tal astilla (I, xiv)
Dejarse pisar la cola (I, ii)
Del cielo a la tierra no hay nada oculto (II, vi)
Del dicho al hecho hay mucho trecho (I, vii, xiii)
Dicen que no hay aquilón que rompa el coche (II, viii)
Dios castiga sin palo ni cuarta (II, i, v)
Donde hay bueno, hay mejor (I, xii)

Echar a alguien a roncar (I, ii, xi, xii, xv, xvi; II, i, iii)
Echarle a alguien el caballo (II, xiii)
Echarle a alguien la mula (I, xi, xiv; II, i, viii, xiii)
Echar la casa por un balcón (I, xv)
El encino no puede dar más que bellotas (I, xv)
El hombre pone y Dios descompone (II, viii)
El hombre pone y Dios dispone (II, viii)
El honor de una mujer es un espejo que todo el mundo
debe ver siempre limpio (I, iii)
El llanto tras el difunto (I, vi; II, vii)
El pan ajeno hace al hijo bueno (I, iv)
El que asno va a Roma, asno se torna (I, xiii)
El que boca tiene a Roma va (II, vii)

- El que busca el peligro, en él perece (I, vi)
 El que hace un cesto hace ciento (I, vi)
 El que no se arriesga no pasa la mar (I, iv)
 El que por su mano se lastima que no gima (I, xiii; II, vi)
 El que se queme que sople (II, xiv)
 El que viene atrás que arree (II, xiv)
 El tiempo vuela (I, iv, v)
 El tiempo, ése es el único que hace olvidar un tanto lo pasado,
 que advierte lo presente y nos alumbra para lo futuro (I, iv)
 En caliente se pega el fierro (I, ii, xiv, xvi)
 En el seno de la amistad se alivian los pesares (II, viii)
 Enfrijolarse un asunto (I, xv; II, i, v)
 En la cama y en la cárcel se conoce a los amigos (I, ii)
 Enredar el trompo (I, viii, xiii, xiv; II, v)
 Entrar en muda (I, i, viii)
 Entrarle a alguien corvas (I, vii)
 Entregar las cuentas del Gran Capitán (I, iii)
 Enyerbar coyotes (II, v)
 Es un bribón de siete suelas (I, xi)
 Es un pícaro de siete suelas (I, ix)
 Ese dinero mal adquirido es como el del sacristán, cantando
 se viene y cantando se va (II, i)
 Estar de tiros largos (II, x)
 Estar peor el remedio que el mal (I, vi, xv)
 Estacar la zalea (I, ii, v, vi)
 Estar algo color de hormiga (I, iv)
 Estar como agüita para chocolate (I, ii)
 Estar en Jauja (I, xiii; II, ix)
 Estar en su mero tejocote (I, xii)
 Estar en sus trece (I, xiv)
 Estar enchilado (II, iii)
 Estar hecho una ascua (I, viii, xi)
 Estar hecho un basilisco (II, vii)
 Estar como los pollos, encañonando y sin plumas (I, iv)
 Estar sin ariente ni pariente (I, iii)
 Estar uno de gorja (II, iv)

Ganar el hocico (I, xv)

Ganar un peso con el sudor de su frente (I, iv; II, vi)

Gastar la pólvora en infiernitos (II, vii)

Haber gato encerrado (I, v)

Hacer castillos en el aire (II, vii)

Hacer con alguien cera y pabilo (I, xv; II, v)

Hacer de tripas corazón (I, xvi; II, viii)

Hacer el oso (II, i, xiii)

Hacerle a alguien títere (II, i, ii, vi, xii)

Hacer la guanta (I, xv)

Hacer la roncha (I, xii)

Hacerse a una (I, x)

Hacer un zapote (II, ix)

Hacerse tablas (II, viii)

Huir de las llamas y caer en las brasas (II, vi)

Importarle a uno un pito (II, i, vii, xii)

Ir a ver si ya puso la gallina (I, vi)

Ir por lana y salir trasquilado (I, xv)

Ir por lana y volver sin pelo (II, ii)

La bebes o la derramas (II, xiii)

La cabra tira al monte (I, xii, xv)

La confianza mata al hombre (II, vi)

La conversación es pasto del alma (II, viii)

La mujer vale por la honra, el buey por el asta y el hombre
por la palabra (I, iii)

La virgen le habla (I, xv)

Ladrón que roba a ladrón gana cien años de perdón (I, v, xi, xii)

La experiencia sólo aprovecha en cabeza propia (II, i)

Las apariencias engañan (I, iii, ix, xiv; II, xii, xiii)

Le he de cargar el matado (I, vi; II, iv)

Llegar la lumbre a los aparejos (I, v; II, vi)

Llevar en el pecado la penitencia (I, xv; II, xi)

Llevarse todo Judas (I, iii, iv, vii, xii, xiii, xiv; II, ii, v, vii, ix)

Lo que se ve no se juzga (II, i)
Los duelos con pan son menos (II, iii, vii)
Los golpes hacen jinetes (I, i; II, i)

Mala la madre, mala la hija (I, xiv)
Más sabe el diablo por viejo que por diablo (II, i)
Más vale una de león que cien de ratón (II, i)
Matar muchos pájaros con una piedra (I, iv; xiv)
Me cogieron a pie aviando a la dama (I, v)
Me gusta dar el alón por comerme la pechuga (I, xii; II, i)
Mentir como un sastre (I, xii)
Mentir como un villano (II, i)
Mucho sufre quien bien ama (II, i)

Nadie diga de esta agua no he de beber, porque en ella se ha
de ahogar (I, ix)
Nadie diga zape, hasta que no escape (I, vi)
Nadie muere la víspera sino el día (I, vi)
Nadie sabe para quién trabaja (I, v)
Ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbre (II, i)
Ninguno conoce el bien hasta que lo ve perdido (II, v)
No apearse del macho (I, xiv)
No era hombre de dichos, sino de hechos (I, xv)
No es el león tan fiero como lo pintan (II, ix)
No es mal sastre el que conoce el paño (I, xv)
No hay hatajo sin trabajo (I, iv)
No hay hombre cuerdo a caballo (I, xv)
No hay mal que de mujer no venga (II, i, vi)
No hay mal que dure cien años (I, xiii)
No hay mal que por bien no venga (II, ii)
No hay más que tener paciencia y hacer lomos (I, II)
No hay peor cuña que la del propio palo (I, xi)
No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague (II, i, ii)
No hay sermón sin San Agustín (I, xii)
No dejar hacer baza (II, x)
No me traga de un sorbo ni me masca de un bocado (I, ii)

No mirar la peluca de la condesa, sino lo poco que le interesa (II, i)

No perdonar la burla (II, i, viii, ix)

No quedarse por puertas (II, i, ii)

No quita lo cortés a lo valiente (II, ii)

No se hizo el pastel para la boca del asno (II, iii)

No se hizo la miel para la boca del asno (I, v)

No suda el ahorcado y suda su compañero (I, xv)

Obras son amores y no buenas razones (I, i, viii; II, i)

Ojos que no ven, corazón que no siente (I, vi)

Paciencia y barajar (II, v)

Padece persecución por la justicia, y ha de ser sin duda
un bienaventurado (II, v)

Para cada perro ha criado Dios un palo (I, xii)

Para los toros del Tecuán, los caballos de allí mismo (I, xi)

Pasar los tormentos de Tántalo (II, viii)

Pedir las gatas (I, i)

Peor es la sábana que la cobija (I, xiv)

Piedra movediza nunca cría moho (I, iv)

Pintar en cochinilla (I, vi)

Poner a alguien como lazo de puerco (II, i)

Poner cara de *fó* (II, i)

Por el sobrescrito se saca la carta (I, ii, xv)

Pues ya que Dios te la dio, San Pedro te la bendiga (II, vi)

Qué caro cuesta tirar el maíz a las palomas por la codicia
de pillar un pichón (II, ii)

Quebrar las tazas (II, i, iii)

Quedarse a la luna de Valencia (I, i)

Quedar en opinión de hábil (I, vi)

Quedarse con el santo y la limosna (II, v)

Quedarse teniendo la peña (I, xi, xv)

Quien bien te quiere, te hace llorar (I, xv)

Quien tal hace, que tal pague (II, i)

Quitarse las puntas (I, vi; II, viii, ix)

Romperse el turrón (I, ix)

Sacar los pañalitos al sol (I, vi)

Salir como rata por tirante (II, viii)

Se le fue el santo al cielo (I, iii; II, xi)

Se le podían tostar habas en las orejas (II, iii)

Ser afortunado en el juego y desgraciado en el amor (I, ix)

Ser como el caballo de San Panuncio (II, iii)

Ser como la romana del diablo, que por todas partes entra (I cap. xiii)

Ser liebre corrida (con más agallas que un ciprés) (II, i, ii, vi)

Ser llamarada de petate (I, iv, v)

Ser moro al agua (I, xv; II, vi)

Ser tamaña lanza (II, i)

Ser una bala perdida (II, viii)

Ser una papa enterrada (I, iv)

Ser un Bartolo o un Juan Lanás (II, v)

Servir es ser vil (I, iv)

Sobre advertencia no hay engaño (II, v, vii)

Sursum corda (I, xi)

Tanto va el cántaro al pozo hasta que se queda dentro (I, xiv)

Taparle a alguien el monte (I, ix; II, i, xiii)

Tener al gato muy escondido, pero con la cola de fuera (II, vii)

Tener canilla (I, xi, xii, xiii; II, iii)

Tener en sal (II, iv)

Tentar el vado para reconocer el fondo (II, v)

Tiempo perdido, lo lloran los santos (I, xvi)

Todos para uno y uno para todos (I, vi, vii, xiv, xv; II, viii, xii, xiv)

Tragar el anzuelo (I, xii; II, i, vii)

Tras de cornudo, apaleado (II, v)

Un clavo saca otro clavo (II, v)

Un loco hace ciento (I, ii)

Una golondrina no hace verano (II, xiv)

Una mano lava a la otra, y las dos lavan la cara (II, vii)

Vale más tarde que nunca (II, v)

Venir de las Batuecas (II, viii)

Vestir la muñeca para que otro la baile (II, vi)

Vivir una paz octaviana (II, xiv)

Ya ese capulín se heló, no tiñe ni da color (II, xiv)

Yo te cantaritos con quien querubines casaca esa tepistoca (I cap. xi)

Zopilote volando sin hallar caballo muerto (II, viii)

Bibliografía citada

GONZÁLEZ PEÑA, Carlos, 1947. "Luis G. Inclán en la novela mexicana".

En *Claridad en la lejanía*, México: Stylo.

INCLÁN, Luis, 1940. *El libro de las charrerías*, ed. Manuel Toussaint. México: Porrúa.

_____ (en prensa). *Astucia*. Ed. Manuel Sol. México: FCE / Universidad Veracruzana.

La destrucción de Jerusalén: fantasma, violencia y conquista en un libro de cordel del siglo XVI

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Es famosa la alusión que hace Bernal Díaz, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cuando se le ofrece la vista de Tenochtitlan desde las montañas que rodean el Valle de México. El cronista revela en unas frases sus lecturas de libros de caballería:

Y, desde que vimos tantas çibdades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calçada tan derecha y por nivel como iva a México, nos quedamos admirados, y dezíamos que parecía a las cosas de encantamento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edifiçios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados dezían que, si aquello que vían, si hera entre sueños. Y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque ay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente, ver cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas, como víamos (Díaz del Castillo: 175).¹

En *Los libros del conquistador*, Irving Leonard ve en este pasaje “una prueba todavía más concluyente de que los conquistadores leían libros de caballería” (Leonard: 57), y en especial el *Amadís de Gaula*, “la primera novela verdaderamente popular que circuló impresa”, cuya primera edición conocida data del año de 1508 (31). De la cita llama la atención, sobre todo, el ambiente onírico en que se desenvuelve la conquista, como si las “cosas de encantamento” del *Amadís*, esto es, los fantasmas que

¹ Utilizo la edición crítica del padre Carmelo Sáenz, pero cito el manuscrito *Guatemala*, que el editor imprime en una segunda columna del texto (para más detalles sobre la edición, véase el “Prólogo” del padre Sáenz).

poblaban las lecturas de los conquistadores, confluyeran con las imágenes del sueño y se proyectaran, ampliadas, sobre las “cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas”, del Nuevo Mundo.

La imagen de Bernal se inscribe en una doble memoria: la del conquistador que recuerda con sus compañeros sus lecturas caballerescas y la del anciano que evoca, o que vuelve a construir, a través de la escritura, la visión de una ciudad onírica que ellos iban a destruir: “Agora todo está por el suelo, perdido, que no ay cosa” (Díaz del Castillo: 176).

Mucho menos conocida, en cambio, es otra alusión de Bernal, precisamente en la ruina de Tenochtitlan, el día de la toma y la matanza final. El libro al que se alude no es una obra noble como el *Amadís*, sino uno de esos libritos populares —o “vulgares”— que forman la mayor parte de las lecturas de los conquistadores, mucho más breves que el *Amadís*, y que en el ámbito peninsular se conocen como “libros de cordel”. Leonard no lo registra en *Los libros del conquistador*, y el editor de Bernal no oye la mención del título de un libro:

Dexemos esto y digamos de los cuerpos muertos y cabeças qu'estavan en aquellas casas adonde se avía retraído Guatemuz; digo, que ¡juro, amén! que todas las casas y barbacoas y la laguna estava llena de cabeças y cuerpos muertos, que yo no sé de qué manera lo escriba, pues en las calles y en los mismos patios del Tatelulco no avía otra cosa, y no podíamos andar sino entre cuerpos y cabeças de indios muertos. Yo é leído la destrucción de Jerusalén; mas si fue más mortandad qu'esta, no lo sé çierto, porque faltaron en esta çibdad tantas gentes, guerreros que de todas provinçias y pueblos sujetos a México que allí se avían acoxido, todos los más murieron y como ya é dicho, así el suelo y laguna y barbacoas todo estava lleno de cuerpos muertos, y hedía tanto que no avía hombre que lo pudiese çufrir, y a esta causa luego como se prendió Guatemuz cada uno de los capitanes nos fuemos a nuestros reales, como ya dicho tengo, y aun Cortés estubo malo de hedor, que le entró en las narizes, e dolor de cabeza, en aquellos días qu'estuvo en el Tatelulco (Díaz del Castillo: 411).²

² La filóloga María Rosa Lida de Malkiel sí se refiere a la frase de Bernal en varias ocasiones: “Por su parte, Bernal Díaz del Castillo, con la fuerte franqueza que es el primer atractivo de la *Verdadera y notable relación* [sic], declara solemnemente [...]: ‘Yo he leído la destrucción de Jerusalén, mas si en ella uvo

“Yo é leído la destrucción de Jerusalén”, dice Bernal, sin que —repi-to— su editor descubra que el cronista no se refiere a un episodio de la historia, sino al título de un libro. Como en el caso del *Amadís*, el recuerdo de la lectura surge cuando las palabras no bastan, cuando la realidad se muestra inexpresable, luego de que el autor declara: “Yo no sé de qué manera lo escriba”. Así vuelve a aparecer el mito, el *fantasma*, la memoria de la lectura. Y así, dos lecturas —dos libros o dos fantasmas— enmarcan la toma de México-Tenochtitlan: el *Amadís* y *La destrucción de Jerusalén*, dos libros de caballería —como veremos después, la *Destrucción* se vincula al ciclo del Santo Grial—, uno noble y otro “vulgar”, pero ambos populares, ambos encarnando fantasmas del sueño y el deseo, de violencia y destrucción.

*

En un libro lleno de sugerencias, titulado *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*, Guy Rozat deslinda o intenta deslindar lo real de lo mitológico, el indio fantasmal del indio real, en las llamadas “crónicas indígenas”. Más que expresiones literarias nahuas, obras como el *Libro XII del Códice Florentino*, que relata la conquista de México desde el punto de vista tlatelolca —el de los últimos y más radicales resistentes—, y en náhuatl, serían obras marcadas con el sello de la evangelización, sobre todo milenarista y franciscana. Así, el supuesto “estilo indígena” de esas crónicas correspondería claramente a un “estilo bíblico” bebido por los indios ya cristianos de los Libros Santos (Rozat, 1992: 97).

A Guy Rozat le interesa mostrar “cómo Tenochtitlan es asimilada enteramente a [la] figura escatológica de Jerusalén” (Rozat, 1992: 78), o “cómo la destrucción de Jerusalén [...] pudo servir de modelo a lo que

tanta mortandad como esta, yo no lo sé...’” (Lida de Malkiel, 1972: 111). Y se pregunta: “¿No es el título del librejo?” (190). O por ejemplo: “el librito de la *Destrucción* [...] que [...] declara con tanto énfasis haber leído Bernal Díaz del Castillo” (Lida de Malkiel, 1972: 171). O por último: “la *Destrucción de Jerusalén*, que había dejado huella perdurable en el ánimo del rudo Bernal Díaz” (180). A lo que añade en otra nota: “Quizá convenga reproducir el párrafo entero y subrayar el cambio de persona” (193).

ha sido escrito alrededor del fin de Tenochtitlan y de las sociedades precolombinas” (Rozat, 1992: XIII). En torno a ese descubrimiento, Rozat va trazando los círculos de una interpretación fantasmal de la conquista, que sería la de los frailes y los indios y que comenzaría con los famosos “presagios” indígenas de la conquista, parecidos a los de la ruina de Jerusalén (101 y ss.), para seguir con la figura bíblica de “Motecuhzoma profeta” (115 y ss.) y terminar con las visiones de los perros y caballos reales, y los perros y caballos fantasmales, míticos o bíblicos, de las “crónicas indígenas” (159 y ss.). Y en la raíz de esa interpretación está, siempre, “el relato de la destrucción física de Jerusalén” (91):

Nos parece que este esquema de la destrucción se aplica perfectamente a la destrucción de México-Tenochtitlan. Basta reemplazar judíos por indios, gentiles por cristianos, para que se establezca el mismo esquema de la ruptura [...]. La caída de Tenochtitlan significa, de una manera mística, el progreso de la enseñanza del Cristo, el desarrollo de la religión cristiana entre los “indios”; una ruptura tan fabulosa y tan simbólicamente importante para los indios como la caída de Jerusalén para los judíos (Rozat, 1992: 95).³

³ Rozat no menciona ni las versiones españolas ni las francesas de *La destrucción de Jerusalén*. Y aunque habla de “un enorme conjunto de textos que [...] tienen como punto central este acontecimiento histórico y simbólico” (Rozat, 1992: 100-101), no se refiere realmente más que a Flavio Josefo y a su traducción latina. Por cierto, la falta de rigor del trabajo de Guy Rozat —y la pésima edición de su libro—, tan admirable en cuanto a las hipótesis que propone, se manifiesta no sólo en su falta de exploración bibliográfica (no conoce la obra de María Rosa Lida de Malkiel, por ejemplo), o en el hecho de que, en alguna nota, cite a Flavio Josefo como a “Flavio José” (113). Lo peor es que *transcribe* el pasaje que hemos citado de Bernal —por cierto, en una retraducción del francés, y de una traducción antigua—, *suprimiendo* precisamente las líneas en que se dice: “Yo é leído la destrucción de Jerusalén”. Y ello a pesar de que estas palabras confirman el “esquema de la destrucción”: “Es verdad y lo juro que toda la laguna y chozas y barbacasas estaban llenas de cuerpos y de cabezas de hombres muertos... Es prodigiosa la multitud de guerreros de esta ciudad que fallecieron... Todo estaba repleto de cadáveres yapestaba fuerte, no habiendo hombre que pudiera resistir...” (Rozat, 1992: 96).

*

La destrucción de Jerusalén, o *Ystoria del noble Vespesiano*, como se conoce también, es un libro de cordel cuyas únicas ediciones conservadas son la Toledo, de aproximadamente 1492 —fecha simbólica para el libro: la de la expulsión de los judíos y el descubrimiento del Nuevo Mundo—, y la edición de Sevilla, de 1499. A pesar de sus raíces históricas, el relato, según los especialistas, se acerca a los “romances” hagiográficos y artúricos, y en especial al *Libro de Josep de Abarimatía* y al *Libro del Santo Grial* (Gómez Redondo: 1675 y 1677). “Alguna que otra truculenta escena”, dedicada a “un auditorio ávido de sensacionalismo”, dice un estudio de la ficción caballeresca medieval, debió haber alimentado “más de una persecución real” —contra los judíos, se sobrentiende (Gómez Redondo: 1676 y 1680).

La obra debió, en efecto, ser muy leída, pero “la enorme pérdida de códices”, en especial de estos libros de cordel, no permitió que se salvara ningún ejemplar del siglo XVI (Hook, 1983: 161 y 163).⁴ Sin embargo, si nos limitamos al ámbito español, hay testimonios muy importantes de su lectura: por ejemplo, en el catálogo de libros de Hernando Colón, hijo del Almirante, aparece con el título de *Historia de Vaspasiano enperador de Roma*, y entre los libros que pertenecieron al impresor Jacobo Cromberger, según un inventario del año 1529, constaban seiscientos setenta y un ejemplares de la *Destrucción de Jerusalén* (Hook, 1983: 169). El magnífico estudio de María Rosa Lida de Malkiel muestra cómo los conquistadores, para quienes “los horrores del cerco de Jerusalén [...] eran familiares” —por haber leído a Flavio Josefo y su *Guerra contra los judíos* o, más probablemente, el libro de cordel—, no podían sino “enaltecer la magnitud del horror” —“obra de Dios”— sacralizando “lo indecible de su crueldad” (Lida de Malkiel, 1972: 111). Los testimonios citados por Lida de Malkiel arrancan con la segunda carta de relación de Hernán Cortés, que, des-

⁴ Existe una edición moderna de la *Destrucción*, editada por Adolfo Bonilla en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, en 1908, cuya fuente, desaparecida, fue impresa seguramente en el siglo XVI. Para los problemas de la transmisión textual de la *Ystoria del noble Vespesiano* remito al excelente estudio de David Hook, 1983.

pués de firmarse el 30 de octubre de 1520, añade en una apostilla —“estas nuevas son hasta principio de abril de 1522 años”:

Después de esta, en el mes de março primero que pasó, vinieron nuevas de la dicha Nueva España, cómo los españoles avían tomado por fuerça la grande ciudad de Temixtitán, en la qual murieron más indios que en Jerusalem judíos en la destrucción que hizo Vespasiano, y en ella asimismo avía más número de gente que en la dicha Ciudad Santa (Lida de Malkiel, 1972: 111).

Está, por supuesto, el pasaje de Bernal Díaz, claramente arraigado en el texto de la *Destrucción*. Pero también la explicación de Oviedo, sacada de una lectura, esta vez directa, de *La guerra contra los judíos*.⁵ Del texto de Oviedo surge, en cualquier caso, además de la comparación entre Jerusalén y Tenochtitlan, una opinión apoyada por los demás testigos:

Dize el autor desta nuestra Historia de Indias que le parece mayor destruyción e mortandad de humanos la de los indios de la cibdad de Temistitán que la de los judíos qu'es dicho en Hierusalem [...]. Muchos hidalgos e personas é visto de los que en esto de Temistitán se hallaron, a quien oí dezir qu'este número de los muertos más lo tienen por incontable y excessivo al de Hierusalem, que no por menos de la cuenta o relación de Josefo (Lida de Malkiel, 1972: 137).

También alude a la obra de Josefo —en una lectura vuelta contra los españoles— el cronista Pedro Cieza de León, comparando a los “tiranos” de las guerras civiles del Perú con

los tiranos de la cibdad de Jerusalem, Simón [...] y Juan [...], según Josepo, *De bello Judaico* [...], que eligió por sus defensores. ¿Qué más daño pudieran los romanos en ellos hazer que ellos mismos hizieron, ni tanto ni ninguno que con ellos se igualara? (Lida de Malkiel, 1972: 101).

Todavía en 1781, dice también la filóloga, el inca rebelde Tupac Amaru justifica su retirada del Cuzco con el recuerdo histórico del cerco de Je-

⁵ La primera traducción castellana de *La guerra contra los judíos* fue impresa en 1492, en Sevilla, y es obra de Alonso de Palencia. Otra edición, modificada y mejorada, apareció en 1532 (Nieto Ibáñez, 1997: 55).

rusalén —invirtiendo la lógica de la masacre y negándose a continuar un sitio doloroso para la población: “Representáronme las ideas de mis potencias la grande lástima que padecía la ciudad, para no imitar a Tito y Vespesiano en la destrucción de Jerusalén” (Lida de Malkiel, 1972: 112, n. 7).⁶

Como escribe María Rosa Lida, refiriéndose al Nuevo Mundo, “con la realidad nueva se funde el recuerdo, ya mítico, de los padecimientos de la Ciudad Santa” (158). La filóloga menciona como ejemplo alguna estrofa de *La Araucana* (I: IX, 21), pero sobre todo analiza el hambre padecida en Buenos Aires durante el cerco de los indios, el año 1536: “el recuerdo de la tortura de Jerusalén surge como parangón natural en todos los que contaron su historia” (Lida de Malkiel, 1972: 160); “el recuerdo de los horrores de Buenos Aires se [...] funde con el relato de Josefo para describir todas las hambres” (Lida de Malkiel, 1972: 176).

Hay una escena, en especial, la de María, la madre caníbal que devora a su hijo en medio del hambre y de la angustia, que es como el arquetipo monstruoso de la destrucción. Flavio Josefo la expresa con toda la crueldad y la violencia —inconsciente, reprimida— que la escena contiene y vehicula, no sin manifestar sus reticencias y la posibilidad de callar:

¿Mas para qué me detengo en declarar tan por menudo la gravedad de aquella angustia [...]? Porque en aquella sazón acaeció una haçaña qual nunca entre las gentes bárbaras se vió, espantosa de dezir e increíble de oír. Y por cierto de buena gana callara historia tan estraña, por no ser tenido por relator de monstruosas novedades, si no permanecieran aún hasta nuestra edad muchos testigos de vista, varones dignos de fe. No pienso que serviría a mi patria en callar los infortunios que de hecho padeció (Lida de Malkiel, 1972: 141-142).⁷

⁶ Habría que preguntarse aquí lo mismo que se pregunta María Rosa Lida de Malkiel ante el testimonio de Bernal —pregunta que no se hace en el interesante caso de Tupac Amaru—: “¿No es el título del librejo?”

⁷ Lida de Malkiel cita aquí una traducción de fray Luis de Granada. Obsérvese que Flavio Josefo no quiere ser tenido por “relator de monstruosas novedades”, que es lo que el libro de cordel lo hizo ser y lo que constituyó su fortuna. De hecho, el tremendismo del relato se vislumbra al final de la escena, en la

Pero, como explica María Rosa Lida, estas escenas son resonancias de profecías e imprecaciones bíblicas —del *Levítico*: “Y comeréis las carnes de vuestros hijos, y comeréis las carnes de vuestras hijas”; o de las *Lamentaciones*: “¿Han de comer las mujeres su fruto, los pequeñitos de sus crías?” (Lida de Malkiel, 1972: 140-141). Y, como se sabe, “los truculentos pormenores del hambre no sólo agradan al gusto medieval, sino que estimulan su inventiva a exagerarlos y añadir muchos nuevos” (Lida de Malkiel, 1972: 144). De modo que en la *Ystoria del noble Vespesiano*, o *La destrucción de Jerusalén* estas escenas redoblan su crueldad.⁸

Esto, que parece la suma del horror, no era, para el lector vulgar —el lector de este “libro vulgar”, que se complace en “multiplicar horrores

recepción que tiene esta “noticia monstruosa”: “Luego por toda la ciudad se divulgó tan estraña haçaña, y cada uno representava delante de sus ojos hecho tan abominable; y como si él mismo uviera sido su autor, se estremecía y se le espeluçaban los cabellos, y todos los que lo oýan, tenían por bienaventurados los muertos que no oyeron tal desventura; y ellos deseavan antes la sepultura que esperar a oýr otra semeiante” (Lida de Malkiel, 1972: 143).

⁸ Cito algunos fragmentos a partir del ejemplar reproducido por Foulché-Delbosc en la *Revue Hispanique*, correspondiente a la edición de Sevilla de 1499. En la página 610 se reproduce un grabado con la escena de las mujeres caníbales. Mantengo la ortografía original; solamente introduzco acentos, actualizo las *u* y las *v*, y uno a los verbos los enclíticos. “E Clarisa rogó a la Reyna que le ayudasse a cortar un quarto de su fijo. E la Reyna ayudóle assí como pudo, e quando lo ovieron cortado, pusiéronlo assar, e demientras que se assaba, Pilatos passava por las casas de la Reyna, e sintió aquel holor muy bueno que salía de la carne asada, e tomóle gran deseo, no sabiendo que carne de hombre fuesse, e dixo que nunca avía sentido tan buen holor de carne asada, e mandó a tres escuderos suyos que fuesen a buscar adónde asavan aquella carne, que tan grande deseo avía della [...]. E Clarisa les respondió que se la enbiarían de grado, e dixo a los escuderos: “Venid conmigo”, e quando fueron con ella en el palacio, Clarisa tomó su fijo por el pie, e dixo: “Emprestadme un cuchillo con que corte, y enbiarle he un quarto desta carne; e él fágala guisar como él quisiere e a su voluntad”. E quando los escuderos vieron que de su fijo quería cortar un quarto, e que ya fallescía otro quarto, el qual ellas tenían assar, ellos lo ovieron a fuerte cosa, e de manzilla que ovieron, bolvieron el rostro, e salieron de la casa [...]. E la Reyna e la dueña Clarisa comieron su fijo todo; e después comieron la fija de la Reyna, mas, como la avía de cortar con el cuchillo, cayó amortecida” (*Ystoria del noble Vespesiano*: 609-611).

hasta el ridículo” (Lida de Malkiel, 1972: 152 y 155)—, más que el cumplimiento de la profecía: “Se percibe la devoción medieval, la devoción sumisa del iletrado a la letra más que al espíritu del omnipotente *liber scriptus*” (Lida de Malkiel, 1972: 150). Pero si el horror canibal del “librejo popular” tiene un trasfondo bíblico, también lo tiene la crónica de Bernal Díaz, y en especial las imágenes terribles de sacrificios y crímenes rituales que —como un horrible *leitmotiv*— ensombrecen la narración. El sonido de los instrumentos musicales aztecas acompaña todo el cerco de Tenochtitlan y, más que en la *Destrucción*, aunque no soñada sino real, la crónica multiplica la crueldad:

Tornó a sonar el atambor muy doloroso del Vichilobos, y otros muchos caracoles y cornetas, y otras como tronpas, y todo el sonido dellas espantable, y mirávamos al alto cu donde los tañían, vimos que llevaban por fuerza las gradas arriba nuestros compañeros [...], que los llevaban a sacrificar; y desque ya los tuvieron arriba en una plaçeta que se hazía en el adoratorio donde estaban sus malditos ídolos, vimos que a muchos dellos les ponían plumajes en las cabeças y con unos como abentadores les hazían bailar delante del Huichilobos, y desque abían bailado, luego les ponían despaldas ençima de unas piedras, algo delgadas, que tenían hechas para sacrificar, y con unos navajones de pedernal los aserravan por los pechos y les sacavan los coraçones bullendo y se los ofresçían a los ídolos que allí presentes tenían, y los cuerpos dábanles con los pies por las gradas abajo; y estaban aguardando avaxo otros indios carniçeros, que les cortavan braços y pies, y las caras desollaban, y las adovaron después como cuero de guantes, y con sus barbas las guardaban para hacer fiestas con ellas quando hazían borracheras, y se comían las carnes con chilmole, y desta manera sacrificaron a todos los demás, y les comieron las piernas y braços, y los coraçones y sangre ofresçían a sus ídolos, como dicho tengo, y los cuerpos, que eran las barrigas e tripas, echavan a los tigres y leones y sierpes y culebras que tenían en la casa de las alimañas [...]. Miren los curiosos letores qu’ esto oyeren qué lástima terníamos dellos, y dezíamos entre nosotros: “¡Oh, gracias a Dios que no me llebaron a mí oy a sacrificar!” (Díaz del Castillo, 1982: 391).

Aunque el relato de Flavio Josefo ya estaba “lleno de color y de horror”, la reelaboración tremendista y antijudía fue obra del “populacho medieval” (Lida de Malkiel, 1972: 25-26). En su origen está la *Vindicta*

Salvatoris, redactada probablemente a comienzos de la Edad Media, como continuación del *Evangelio apócrifo de San Nicodemo* —en el que se inspira también *L'estoire del Saint Graal*, compuesta en el siglo XII. En la *Vindicta*, casi todo es apócrifo:

Pocas cosas menos elevadas —intelectual, estética o moralmente— ha conservado la escritura; sin embargo, muy íntimamente había de responder a su época cuando ejerció tan fecunda influencia [...]. Vagüisimos recuerdos de la *Guerra de Josefo* [...] se diluyen en un amasijo de groseras invenciones que denotan extraña ignorancia de los hechos más vulgares de la Antigüedad: Tito, vasallo del emperador Tiberio y, a su vez, señor de Vespasiano, reina “en el país de Aquitania” y tiene su corte “en una ciudad de Libia que se llama Burdígala” (Lida de Malkiel: 26-27).

La curación de Vespasiano, leproso, gracias al manto de la Verónica, y su decisión de convertirse en el vengador de Jesús —con su valor hagiográfico y “tremendo” y su poder mítico y novelesco—, aparece con la *Vindicta* y reaparece, de manera episódica, en *L'estoire del Saint Graal* y, de manera medular, en un poema anónimo francés del siglo XIII, titulado *Destruction de Jérusalem*, que, a pesar de renovar contacto con la obra de Josefo, procede a “una recreación más o menos fantástica” (Lida de Malkiel: 28).⁹ De este poema provienen, primero, una versión francesa en prosa publicada siete u ocho veces en el siglo XV, y luego, la traducción castellana titulada *Ystoria del noble Vespesiano*, esa obra que Bernal invocaba —con otro título, *La destrucción de Jerusalén*—, al reconstruir en su memoria la *destrucción* de Tenochtitlan: ese “libro

⁹ En su *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Julio Caro Baroja no menciona *La destrucción de Jerusalén*, a pesar de que “pocos éxitos literarios han sido más tenaces que el de este libro de cordel” (Lida de Malkiel, 1972: 29). Sin embargo, los juicios del antropólogo e historiador vasco se aplican perfectamente a la obrita citada por Bernal, con su mezcla de realidad e invención, de historia y de ficción, de religión y tremendismo. Queda claro, en cualquier caso, que *La destrucción de Jerusalén* formaría parte del “ciclo caballeresco-vulgar” (Caro Baroja, 1990: 91). Y que en el fondo de esta asociación, yace un *Mysterium tremendum*, teológico y popular, y la aseveración: “Los hombres y las mujeres están sujetos a pasiones violentas” (Caro Baroja, 1990: 173).

vulgar” del que no se conserva ni un solo ejemplar del siglo XVI, que originó un “espectáculo vulgar” (Lida de Malkiel, 1972: 152)¹⁰ y del que se ha dicho: “Pocos éxitos literarios han sido más tenaces que el de este libro de cordel” (Lida de Malkiel, 1972: 29).

*

En la *Historia verdadera* de Bernal Díaz, como en las *Cartas de relación* de Cortés, va a consumarse, literalmente, la profecía de la destrucción de Jerusalén: “Y aquesta cibdad será cercada y destruyda, y verná a tan grande destruymiento que no quedará piedra sobre ella”; “E la cibdad será destruyda, que no quedará piedra sobre piedra” (*Ystoria del noble Vespesiano*: 588, 609). Pero hay otra imagen que acerca a las dos ciudades destruidas —al menos en mi imaginación—, y es la de “el valle lleno de agua”. Hablo de la solución propuesta por Jafel para resolver el problema de abastecimiento del agua, y que se proyecta sobre “el valle de Josafad” —escenario tradicional del Juicio Final:

E Jafel respondió, e dixo: “Nos avemos muchas bestias, así como son búfanos, e bueyes, e azémilas, e cavallos; fazed matar las que son demasiado, e los cueros dellos fazedlos adobar muy bien e coser el uno con otro; e así encorarán todo aquel valle de Josafad; y después, señor, fazed que dos mill azémilas traygan agua; e assi abundaréis toda la hueste, e esto se faga de cada día”. Y el enperador tomólo por buen consejo, e luego mandó que se

¹⁰ Otra vertiente de la *Vindicta* es un *misterio* con el tema de la venganza, justamente titulado: *La vengeance de Notre Seigneur*, impresa por primera vez en 1491, y de la que se conocen siete ediciones góticas, la última de las cuales corresponde al año 1539 (Lida de Malkiel, 1972: 30). La primera fecha, 1491, devuelve la impresión de una violenta ola antisemita que dominó la imaginación popular en Europa y que se proyectó (de un modo fantasmal) sobre el Nuevo Mundo. De la *Vengeance*, además, surgió el anónimo *Auto de la destruyción de Jerusalén*, que los frailes franciscanos representaron en México, en náhuatl y castellano. También existe *La conquista de Jerusalén*, otro auto representado en Tlaxcala en 1539, pero que no tiene que ver con el *Auto de la destruyción* recién mencionado, como lo cree Lida de Malkiel, quien no tuvo acceso al texto (31). Sobre el *Auto de la destruyción de Jerusalén*, véase el estudio de David Hook; sobre *La conquista de Jerusalén* y su complicada superposición de tiempos históricos y su mezcla de ficción y realidad, el de Othón Arróniz.

feziese; e luego fue fecho. E quando la hueste vido el valle lleno de agua ovieron grande gozo, e dixeron que buen consejo avía dado Jafel, e que bien parescía que era ombre entendido. Y quando el valle fue lleno de agua, e estava assí como si fuese un río de una grande fuente, de la qual cosa el emperador e todos los otros ovieron muy grande gozo. E quando Pilatos e el rey Archileus que estavan dentro de Jherusalem vieron el valle de Josafad lleno de agua, ovieron un grande pesar (*Ystoria del noble Vespesiano*: 597).

Es posible asociar la visión onírica de Bernal con la de este “valle lleno de agua”, percibido como terrible y milagroso, pero obra del ingenio humano, y cuyo fondo se funda, entre otras cosas, en “cueros” de caballos —esas *bestias* casi sacralizadas por los españoles, e igualmente sacrificadas por los indios. *La destrucción de Jerusalén* cuenta, por otra parte, cómo una táctica de conquista consistió en cavar “valles” —o grandes fosos— alrededor de la ciudad, convirtiendo el sitio de Jerusalén en un cerco naval. Así se explica que al final de la matanza —en *La destrucción*— los cadáveres sean evacuados de la ciudad en “balsas”.¹¹

*

En *Los libros del conquistador*, Irving Leonard hace un fascinante recorrido por las lecturas que hacían los soldados en el Nuevo Mundo, compuestas en su mayoría por novelas cortas, pequeños “libros traducidos o adaptados del francés” —esto es: libros de cordel—, así como por “romanceros” o “colecciones de romances” —es decir: pliegos de romances o pliegos de cordel (Leonard, 1979: 115 y 125). Pero también muestra cómo leían, cómo vivían sus lecturas. Y uno de los testimonios que ofrece (58) es el famoso pasaje del *Quijote* en que el ventero le habla de su afición a los libros de caballería y de las lecturas en voz alta en tiempos de siega:

¹¹ “Y Josep Jafaria díxole: ‘Señor, otro consejo aquí no ay sino que estén los hombres por el adarve, e que fagan grandes balsas acerca del adarve, e que pongan allí todos los muertos, porque espanto sería de las gentes si todos días toviesen los muertos delante, y aún más por el fedor que dellos salía, que sería muy grande enfermedad’” (*Ystoria del noble Vespesiano*: 606). Las balsas sirven para evacuar a los muertos.

—Tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos; porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodéamonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días (*Quijote I, 32*).¹²

Otro testimonio, de un texto portugués de comienzos del XVII, menciona lecturas de soldados, muy similares a las de los labriegos, porque también involucran un *paso al acto*:

En la milicia de la India, teniendo un capitán portugués cercada una ciudad de enemigos, ciertos soldados camaradas, que albergaban juntos, traían entre las armas un libro de caballerías con que pasaran el tiempo: uno dellos, que sabía menos que los demás de aquella lectura, tenía todo lo que oía leer por verdadero (que hay algunos inocentes que les parece que no puede aver mentiras impressas). Los otros, ayudando a su simpleza, le decían que así era: llegó la ocasión del assalto, en que el buen soldado, invidioso y animado de lo que oía leer, se encendió en desseo de mostrar su valor y hacer una cavallería de que quedasse memoria, y así se metió entre los enemigos con tanta furia, y los comenzó a herir tan reciamente con la espada, que en poco espacio se empeñó de tal suerte, que, con mucho trabajo y peligro de los compañeros y de otros muchos soldados, le ampararon la vida, recogéndolo con mucha honra y no pocas heridas; y reprehendiéndole los amigos aquella temeridad, respondió: “Ea, dexadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro” (Leonard, 1979: 41-42).

Hay una experiencia colectiva de la lectura que nos es profundamente ajena: todos leían en voz alta, no por ignorancia, sino por costumbre y pasión. Pero, además, como en el caso de don Quijote, la lectura era una

¹² A propósito de la lectura en voz alta en tiempos de Cervantes, véase el libro fundamental de Margit Frenk, 1997.

especie de instrucción —conducía a la acción e implicaba una violencia, un *paso al acto*. El ventero lo declara: “De mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto”. Y el texto portugués se burla de algo real: que la lectura desencadena un deseo reprimido de *matar*. Cuando Bernal contempla Tenochtitlan está soñando, y recordando, su destrucción. Lee, junto al *Amadís*, la *Destrucción*. Y así convergen las imágenes oníricas y las imágenes de la crueldad: estas últimas reprimidas y suprimidas por los historiadores, en su ansia de negar o matizar las crueldades de la conquista. ¿Cómo se leía la *Destrucción*?

*

Ya hemos dicho que es la magnitud de la matanza —sobrenatural— la que vuelve mítica la destrucción de Jerusalén. Pero queda por ver la *manera* de esa destrucción. A ella puede aplicársele lo que dice María Rosa Lida a propósito de otro tema: que ejerce “la fascinación fuerte de lo irracional y lo reprimido”, en figuras de “sacrilegos y asesinos” que encarnan “la despreciable locura popular” (Lida de Malkiel, 1972: 96). En la “angustia” de Jerusalén —*Sion angitur*— se cumplen las viejas profecías, pero también van aumentándose los horrores de la destrucción alentados por el imaginario medieval. Un episodio da expresión a esta suerte de alucinación macabra: el de los cadáveres de los judíos muertos, atravesados por las espadas de los conquistadores para extraer el oro que habían tragado. Al episodio, que proviene de Josefo (Lida de Malkiel, 1972: 119-120), se le agrega en la *Vindicta Salvatoris* otra escena, la de la venta de los cautivos, una venganza “simétrica” de la traición de Judas: si Judas vendió al Salvador por treinta dineros, ahora se venden treinta judíos por un dinero (Lida de Malkiel, 1972: 122-123). Esta “ingeniosa simetría” es recuperada por la “bastardeada descendencia” (180) de Flavio Josefo, incluyendo *L'estoire del Saint Graal*, el poema de la *Destruction de Jérusalem* y el misterio de *La vengeance de Nostre Seigneur*, así como sus versiones castellanas: *El libro de Josef Abarimatía*, el *Auto de la destrucción de Jerusalén* y la *Ystoria del noble Vespesiano*, que “combina el macabro incidente del oro con el de la venta, entretejiendo con estos elementos un prolijo y grotesco episodio” (Lida de Malkiel, 1972: 129).

Vale la pena citar este pasaje e imaginar las fantasías criminales, de “horror sumo” (188),¹³ que expresaba y proyectaba —“la fascinación de lo irracional y lo reprimido”—, en la lectura *proyectiva* que hacían los conquistadores en el Nuevo Mundo. Una lectura comparable a la de la *Brevísima relación de la destrucción de las Yndias*:

E con tanto vino un cavallero, e dixo al Emperador: “Señor, yo tomaré un dinero, si a vos plaze”. Y el Emperador mandó que le diesen entre hombres, e mugeres, e criaturas, treynta por un dinero [...]. E quando los ovo rescebido, llevólos a su tienda: e quando los vido ay, dio con su espada un golpe por el vientre a un judío, e matólo, e luego cayó en tierra muerto; e al sacar del espada, saltó del vientre del judío oro e plata; e el cavallero fue mucho maravillado de lo que vido [...]. E quando el cavallero sopo esto, mandó a dos escuderos que matasen los veynte e ocho judíos [...], e quando los veynte e ocho judíos fueron muertos, fizolos abrir por el vientre, e sacaron tanto de oro [e] de plata, que fue maravilla: e luego fue sabido por toda la hueste del Enperador que los judíos estavan llenos en los sus cuerpos de oro e de plata, porque todo el tesoro de la cibdad se avían comido, e veríades venir cavalleros e de otras personas muchas corriendo a la cibdad para mercar de los judíos, e cada uno dezía: “Señor, vendednos siquiera por un dinero a cada uno”; e luego que los avían mercado, matávanlos, por sacar el thesoro que tenían, e en poca de ora se ayuntó tanta de gente, que era sin cuenta; e avía mayor priesa en ello, que parecía taverna de buen vino, aunque le diesen en dono; e cada uno, assí los matavan, por sacar dellos el tesoro (*Ystoria del noble Vespesiano*, 1909, 618-619).¹⁴

¹³ Los libros de cordel han sido abominados desde hace siglos, lo mismo moral que estéticamente. Aunque olvidada por sus historiadores, *La destrucción de Jerusalén* da motivos, sin duda, a esta abominación. Pero también valen para ella las frases de Julio Caro Baroja en su “Reflexión infernal”: “Personalmente, como historiador de la literatura de cordel, acepto que estoy metido en un infierno. La aceptación del hecho de modo absoluto, no metafórico, me hace encontrar el método a seguir, porque, al punto, me hago la siguiente pregunta: ‘¿Qué encontrarás en el infierno según se acepta por cristianos y gentiles?’ La respuesta es esta: ‘A gentes que se hallan condenadas por haber tenido, en vida, pasiones desenfrenadas’” (Caro Baroja, 1990: 524).

¹⁴ Otro episodio más truculento podría aparecer en la *Brevísima*: “E vino ay el cavellero que avía comprado el primer dinero de los judíos ante el Empera-

Todas las fantasías acerca de los tesoros ocultados por los indios, o arrojados en las aguas de la laguna para sustraerlos a los conquistadores, tienen su referencia en esos crueles episodios convertidos en los violentos arquetipos de un inconsciente colectivo. Y esta es la escena reprimida tras la escena de Bernal Díaz. No la del *Amadís*, sino la de la *Destrucción*:

E fueron los vendidos por cuenta quarenta mill personas, a menos de quantos yazían muertos e descuartizados por la cibdad, como *no podían andar sino sobre muertos*. Mas quando todo esto fue fecho, el Emperador mandó que todos los muertos fuesen puestos en fondo de tierra, porque demientra que estoviesen en la cibdad no oviesen *fedor*, e luego fue fecho [...]. E luego el Emperador mandó derribar la cibdad e los adarves, así que la piedra de abaxo ni la de arriba no quedó en obra, antes *no quedó piedra sobre piedra* [...]. E con tanto fue cumplida la profecía (*Ystoria del noble Vespesiano*: 619-621).

*

Para concluir, volvamos un momento al hambre mítica de Jerusalén. La *Ystoria del noble Vespesiano* la representa —antes de la escena de las mujeres caníbales— en términos de una crudeza aparentemente brutal —salvaje, animal—, pero en realidad profundamente retórica:

dor, e traxo consigo el judío que él avía asegurado de muerte [por contarle cómo les avía mandado Pilatos comer todo el tesoro que estava en la cibdad, e las piedras preciosas, porque el Emperador ni la su gente no lo oviesen ni se serviesen dello"], e dixo al Emperador: “Yo aseguré a este judío de muerte por esta razón: que sabéys que yo ove comprado el primero dinero de los judíos, e los ove llevado a la mi tienda, e saqué la espada e maté el uno, e como le saqué el espada del cuerpo, salió dél oro e plata, de la qual cosa yo fui mucho maravillado dello; e tomé a este judío a una parte; e díxele que me dixese qué cosa podría ser esto; e él no me lo quiso dezir fasta que lo asegurase de muerte; porque vos ruego, señor, que tomedes este que yo aseguré, e dadme otro que mate en lugar deste, ca por cierto conplir quiero mi dinero, pues lo merqué. E el Emperador diole el más sotil judío que ay era, e él tomó el del cavellero, e el cavallero mató al judío luego, e sacó lo que tenía en el cuerpo” (*Ystoria del noble Vespesiano*, 1909: 621). Otra lámina, terrible, ilustra las imágenes de estas fantasías y crueldades (618).

E quando todo les falleció, corrieron a las puertas de la cibdad, que eran encoradas de cuero de búfano e de bueyes, e las gentes tomavan a pedaços de aquellos cueros, e cozíanlos para comer, e aquel que mayor pedaço podía tomar, aquel se tenía por grande, e aquellos cueros comían. E vinieron a esto: que un pan que solía valer un dinero, valía quarenta pesantes de plata; e una poma o ma[n]çana valía siete pesantes, e un güevo valía cinco pesantes (*Ystoria del noble Vespesiano*, 1909: 607).

La misma hambre mítica aparece, como dijimos, en el sitio de Buenos Aires, cuyo cronista, Ruy Díaz de Guzmán, menciona “aquel tiempo [en] que Tito y Vespesiano tuvieron cercada a Jerusalém”, y acude a tópicos y lugares retóricos —a imágenes vueltas mitológicas— como lo crudo y lo cocido, las sabandijas, las hierbas silvestres y las heces:

En este tiempo padecían en Buenos Ayres la más cruel hambre que xamás se ha visto porque, aviendo faltado las raciones ordinarias, comían çapos e culebras, carnes podridas que hallavan por los campos y las hiervas cocidas, de tal manera que las mismas heces que unos digerían los otros lo comían y tenían por sustento (Ruy Díaz de Guzmán, *apud* Lida de Malkiel, 1972: 178).

Llegamos así a la paradoja de que el poema más representativo del dolor indígena ante la conquista, el que lamenta la pérdida de una herencia, fusionada simbólicamente a la ruina de Jerusalén, el *icnocuicatl* de un autor anónimo de Tlatelolco, conservado en una crónica náhuatl de 1528, da cuerpo inconscientemente a los fantasmas de la *destrucción* sistemática, la violencia y el crimen, en nombre de la venganza divina:

Y todo esto pasó con nosotros.
Nosotros lo vimos, nosotros lo admiramos;
con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,
los cabellos están esparcidos.
Destechadas están las casas,
enrojecidos tienen su muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.

Rojas están las aguas, están como teñidas,
y cuando las bebimos
es como si beviéramos agua de salitre.

Golpéabamos, en tanto, los muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su resguardo,
pero ni con escudos pudo ser sostenida su soledad.

Hemos comido palos de colorín,
hemos masticado grama salitrosa,
piedras de adobe, lagartijas, ratones, tierra en polvo, gusanos.

Comimos la carne apenas sobre el fuego estaba puesta.
Cuando estaba cocida la carne de allí la arrebataban,
en el fuego mismo la comían.

Se nos puso precio.
Precio del joven, del sacerdote, del niño y de la doncella.
Basta: de un pobre era el precio sólo dos puñados de maíz,
sólo diez tortas de mosco;
sólo era nuestro precio veinte tortas de grama salitrosa.

(Garibay, 1981: 178-179)

*

Así, el *topos* de la *Ystoria del noble Vespesiano* —o de *La destrucción de Jerusalén*— acaba construyendo la memoria, ya no de los victimarios de la destrucción, como en la imagen de Bernal Díaz, sino de sus víctimas. Y justamente la construye —con el apoyo, recordémoslo, de los frailes franciscanos— en el momento, angustioso, en que esa *herencia* se derrumba.

Bibliografía citada

ARRÓNIZ, Othón, 1979. “La primera pieza teatral mexicana: *La conquista de Jerusalén*”. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM.

- CARO BAROJA, Julio, 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. 2ª ed. Madrid: Istmo.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, 1982. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. crítica Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: CSIC / UNAM.
- FRENK, Margit, 1997. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- GARIBAY K., Ángel María, ed., 1981. "Relato de la conquista por un autor anónimo de Tlatelolco". En Bernardino de SAHAGÚN. *Historia general de las cosas de Nueva España*, ed. y trad. A.M. Garibay K. 4ª ed. Vol. IV. México: Porrúa, 167-185.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, 1998. *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra.
- HOOKE, David, 1974. "The Auto de la destrucción de Jerusalén in Relation to its Source". *Bulletin of Hispanic Studies* 51: 335-345.
- _____, 1983. "La transmisión textual de *La estoria del noble Vespesiano*". *Incipit* 3: 129-172.
- La conquista de Jerusalén*. En Partida, ed., 1992: 91-96.
- La destrucción de Jerusalén*, 1992. En Partida, ed., 1992: 97-106.
- LEONARD, Irving, 1979. *Los libros del conquistador*. Trad. Mario Monteforte Toledo. 2ª ed. México: FCE.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1972. *Jerusalén. El tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*. Pról. Yakov Malkiel. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús María, 1997. "Introducción". Flavio JOSEFO. *La guerra contra los judíos. Libros I-III*. Ed. Jesús María Nieto Ibáñez. Madrid: Gredos, 7-64.
- PARTIDA, Armando, 1992. *Teatro de evangelización en náhuatl*. México: Conaculta.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, José, ed., 1989. *Autos y coloquios del siglo XVI*. 3ª ed. México: UNAM.
- ROZAT, Guy, 1992. *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la conquista de México*. México: Tava.
- SÁENZ DE SANTA MARÍA, Carmelo. Prólogo a DÍAZ DEL CASTILLO, 1982, XI-XXXVII.

Ystoria del noble Vespesiano, 1909. Ed. R. Foulché-Delbosc. *Revue Hispanique* 21: 567-634.

*

FLORES, Enrique. “*La destrucción de Jerusalén: fantasma, violencia y conquistista en un libro de cordel del siglo XVI*”. *Revista de Literatura Populares* III-1 (2003): pp. 67-86.

Resumen. En el paroxismo de violencia y muerte de la toma de Tenochtitlan, una lectura viene a la memoria de Bernal Díaz del Castillo: la de un libro de cordel titulado *La destrucción de Jerusalén*. ¿Qué imágenes apocalípticas amenazan a esa ciudad onírica? ¿Cuál es la genealogía y cuáles los meandros y las desembocaduras de esa violencia? Finalmente, ¿de qué manera esa lectura da expresión a los fantasmas de los conquistadores?

Summary. *During the paroxism of violence and death in the fall of Tenochtitlan, Bernal Díaz de Castillo recollects a text: a pamphlet entitled “The Destruction of Jerusalem”. What apocalyptic images threaten that oniric city? What is the genealogy and what are the intricacies and outlets of that violence? Finally, in what way does this text express the phantoms that obsess the Conquistadors?*

Chalino Sánchez: corridos de personaje

LUCILA LOBATO OSORIO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM¹

Durante el último cuarto del siglo XX el corrido de origen norteamericano y fronterizo ha popularizado y mitificado al mundo del narcotráfico. El tráfico de drogas ha visto su esplendor comercial a lo largo de estos veinticinco años, y el corrido no sólo lo ha incorporado a su ámbito épico-narrativo: lo ha adoptado y lo ha transformado. Al recrear situaciones concretas, como el enfrentamiento entre quienes se ganan la vida en las diferentes etapas del tráfico de enervantes y las fuerzas del orden que lo prohíben, el corrido mexicano contemporáneo ha elaborado un mundo ficcional que pretende ser mitológico; en este mundo, la ubicación en el tiempo y el espacio, los personajes y sus acciones forman parte de una narración literaria, pero también se rigen por unas reglas inquebrantables para las que la valentía y la lealtad son los valores por preservar. El sociólogo Luis Astorga explica la relación del corrido con la situación que lo nutre:

Es quizá el tipo de mercado al que generalmente se han dirigido (norteamericanos de origen rural) y con el que se identifican, lo que los ha hecho reproducir en canciones lo que los propios traficantes (formados en el mismo universo social) escribirían probablemente de ellos mismos. El equivalente del “intelectual orgánico” para los traficantes sería el compositor de corridos, verdadero creador de los mitos constitutivos de su visión del mundo, de su filosofía, de su odisea social, de su forma de vida, de la transmutación del estigma en emblema. [...] No sería exagerado afirmar que esos corridos son una especie de memoria histórica y códigos de orientación ética para quie-

¹ Este trabajo fue presentado en el Seminario de Literaturas Populares dirigido por Enrique Flores en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (N. de la R.).

nes se dedican a esa actividad o aspiran a hacerlo: narran sus epopeyas y las luchas entre los héroes y villanos, categorías que no corresponden a las versiones gubernamentales (Astorga, 1995: 38-39).

Uno de los compositores de este tipo de corridos es el sinaloense Chalino Sánchez (1961-1992). Sus creaciones reflejan personajes y situaciones que delimitan, quizá sin plena conciencia, el mundo literario del narcotráfico en el corrido. Después de revisar un gran número de sus composiciones he encontrado un tipo singular de corrido: el dedicado a un personaje, con claras muestras de haberse realizado por encargo.

Este trabajo analizará las letras de los corridos de Chalino Sánchez que describen a un personaje, lo presentan como un hombre valeroso y lo exaltan al grado de que, sin mencionar necesariamente sus actos, lo convierten en un héroe inmerso en el ámbito ficcional del narcotráfico. El análisis se hará tomando en cuenta que el corrido es una creación literaria, un género épico-narrativo cuyos personajes tienen características y tratamientos, más que históricos, literarios; Aurelio González define esta necesaria transformación:

Existe una relación con el acontecer histórico y cotidiano de México que refleja la literatura popular independientemente de quién sea su autor, de ahí que en el corrido de hoy y de siempre tengan cabida caudillos, luchadores sociales, enamorados y mujeres ingratas o víctimas, toreros, artistas, deportistas, bandidos, narcotraficantes y hasta caballos, pero será la caracterización heroica y la novelización y el uso de un discurso codificado y una temática específica la que haga que estos personajes se vuelvan héroes y así alcancen la trascendencia al permanecer en la memoria colectiva (González, 1999: 96).

De un hombre común y corriente, mortal, el corrido crea a un personaje de ficción, un héroe, inmortal. Este análisis trata de demostrar que el mundo del narcocorrido es tan atrayente, que en ocasiones se percibe que algunos hombres *de a pie*, con cierta capacidad económica y cierto desapego por la vida, buscan formar parte de este ámbito mítico que han conformado los corridos, aunque en el mundo concreto no pertenezcan a él. Los “encargan”: solicitan al corridista que los incorpore a ese mundo de ficción, el cual, sin duda, ya está influyendo en aquel otro, el concreto.

Se revisaron 69 corridos, de los cuales se analizan los 37 que considero corridos de personaje realizados por encargo.² Se busca conocer los rasgos de este tipo de corrido y la caracterización de los personajes que describe.

Respecto al corrido y sus elementos constitutivos, retomo de Magdalena Altamirano (1990: 49) el concepto del corrido como producto de una mezcla del romance tradicional con la lírica y el romance vulgar. Altamirano incorporó al estudio del corrido la idea de que, debido a su origen moderno, en su conformación intervinieron géneros e influencias de muy diversa índole; de ahí que considere al corrido mexicano actual como una condensación de estos.

La influencia del romance vulgar se puede ver todavía hoy en el carácter mercantil del corrido, semejante al que tenían los romances vulgares, según explica Altamirano:

El romance vulgar es un tipo de poesía popular difundido a través del pliego suelto. Este vínculo con la venta de impresos populares y su transmisión mediante la actividad de un transmisor profesional —el ciego recitador y, a veces, creador o refundidor— hace que el romance vulgar posea características muy especiales e íntimamente relacionadas con los propósitos comerciales de sus creadores, impresores y transmisores (Altamirano, 1990: 46).

El carácter de “encargo” de la mayoría de los corridos de Chalino Sánchez, tiene que ver con tal origen. La gestación de gran parte de los corridos, como de los romances de ciego, se da gracias a una transacción comercial. Un ejemplo de esto último nos lo da Julio Caro Baroja al citar, a su vez, el testimonio de don Julio Nombela:

Cuando ocurría un crimen de los que ahora llamamos pasionales, o adquiriría fama algún bandido de los que recorrían los campos de Andalucía o las escabrosidades de las provincias de Burgos y Toledo; cuando se cometía algún robo con el correspondiente asesinato o era ajusticiado algún reo de

² Los demás no presentan interés para este trabajo, puesto que 29 de ellos narran asesinatos, traiciones y tragedias, y tres cuentan anécdotas que desembocan en amenazas.

importancia, llamaba a uno de los dos o tres poetas que no tenían en qué caerse muertos y estaban a su devoción, les daba instrucciones detalladas respecto del romance que les encargaba, y si éste quedaba a su gusto, remuneraba su trabajo con treinta o cuarenta reales (Caro Baroja, 1995: 63).

Desde una perspectiva teórica, Magdalena Altamirano parte de este carácter comercial para delinear los rasgos del romance vulgar:

Creo que el origen de la vulgaridad del Romancero de ciego no se debe a los niveles socioeconómico y cultural del público, sino a su condición de producto comercial, la cual determina: la participación e improvisación de autores de muy diversos tipos y aptitudes; el esfuerzo de autores e impresores por responder a la demanda y llamar la atención al público mediante lo novelesco, incitante y desmesurado (que muchas veces se traduce en sensacionalismo y tremendismo); su producción masiva, en comparación con los textos cultos o tradicionales, que hace difícil la depuración artística y propicia, en cambio, el uso exhaustivo y poco creativo de argumentos, esquemas, fórmulas y tipos fijos (Altamirano, 1990: 57).

Las creaciones de Chalino Sánchez se diferencian de sus antecedentes del romancero vulgar porque aquí la cadena comercial es la que propicia la composición del corrido. Son los protagonistas quienes encargan el corrido, sin que haya mediado ningún hecho concreto que lo amerite. Se conoce este proceso de encargo y composición porque se refleja en la vida del autor. Elijah Wald, músico interesado en la producción del sinaloense, hace la siguiente reflexión, llamando a estos corridos por encargo “corridos de la amistad”, y justifica su gestación:

Antes de que llegara Chalino, los corridos típicos eran sobre asesinatos. Por lo general los comisionaban los amigos o familiares del difunto. Hasta se decía que los jóvenes rufianes se metían en peleas para ver si les disparaban y se convertían en el héroe de algún corrido. Para un compositor profesional con toda la violencia del mundo mexicano de las drogas sólo había un número limitado de homicidios, y no todos los finados tenían deudos que querían comprarles una canción para conmemorarlos. El corrido de la amistad era la solución perfecta. En vez de contar sobre una matanza vitoriosa, el carácter de algún personaje del mundo del hampa, y además le mandaba un saludo a sus amigos y a su gente. El protagonista de

estas canciones podía ser o no un rufián; lo que importaba era si tenía o no el dinero para comprarse un corrido (Wald, 2001: 73-74).

En los corridos de Chalino, este carácter comercial no se manifiesta textualmente, pero se observan diversas motivaciones que van más allá de la inspiración musical o la heroicidad del hombre. Las razones son más concretas y en muchos casos las expresan los protagonistas del corrido, sea porque quieren oír sus hazañas en vida o porque desean demostrar su valor ante sus amigos y enemigos. En todo caso, expresan el anhelo de verse inmersos en el mundo mitológico del corrido:

En vida quiere el corrido,
para poder escucharlo;
tomando con sus amigos
quiere a la vez disfrutarlo,
y también pa que se piquen
los que han querido tumbarlo.

Rigo Coria

Por el filo de la sierra
bonitos se ven los pinos;
su servidor le canta
el corrido a un gallo fino:
quiere escucharlo con vida,
tomando un trago de vino.

Eleazar Quintero

Por otro lado, Chalino hace una importante distinción entre los corridos que tienen el propósito de exaltar a un personaje y los corridos de tragedias, como *Dinastía de los Ochoa*, donde se narra las muertes que a lo largo de los años se va cobrando la rencilla entre dos familias:

Dinastía de los Ochoa,
muy triste por mala suerte,
en el rancho del Limón
a Pancho le dieron muerte;

el año sesenta y seis
su cuerpo quedaba inerte.

Dinastía de los Ochoa

O la muerte de algún personaje famoso como la clásica *El Pelavacas*, del que cito una mínima muestra:

La verdad no se ha sabido,
la cosa es que lo mataron
por quedarse con su parte
y creo que hasta les pagaron;
su cuerpo en puros pedazos
por el cerro lo encontraron.

La muerte del Pelavacas

El corridista hace esta distinción e incluso habla de la motivación de quienes solicitan el corrido:

No voy a hablar de tragedias
ni de difuntos famosos;
el corrido lo dedico
al buen hombre de negocios,
él quiere escucharlo en vida
para sentirse orgulloso.

Joaquín Santana

Para acortar la distancia
me voy por esta vereda;
me voy cantando unos versos,
—es corrido, no es tragedia—
para decir las verdades
de ese joven José Heredia.

José Heredia

La mayoría de las veces, Sánchez justifica la realización del corrido de una forma más ligada al mundo poético en que quiere insertar a su cliente:

Todo aquel hombre formal
se merece su corrido;
este es el de Chepe Herrán,
por todos muy conocido;
de estos hombres tan cabales,
¡ah, qué pocos han salido!

Chepe Herrán

La exaltación de un personaje al margen de la ley no es una novedad, y en este aspecto también se observa la influencia del romancero vulgar. Desde los romances de bandoleros y guapos del siglo XVII, reunidos por Agustín Durán, se puede ver el aprecio del público por este asunto:

Gratos le eran estos romances [al “vulgo miserable”], porque personificaban el denuedo de un contrabandista vencedor de un regimiento, y que se burlaba de las autoridades que persiguiendo el crimen lo hacían bajo las formas odiosas del despotismo. [...] Batía las palmas de gozo cuando se le presentaba un enjambre de alguaciles huyendo de un desaforado malhechor con visos de valiente; se entusiasmaba en pro del ladrón que socorría a los pobres con los despojos de los ricos; placiale verle subir animoso al cadalso, donde después de confesado, echaba un muy tierno sermón a los espectadores, y moría, tan persuadido como ellos de que iba sin tropezar a gozar de Dios, cual si fuera un santo (Durán, 1945b: xxxi).

Sirva como ejemplo de los antecedentes del corrido de personaje una parte del romance de Pedro Cadenas, incluido en el *Romancero* de Durán:

Eran entre los marinos
estos cuatro, hombres de prendas,
y por ser de gran valor
quiero que sus nombres se sepan.
El primero y principal

era Diego de Contreras,
soldado diestro y temido
en castillos y fronteras;
el segundo es Cayetano
García, soldado que era
de todos muy respetado,
hombre de valor y prendas;
el tercero Alfonso Téllez,
cuyas hazañas y fuerzas
no me atrevo a enumerar;
el cuarto es Pedro Cadenas,
que es alférez reformado,
sargento vivo en galeras.

(Durán, 1945b: núm. 1343)

Los corridos de personaje por encargo de Chalino Sánchez se caracterizan porque hablan de un hombre que, por lo general, aún vive;³ mencionan siempre su nombre y, con frecuencia, su apodo; dicen su lugar de origen y dónde radica; se refieren a su ocupación y cuentan algunos de sus hechos; en pocos casos hablan de su físico y se dedican a describir sus rasgos de carácter humano, entre los que destacan su valor y simpatía. Aunque estas composiciones parezcan, a veces, más descriptivas que narrativas, la intención del corridista es referirse a la vida de su cliente, sobre todo lo que lo ha llevado a ser merecedor del corrido. Esto suele ocurrir en corridos populares que, precisamente, elogian al protagonista, y cuyo contenido es más descriptivo que narrativo. Sin dejar de tratarse de corridos ni de mantener rasgos épico-narrativos, se acercan genéricamente a un tipo de creación lírica.

En cuanto a la estructura, la mayoría de estos corridos están compuestos en sextillas (28). De estos, predominan los que son de siete estrofas (16); después vienen los que constan de seis (11), y sólo hay un corrido realizado con ocho sextillas. Compuestos en cuartetos sólo hay

³ Hay un par de corridos, *Don José Castro* y *Homenaje al Pollero*, en los cuales los personajes ya han muerto, pero no debido a una tragedia sino por vejez o enfermedad. La intención del corrido sigue siendo la de exaltar al personaje.

tres corridos, uno de siete estrofas y dos de ocho. Los seis restantes están compuestos por estrofas alternadas, sextillas o cuartetos. Todos los corridos son de versos octosílabos con rima consonante en los pares.

Los recursos expresivos que utiliza el compositor coinciden, en general, con los que Magdalena Altamirano ha propuesto para el reconocimiento del género:

Recursos introductorios: 1) llamada de atención al público, 2) ubicación espacio-temporal de los hechos, 3) resumen inicial de la fábula; recursos finales: 4) apóstrofe a mensajeros, 5) moraleja, 6) despedida del personaje, 7) despedida del narrador; otros: 8) invocación, 9) estribillos (Altamirano, 1990: 77).

Sin embargo, en los corridos por encargo de Chalino Sánchez, cuatro de estos recursos tienen rasgos particulares: la presentación del personaje (en vez del resumen inicial de la fábula), la moraleja, la despedida del personaje y la despedida del narrador. Además, no incluyen ni invocación ni estribillos.

Presentación del personaje. Los corridos de Chalino Sánchez hablan y exaltan las virtudes de un solo personaje, por lo que no existe propiamente una anécdota o historia que contar. Se cuentan algunas partes de su vida, como dónde nació y cómo llegó adonde está en el momento del corrido, por lo que demuestran que son narrativos:

Nacido allá en Chapotal,
después vivió en Agua Blanca:
entre pura gente brava,
entre escuadras y la banda;
Prajedes Félix se llama,
no cualesquiera lo ablanda.

Prajedes Félix

En el rancho Huizolita,
como si fuera venado,
se crió entre pinos y arroyos
un gallo muy aventado:

Miguelito Ruiz Martínez,
el que nunca se ha dejado.

Miguel Martínez

Por lo regular, el resumen inicial de la fábula —que es más bien una presentación del personaje— se ofrece en la llamada de atención al público, en aquellos corridos que la tienen. Allí, el corridista adelanta que hablará de las virtudes de un personaje:

Para cantar el corrido
voy a afinar mi acordeón,
recordando a un buen amigo
que se llama Juan Ayón,
del estado de Durango,
de *muncha* resolución.

Juan Ayón

Moraleja. Aunque los corridos de Chalino Sánchez muestran la continuación de la influencia del romance vulgar —donde se utiliza con más frecuencia este recurso—, generalmente él no utiliza ningún tipo de moraleja. Ofrece, en cambio, advertencias a los oponentes de su cliente, lo que ayuda a demostrar su valor o su talento con las armas:

No se les vaya a ocurrir
a Agustín calar,
pues ya no podrán vivir;
tiene amigos muy violentos
que no temen a morir.

Agustín Nava

Para que maten al *Coquío*,
primero hay que traicionarle;
pecho a pecho yo lo dudo:
las manos van a sudarles.

Coquío Castro

Despedida del personaje. La mayoría de los corridos son narrados en tercera persona. Sin embargo, en algunos casos el corridista cede su voz para que sea su cliente en primera persona quien ponga fin a la composición. Cuando el personaje concluye el corrido, es para enviar saludos a sus amigos o a sus familiares:

Se despide Rigo Coria
con un abrazo sincero;
si yo me les adelanto,
en el cielo los espero,
pero mientras tenga vida
soy su amigo verdadero.

Rigo Coria

En otras ocasiones, da instrucciones a sus familiares en caso de que muera:

Adiós, rancho de las Milpas
del estado de Durango,
nunca te puedo olvidar:
yo siempre te he recordado;
cuando muera, me sepultan
allá en mi rancho adorado.

Juan Ayón

Despedida del narrador. Este recurso es usado por el narrador sólo en 19 corridos de los 37 analizados, y en tales despedidas suele enviar un saludo al pueblo del personaje en cuestión:

Adiós, ciudad de Nogales,
de ti me estoy despidiendo;
de Monterrey, Nuevo León,
yo guardo un fino recuerdo,
recuerden que a Armando Aguirre
nunca lo hallarán durmiendo.

Armando Aguirre

O finaliza haciendo una amenaza a sus enemigos:

Así se acaba el corrido
de estos dos buenos amigos;
les voy a dar un consejo:
es cierto lo que les digo,
no se los vayan a echar
un día por ahí de enemigos.

Germán y Santitos

Ya me voy a despedir,
mucho cuidado con él;
su nombre ya se los dije:
él es Manuel Coronel.

Corrido del Bronco

O hace una última caracterización del personaje:

Ya están cantando los gallos,
anunciando el nuevo día,
acompañando a la banda
que ha tocado noche y día,
porque ahí anda de parranda
el joven Jorge García.

Jorge García

En el resto de los casos, las últimas estrofas no mencionan la palabra despedida, pero sí tienen la función de dar por terminado el corrido:

Radica allá en California,
Los Ángeles, la ciudad;
se pasea en la frontera,
de Tijuana a Culiacán;
como es hombre poderoso,
nadie lo molestará.

Chepe Herrán

Una vez identificados algunos de los recursos expresivos que caracterizan a los corridos por encargo de Chalino Sánchez, revisaré los rasgos de los personajes protagonistas de este tipo de corridos para determinar si reúnen los elementos que mencionaba Aurelio González (González, 1999: 96), elementos necesarios para crear un héroe que permanezca en la memoria colectiva: el uso de un discurso codificado y una temática específica, así como la novelización y la caracterización heroica.

Con respecto al uso de un discurso codificado y una temática específica, se ha señalado que, al hablar del mundo del narcotráfico, el corridista está inmerso en la cultura y la moral establecidas por los que en él habitan, los narcotraficantes. Luis Astorga comenta a este respecto:

Otra forma de reproducción, indirecta pero no menos importante aunque no tan consciente como las anteriores, se manifiesta en el terreno simbólico, en los corridos como expresión particular de su cultura, o de su estado de barbarie si se considera la cultura dominante como *la* cultura. Allí se refleja parte de su historia real y también parte de su propia mitología, los valores que defienden y le dan sentido a su existencia, así como aquellos a los que se enfrentan, quiénes los encarnan o representan, y las interacciones que dan como resultado el éxito o el fracaso de algunos de los bandos en pugna, y por lo tanto de su *ethos* (Astorga, 1995: 41)

Dentro de la ilegalidad o en sus márgenes, la valentía, la lealtad, la solidaridad, el denuedo ante la muerte y el disfrute de la vida tienen un significado particular. En el ámbito del narcocorrido, las armas, la muerte y el amor, cobran valores particulares y eso se refleja en los corridos e, incluso, en la propia vida de Chalino Sánchez. Él mismo, ligado al narcotráfico, perfiló este discurso codificado y esta temática desde su propia vida, según se desprende de las investigaciones periodísticas de Sam Quiñones, Helena Simonett, Elijah Wald y el mexicano César Güemes, entre otros.

Rosalino *Chalino* Sánchez nació en 1961 en el rancho Las Flechas y se crió en Sanalona, unos 33 kilómetros al este de Culiacán. Se sabe, porque nada está enteramente confirmado, que cuando era niño un hombre violó a una de sus hermanas; tiempo después, a los quince años, Chalino se encontró con el violador en una fiesta: entonces se le acercó y, sin decirle una palabra, lo mató a balazos. Tras el incidente, se tuvo

que ir del pueblo y se fue a vivir con una tía a Estados Unidos, a Los Ángeles, California, donde tuvo varios empleos temporales y mal pagados como son los que se ofrecen a los inmigrantes ilegales. Dicen que también trabajó con su hermano Armando, pasando drogas y personas de contrabando entre fronteras, hasta que mataron a tiros a este en 1984. Fue por aquella época que Chalino Sánchez se metió en problemas con la ley y fue a dar a la cárcel durante unos meses. Esta primera parte de su vida parece sacada de los antiguos romances de bandoleros. A partir de entonces, dice Wald que comenzó su carrera como compositor de corridos por encargo:

Escribió canciones sobre otros presos, vendiéndoles por dinero o por favores composiciones que ellos protagonizaban. Tenía facilidad innata para escribir canciones. Cuando lo soltaron de la cárcel ya estaba en demanda entre los narcotraficantes de poca monta y los hombres duros de Baja California y el sur de California. Escribía a sueldo, tipo reportero musical para toda persona que pudiera pagar. En este mundo en el cual no cunde el alfabetismo, los corridos no se leen, se escuchan, y los clientes de Chalino no querían ver la letra impresa sino que querían un cassette con su corrido cantado por una banda. Él no se consideraba cantante, así que se contrató a un grupo de músicos norteros, Los Cuatro del Norte, para grabar su primer lote de productos comerciales (Wald, 2001:71).

Chalino Sánchez empezó a grabar discos de manera casi personal para los clientes específicos de sus corridos, pero estos pronto empezaron a solicitarle más copias para sus amigos y conocidos. Su peculiar estilo de cantar —más bien desafinado, parco y sin matices— tuvo gran éxito y se volvió una buena forma de llamar la atención a un público ávido no sólo de escuchar historias de narcotraficantes, sino también de ver a sus amigos convertidos, a través de las canciones, en héroes de aquel mundo, por lo que pronto tuvo cierto éxito.

Chalino era un fenómeno local conocido en el sur de California, en la región contigua al área fronteriza, y en Sinaloa. Entonces, el mundo mitológico que empezaba a retratar vuelve a reflejarse en su propia carrera. Su despegue publicitario ocurrió el 20 de enero de 1992, cuando ofrecía un concierto en un club nocturno de Coachella, California, y se enfrentó a tiros con una persona del público que subió al escenario y lo

hirió en el costado. El tiroteo fue retomado por varios periódicos, tanto en inglés como en español, de ambos lados de la frontera, e incluso fue comentado en el programa de la compañía ABC, *World News Tonight* (Quiñones, 2001: 67). Las ventas de Chalino se elevaron y comenzaron a tocarlo en la radio, aunque no con sus composiciones, sino con canciones de amor en estilo norteño, que también ya había grabado con su personal estilo. Su más famosa interpretación de este tipo es *Nieves de enero*.

Sin embargo, la historia de Chalino no podía alargarse, y así como lo que se sabe de su vida tiene un dejo novelesco, lo que se sabe de su muerte lo tiene más todavía. César Güemes, periodista mexicano interesado en el tema del corrido y principalmente de Chalino Sánchez, escribe al respecto de su muerte:

Luego del primer recital que ofreciera en el Bugambilias [un salón de fiestas de Culiacán], mientras se trasladaba rumbo al norte de la ciudad, fue secuestrado por personas no identificadas. El cuerpo sin vida, con evidencia de que había sido amarrado de las manos y de los pies, apareció poco más tarde, con dos tiros en la cabeza. Que ya la debía, dicen; que su pasado de gatillero era real y complejo mientras vivió en el sur de Estados Unidos, dicen; que fue un enredo de “faldas”, dicen. De tanto decir, las historias se han multiplicado (Güemes, 2001: 3a).

Conforme avanza el tiempo, la historia concreta de Chalino Sánchez se va acercando más hacia el mundo que él mismo ayudó a construir, un mundo casi ideal en el que la muerte queda en segundo plano para que la valentía y el honor destaquen, sin importar de qué lado de la ley se está. Se dice que dejó por lo menos 150 composiciones, en muchos discos grabados en compañías musicales californianas que con su muerte dejaron de ser pequeñas, pues Chalino Sánchez empezó a ser oído por casi todo el país ya después de muerto.

A caballo entre el mundo concreto y la ficción, Chalino se hace a sí mismo un personaje de corrido:

Apenas tenía quince años,
cuando las armas portaba;
con su pistola en el cinto

donde quiera se paseaba,
 haciendo todo a su antojo
 sin que le importara nada.
 Dejó su tierra natal
 porque así quiso el destino:
 por defender su familia,
 por eso peleó Chalino.

Corrido de Rosalino

Chalino Sánchez ofreció a muchos hombres la posibilidad de pertenecer a ese ámbito en que serían considerados héroes o, para usar sus términos, “hombres derechos”:

La estatura no hace al hombre,
 al hombre lo hacen los hechos;
 aquí les traigo el corrido
 de uno más de los derechos,
 se la rifa con cualquiera,
 nomás que le hablen derecho.

Eleasar Quintero

En los corridos de Chalino Sánchez no siempre queda claro si los personajes de quienes habla son realmente narcotraficantes o si realizan alguna función dentro de esta cadena comercial: sembradores, transportistas, vendedores, etc. De los 37 corridos que se revisaron, sólo en 13 se especifica la ocupación del personaje y no todas pertenecen propiamente al narcotráfico, aunque estén ya inmersas en el mundo ficcional del narcocorrido. Las ocupaciones expresadas son: aduanal (*Armando Aguirre*), contrabandista (*Corrido de Rosalino*), asesino a sueldo (*Domingo López*), sembrador de algo ilegal (*Don José Castro*), ganadero (*Rafael Torres, Andrés González*), ex convicto (*Víctor González, Manuel Barrasa*), ex trabajador del gobierno (*Jaime López*), ex comandante rural (*Javier Torres*), rancharo (*José Coria, Silvestre Murillo*), ex pistolero (*Prajedes Félix*).

Luis Astorga señala la atracción que despierta, en las personas que rodean al narcotráfico, el mundo ficcional que hace de este el corrido:

Según la odisea relatada por los corridos, los personajes son hombres y mujeres con atributos como valentía, fiereza, osadía, astucia, etc. Por lo que independientemente de su actividad y posición frente a la legalidad, o tal vez precisamente por ello, son dignos de respeto y merecen un lugar en el recuerdo, en el panteón de los traficantes ilustres: son valorados por los suyos (Astorga, 1995: 40).

Este mundo sugestivo es deseado por hombres que no tienen nada que ver con el narcotráfico concreto, pero que lo conocen a través del corrido y desean pertenecer a él solamente mediante el corrido. Los códigos de lealtad, de valentía, de honor, pero también de peligro, diversión, violencia y muerte que el narcocorrido ha conformado y manifestado, en sus veinticinco años de historia, han sobrepasado su ámbito del narco, convirtiéndose en la aspiración de hombres con capacidad de pagar por ello, y que, ya entrados en el mundo concreto de la violencia, no temen ser tomados por narcotraficantes reales y sufrir las consecuencias de su presunción de valentía.

Con respecto a la novelización y a las características heroicas que, siguiendo a Aurelio González (1999: 96), requieren los personajes que habitan los corridos de Chalino, pertenecientes o no al narcotráfico, el tratamiento novelesco de los corridos de Chalino Sánchez se observa en sus personajes, que no buscan identificarse con la comunidad, sino destacarse de ella; no están ligados a un suceso histórico claro, aunque sí a una actividad concreta: el narcotráfico, y sobre todo, poseen características humanas que se proponen como ideales y son la proyección de un carácter universal. Todo ello a pesar de que hablan de un personaje con rasgos peculiares y pretenden un valor de verdad, puesto que se da por hecho que estos hombres existieron y se da verosimilitud a ese hecho a través de sus nombres y sus lugares de residencia o de origen.

Aunque las historias que viven no son ajenas al amor y a la aventura, los personajes del corrido por encargo están determinados por su actitud ante la muerte. No demuestran miedo, sino arrojo:

Tengo un contrato firmado
desde que vine a este mundo;
no le pusimos la fecha,

por eso es que vivo a gusto;
 el mundo da muchas vueltas
 y yo de nada me asusto.
 Con la muerte por un lado,
 todo el tiempo me paseo;
 no me gusta presumir,
 pero no me miren feo:
 ahí traigo un cuerno de chivo,
 no lo tengo de trofeo.

Armando Aguirre

Lo chueco yo lo enderezo
 pa poder vivir mejor,
 pero el día que se me ofrezca
 me moriré con honor;
 que Diosito me proteja
 de las manos de un traidor.

Baudelio López

Entre los rasgos que delinea esta disposición frente a la muerte, está el ser hombres “decididos”: no temen a pelear o a defender lo suyo. No acostumbran “rajarse”, para usar el mismo código del corridista:

Es el Indio Sánchez un muchacho
 decidido, como quedan pocos;
 en lo que lleva de vida nunca
 se ha dejado de nadie tampoco.

El Indio Sánchez

Con ser valientes no sueñan,
 mas no les gusta dejarse:
 los he visto varias veces
 nunca han sabido rajarse;
 las injusticias no aprueban,
 de eso nadie ha de quejarse.

Germán y Santitos

Se puede ver que al referirse a los “valientes”, Chalino hace referencia a los que buscan pleitos o presumen,⁴ y que tienen su contraparte en los “cobardes”, pero ese no es el sitio en el que se encuentran sus héroes:

No es valiente, no es cobarde,
él siempre lo ha demostrado:
las veces que se ha ofrecido,
de ninguno se ha dejado.

Javier Torres

No es valiente ni dejado,
ha demostrado hasta ahora;
no le teme a las prisiones,
ni a la muerte tan traidora,
es de los gallos que da
mi Navojoa, Sonora.

Jorge Cazares

Aunque estos héroes no buscan peleas, tampoco se dejan de nadie y afrontan cualquier pleito:

Trae una cuarenta y cinco
para todo el envidioso;
él nunca busca problemas,
pero está muy orgulloso,
siempre pelea frente a frente,
la espalda es pa'l ventajoso.

Rigo Coria

⁴ Este tipo de personaje es común desde el tiempo de los romances vulgares españoles. En el ya citado romance de *Don Pedro Salinas* se presenta a uno de estos personajes conocidos también como valentones: “Escúchenme los valientes, / los que presumen de altivos, / preciándose de alentados / y de armas guarnecidos, / que andáis como horribles fieras / por ciudades y caminos: / suspended vuestra arrogancia...” (Durán, 1945b: núm. 1343).

Por las buenas, muy sincero,
 como un diablo de enemigo;
 hay unas cruces clavadas
 que me sirven de testigos.

Prajedes Félix

Estos personajes, al pelear de frente y sin miedo, se definen como hombres “derechos” y con “honor”:

Jorge es un hombre derecho,
 nadie lo debe dudar;
 siempre que se le ha ofrecido
 no se ha sabido rajar;
 a las pruebas se remite,
 cuando lo quieran calar.

Jorge García

Si ven por la carretera
 un Lincoln Continental,
 en él viaja Mingo López,
 un hombre derecho y leal;
 no lo manden por la muerte,
 se dice que es muy puntual.

Domingo López

En este último caso, no importa la ocupación del personaje, que es la de pistolero; el matar a sueldo no le impide ser derecho y leal, y esas características lo distinguen.

La valentía del personaje va acompañada de la suficiencia de armas; el corridista casi siempre aprovechará estos rasgos para amenazar a los adversarios:

Por las buenas es muy bueno,
 no se les vaya a olvidar;
 pero que nadie le busque,
 porque le puede pesar;

se los dejo de tarea,
si alguien lo quiere calar.

Silvestre Murillo

Dentro del código en el que el corridista hace actuar a sus personajes, la lealtad y la solidaridad están presentes junto a la valentía. Aunque son temibles ante sus enemigos, los personajes suelen estar siempre dispuestos a ayudar a sus amigos:

A José lo reconocen
por hechos, no por mentiras;
por un amigo sincero
se anima a perder la vida;
es muy buen conocedor
de todo lo que le digan.

Chepe Herrán

Si él ve que lo necesitan,
él va adonde es de esperarse;
te ayuda con lo que puede:
nunca ha sabido rajarse.

Jorge García

Los protagonistas de los corridos de Chalino Sánchez gozan de gran capacidad económica no obstante todos provienen de estratos sociales humildes. A pesar su condición acomodada, mantienen en sus relaciones personales el trato con personas de todas las capas sociales. Los rasgos que los caracterizan es que son “sinceros” con la gente rica y “sencillos” con los pobres:

Tiene muchas amistades,
muy pobres y con dinero;
a los pobres los ayuda,
con los ricos es sincero,
con los valientes, si es pleito,
le gusta rajarse el cuero.

Miguel Martínez

Es un hombre muy tratable,
 decidido y muy sincero;
 con los ricos y los pobres
 se quita igual el sombrero.

Vicente López

Las amistades le sobran
 porque habla con la verdad;
 a la gente distinguida
 la trata con seriedad.

El Pitallón

Hay que subrayar que los personajes del corrido por encargo no han olvidado sus raíces y suelen ser solidarios con los pobres; lo que, por otra parte, los hace simpatizar con todo tipo de auditorio:

Por ahí se escuchan rumores,
 que Chuy Luna es buen amigo,
 que siempre que se ha ofrecido
 le da mano al caído;
 por eso es que Dios eterno
 siempre lo ha favorecido.

Chuy Luna

Su gente siempre lo busca,
 porque saben con certeza
 que si lo ocupan los pobres
 de ellos nunca se avergüenza,
 porque Jorge es gente humilde,
 nunca les saca la vuelta.

Coquío Castro

Por eso, el protagonista es presentado como una persona querida por todos los que le conocen, independientemente de lo que haga para ganarse la vida:

Por donde quiera que él anda
todo el mundo lo conoce,
será por su sencillez
que él a nadie desconoce.

José Heredia

Tiene muchas amistades
por su modo tan bonito;
uno de ellos es don Beto,
el de allá, del Mercadito,
y también Joaquín Santana,
su adorado compadrito.

Don Rafa Torres

Otras cuatro características del héroe aparecen en estos corridos: la exhibición de una pistola, la posesión de un vehículo costoso y veloz, la suerte con las mujeres y el gusto por la música. Estos rasgos están presentes en casi todos los corridos, y al menos tres de las cuatro forman parte siempre de las características del personaje. Cada uno de estos rasgos pueden ser considerados elementos tópicos que poseen una función caracterizadora. Aurelio González dice, en efecto, que, debido a la multiplicidad y apertura del corrido, este puede “emplear una serie de elementos tópicos que adquieren en el uso un carácter de motivo multifuncional (en cuanto pueden implicar una acción o tener una función caracterizadora) y desarrollarse en el conjunto del género” (González, 2001: 97).

Bajo esta perspectiva ha estudiado el motivo de la pistola. He aquí lo que ella representa:

La pistola: el arma más personal del rebelde o del hombre de valor, moderno sustituto de la espada, símbolo del poder y del arrojo y también del machismo y de la prepotencia. La capacidad destructiva y la potencia defensiva, como una extensión de la propia personalidad (González, 2001: 97).

En los corridos analizados también completa la imagen de arrojo y valor de los personajes; pareciera, incluso, que la pistola es el elemento

que los ayuda a entrar en el mundo del narcotráfico, lo que los inscribe en ese ámbito de la violencia:

Él nunca trae pistoleros,
 porque no los necesita,
 porta una cuarenta y cinco
 que lo cuida noche y día;
 lo acompaña su sobrino
 de nombre Jorge García.

Chepe Herrán

En cada corrido de personaje aparece la pistola como rasgo identificador de que quien la porta pertenece al mundo —ficcional o concreto— que se rige a través de la violencia, y en el que es instrumento necesario para preservar la vida. Por ello, su exhibición al resto del mundo indica que acepta las reglas de ese ámbito:

Pa curar a los traidores
 y al que tiene mañas malas
 de quedarse con lo ajeno
 y las cuentas son pagarlas,
 trae una de quince tiros,
 perforadas son las balas.

Victor Samaniego

Siempre anda muy bien armado
 con escuadra y cortadores;
 su cuadril siempre relumbra,
 la quiere pa los traidores
 o pa quien tiene al Quitillo,
 o alguno de sus amores.

El Pitallón

La pistola, que en la mayoría de los casos es de alto calibre, si no es que algún tipo de ametralladora, es tan importante para la caracterización de estos personajes que con frecuencia es descrita con detalle:

Aquella súper del once
lo sigue por donde quiera,
nunca se separa de ella,
siempre es su fiel compañera.

Corrido del Gallito

Una pistola chapeada
que tiene unos ramos de oro,
esa cuida de su vida,
porque nunca le ha pasado;
calibre cuarenta y cinco,
la quiere más que a un tesoro.

Jesús Manuel Olasábal

Otro tópico que ayuda a caracterizar al personaje es el coche o camioneta que el personaje posee, el cual indica su capacidad económica. El motivo de la camioneta o *troca* tiene su origen en el motivo del caballo, que es el “complemento caracterizador que subraya la imagen de gallardía y valor o arrogancia del héroe, ya sea bandolero, valentón o caudillo revolucionario” (González, 2001: 97).

Independientemente de su pertenencia al mundo del narco, el héroe tiene dinero para adquirir no sólo un buen transporte, sino incluso hasta un corrido. La posesión de un buen coche muestra el poder del personaje y su movilidad:

Desde el ranchito del Tule,
como ustedes ya sabrán,
viene Silvestre Murillo,
pronto lo comprobarán
en flamante camioneta
con destino a Culiacán.

Silvestre Murillo

En un Marqués muy bonito
lo ven por la carretera,

que no tienta el pavimento
manejando a su manera.

El corrido de Jaimito

Hoy los ven pasearse a gusto,
a nadie parece extraño,
Rigo, en su Ford colorada,
Beto, en Cheyene del año.

Rigo y Beto

Otro tópico caracterizador de estos personajes es su suerte con las mujeres. En casi todos los corridos, el personaje está rodeado de mujeres que “se lleva” por su voluntad o por la fuerza; en una menor cantidad de ellos el personaje se presenta al lado de su esposa. Este motivo caracteriza a los protagonistas como “enamorados”, lo que reafirma su hombría y contribuye al tratamiento novelesco de los personajes en el corrido. Su relación con las mujeres y su manera de tratarlas, habla de la valía del personaje:

En amores siempre ha sido
Joaquín muy afortunado;
donde quiera que se para,
siempre se trae una por un lado:
unas por su voluntad,
otras se las ha llevado.

Joaquín Santana

La tambora sinaloense,
las mujeres le han gustado;
Javier se ha llevado varias
porque es muy enamorado.

Javier Torres

Enamorado lo ha sido,
le *facsinan* las mujeres;
le gusta gozar la vida

que le brinda los placeres,
porque ni huaraches llevas
en el día en que te mueres.

Mario Peralta

Un último tópico caracterizador es el propio gusto por la música que, en general, es la expresión de la actitud que el personaje tiene hacia la muerte, en el sentido de que lo determina para tener también una actitud frente a la vida: disfrutarla al máximo:

Jorge Cazares les dice:
—Hay que disfrutar la vida,
que me toquen con la banda,
canción *Sonora Querida*,
y el *Corrido del Coquío*
y *Caminos de la vida*.

Jorge Cazares

En Los Ángeles radica,
de la vida ha disfrutado,
se pasea por Las Vegas,
Washington y Colorado,
tomando con sus amigos
con la banda por un lado.

Agustín Nava.

Es curioso que este gusto por la música sea un motivo caracterizador y al mismo tiempo sea la razón por la que estos personajes forman parte del narcocorrido. En la vida concreta su gusto por la música los introdujo a ella mediante el encargo de un corrido y dentro de este los hizo partícipes del mundo —al menos ficcional— del narcotráfico.

Lista de Canciones

<i>Agustín Nava</i>	<i>Javier Torres</i>
<i>Armando Aguirre</i>	<i>Jesús Manuel Olasábal</i>
<i>Baudelio López</i>	<i>Joaquín Santana</i>
<i>Chepe Herrán</i>	<i>Jorge Cázares</i>
<i>Chuy Luna</i>	<i>Jorge García</i>
<i>Coquío Castro</i>	<i>José Coria</i>
<i>Corrido de Jaimito</i>	<i>José Heredia</i>
<i>Corrido de Rosalino</i>	<i>Juan Ayón</i>
<i>Corrido del Bronco</i>	<i>Lino Luna</i>
<i>Corrido del Gallito</i>	<i>Manuel Barrasa</i>
<i>Dinastía de los Ochoa</i>	<i>Mario Peralta</i>
<i>Domingo López</i>	<i>Miguel Martínez</i>
<i>Don Rafa Torres</i>	<i>Prajedes Félix</i>
<i>El Indio Sánchez</i>	<i>Rafael Villarreal</i>
<i>El Pitallón</i>	<i>Rigo Coria</i>
<i>Eleazar Quintero</i>	<i>Rigo y Beto</i>
<i>Germán y Santitos</i>	<i>Silvestre Murillo</i>
<i>Homenaje al pollero</i>	<i>Víctor Samaniego</i>
<i>Jaime López Landeros</i>	<i>Vicente López</i>

Discografía de Chalino Sánchez

- A todo Sinaloa*, 1992. Cintas Acuario. Con Los Guamuchileños.
- Adiós a Chalino*, 1992. Cintas Acuario. Con Los Amables del Norte.
- Chalino Sánchez con Banda Brava*, 1994. Cintas Acuario.
- Chalino Sánchez con la Banda Santa Cruz*, 1993. Cintas Acuario.
- Chalino Sánchez con los Amables del norte*, 1994. Cintas Acuario.
- Chalino Sánchez, sin fecha. *Mis mejores corridos*. Cintas Acuario. Varios grupos.
- Corridos con Mariachi*, 1996. Cintas Acuario. Con el Mariachi Juvenil Francisco Rubio.
- El Pela vacas*, 1992. Cintas Acuario. Con Los Amables del Norte.
- Historias cantadas con Mercedes Castro*, 1995. Cintas Acuario.

Homenaje al pollero, 1992. Cintas Acuario. Con Los Guamuchileños.
Más Corridos, sin fecha. Cintas Acuario. Varios grupos.
Nuestros Corridos 2 con Mercedes Castro, 1994. Cintas Acuario.
Y sigue la balacera, 1992. Cintas Acuario. Con Los Guamuchileños.

Bibliografía citada

- ALTAMIRANO, Magdalena, 1990. *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. Tesis inédita. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- ASTORGA, Luis, 1995. *Mitología del narcotraficante en México*. México: UNAM / Plaza y Valdés.
- CARO BAROJA, Julio, 1995. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- DURÁN, Agustín, 1945a. "Observaciones sobre los romances vulgares". En *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII (1851)*. 1: xxviii-xxxiii. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- _____, ed., 1945b. "Romances vulgares de valentías, guapezas y desafueros". En *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII (1851)*. 2: 227-674. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 1999. "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos". *Caravelle* 72: 83-97.
- _____, 2001. "El caballo y la pistola: motivos en el corrido". *Revista de Literaturas Populares* I-1: 94-114.
- GÜEMES, César, 2001. "Chalino Sánchez, compositor y clásico del corrido mexicano". *La Jornada*, 24 de enero: 3a.
- QUIÑONES, Sam, 2001. *True tales from another Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- WALD, Elijah, 2001. *Narcocorrido*. Nueva York: Collins Publisher.

LOBATO OSORIO, Lucila. "Chalino Sánchez: corridos de personaje". *Revista de Literatura Populares* III-1 (2993), pp. 87-116.

Resumen. El trabajo se propone identificar y revisar un tipo de composiciones realizadas a solicitud del protagonista para verse incorporado al mundo ficcional del narcotráfico. El análisis de los corridos de personaje del sinaloense Chalino Sánchez permite reconocer las características de sus protagonistas y su tratamiento novelesco dentro de un código y una temática en los que la violencia rige los valores representados.

Summary. *This article seeks to identify and re-examine a type of composition written at the request of protagonists who wish to see themselves portrayed in fiction as part of the world of drug traffic. Its analysis of the characters in Sinaloa's Chalino Sánchez' "corridos de personaje" situates the protagonists' attributes and the author's novelesque treatment of them within a poetic code and a thematic structure in which violence is represented as the principle governing values.*

El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada

GENEY BELTRÁN FÉLIX

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM¹

El lenguaje es uno de los aspectos más sobresalientes en la obra del mexicano Daniel Sada. Todos los críticos y reseñistas que han comentado sus textos resaltan sus cualidades estilísticas. Por ejemplo, Christopher Domínguez Michael señala en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* que Daniel Sada “posee uno de los talentos más estrictamente literarios de nuestra narrativa. [...] Sada se muestra un cuidadoso orfebre del lenguaje y un fabulador sorprendente” (1991: 1071). Del mismo modo han destacado el dominio estilístico de este autor como una de sus características más notables Federico Patán, Jaime Erasto Cortés, Eduardo Lizalde, Lauro Zavala, entre otros.²

De su estilo los críticos han resaltado el ritmo de los metros poéticos. Vicente Francisco Torres (1986b: 13), al reseñar *Juguete de nadie y otras historias*, comenta que la prosa de este libro está conformada “con la

¹ Este trabajo fue presentado en el Seminario de Literaturas Populares dirigido por Enrique Flores en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (N. de la R.).

² Patán (1986: 12), al reseñar *Juguete de nadie y otras historias*, destaca que la prosa de esos relatos “es uno de los elementos más atrayentes y distintivos”. Por su parte, Cortés (1988: 37), vinculando al autor con la temática regionalista de escritores como Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Severino Salazar, señala que la prosa de Sada “es elocuente, sustentada en una concepción y una intención poéticas”. Lizalde (1992: 11), al recomendar la lectura de *Registro de causantes*, considera que en este volumen “hay fibra, jerga original, poder anecdótico y manejo experto del habla nativa de diferentes regiones”. Por su parte, Zavala (1999b: 431) apunta que los cuentos de Sada conforman “un proyecto de escritura apoyado en estructuras rítmicas precisas y de sorprendente regularidad, como sustento de universos verbales de errancia permanente”.

medida y la acentuación del tetrasílabo, el hexasílabo y el heptasílabo". El mismo Torres (1989: 13) destaca la "prosa medida y rimada" de *Albedrío*, novela en que "predominan los octosílabos". Carlos Miranda Ayala (1990: 10), por su lado, señala que esta novela "rescata aspectos esenciales del corrido, principalmente el lenguaje".

El propio Daniel Sada puntualiza en una entrevista concedida a principios de la década de los noventa las características de su propuesta estilística:

El perfil métrico de mi narrativa obedece, en primer lugar, a un intento por recobrar las más viejas tradiciones españolas, como el romance, el sainete, la picaresca, géneros en que predominan el octosílabo y el endecasílabo. Siento que la fonética natural está, en el principio, en el octosílabo: incluso las canciones populares, los corridos, los tangos, están escritos en esta forma, es decir, a base de frases cortas y enfáticas, lo que a su vez permite una preponderancia de la sustentación sobre los calificativos.

[...] En el caso de mi escritura, el antecedente más inmediato son los corridos (Guillén, 1991: 23).

Dejaré de lado algunas imprecisiones de la autora en la cita anterior (por ejemplo, el endecasílabo no predomina en el romance) y para otra ocasión las posibles relaciones entre su prosa y el sainete y la picaresca. Mi propósito en este ensayo consiste en analizar las características formales de una página de este autor (la primera de *Albedrío*) para determinar de qué forma y hasta qué grado se emplea el metro distintivo de la poesía castellana tradicional y popular (concretamente, del romance hispánico y el corrido mexicano), es decir, el octosílabo.³ Al final de este ensayo propondré al lector mis reflexiones sobre la pertinencia y el sentido sociohistóricos y estéticos de este prominente rasgo de *Albedrío* y algunos otros textos de Sada.

³ En una futura oportunidad me dedicaré al análisis de textos de Sada donde estén presentes otros metros, como el endecasílabo, el heptasílabo, el alejandrino, etcétera.

El octosílabo a través de sus ritmos

Al proponer que “la fonética natural está, en el principio, en el octosílabo”, Daniel Sada sugería, al parecer de manera intuitiva, un principio planteado por estudiosos del ritmo de los metros poéticos españoles. Por ejemplo, Samuel Gili Gaya (1993: 107-108) expresa en una conferencia de 1962 compilada en el volumen *Estudios sobre el ritmo*:

La lengua castellana de todos los tiempos tiene una preferencia muy marcada por las unidades o grupos de cinco a diez sílabas, y entre ellos son más frecuentes los de siete y ocho. En un trozo de prosa española o en un trozo de lengua hablada nos encontramos con mucha frecuencia con que las frases octosilábicas están en la proporción del 25 por 100. [...] El español tiende al octosilabismo, y el octosílabo es el verso nacional por excelencia en todos los tiempos, el verso del romance [y] del teatro clásico. [...] De modo que el octosilabismo está en la entraña misma de la prosodia del castellano.

En la misma dirección, Tomás Navarro Tomás (1973: 8) sostenía que “el metro octosílabo, tan antiguo, popular y permanente en español, [coincide] [...] con la medida del grupo fónico más frecuente en la ordinaria elocución enunciativa de la lengua”. Incluso, este experto llegó a proponer, en su estudio “El octosílabo y sus modalidades”, del libro *Los poetas en sus versos* (1973: 35-66), una clasificación del octosílabo a partir de sus ritmos, los cuales –según ejemplifica– se encuentran en la literatura castellana desde los poemas épicos medievales. Para comprender las características de estos ritmos es preciso esbozar un principio básico en las propuestas de Navarro Tomás: el periodo rítmico.

Como el estudioso señala en *Arte del verso*, es necesario partir de la premisa de que en un verso los acentos prosódicos no en todos los casos se pueden considerar acentos rítmicos (Navarro Tomás, 1959: 18-21). Por ejemplo, la sílaba prosódica en artículos, preposiciones, conjunciones, etc., sería en la gran mayoría de los casos tomada como inacentuada o débil. Como contraparte, en algunas circunstancias ciertas sílabas débiles en palabras largas pueden destacar rítmicamente más que otras; así, verbigracia, en *contraproducente* o *significativo*, la primera y la tercera

sílabas se ven reforzadas frente a la segunda y la cuarta, siendo que todas se considerarían gramaticalmente átonas.

Con esta premisa, es posible entender los tres conceptos elementales que conforman el principio del periodo rítmico:

- a) la *anacrusis*, compuesta por la o las sílabas débiles anteriores a la primera sílaba con acento rítmico del verso, si las hay;
- b) el *periodo rítmico interior*, que comprende del primer acento rítmico hasta la sílaba anterior al último acento rítmico del mismo verso, y
- c) el *periodo de enlace*, que abarca el acento rítmico final del verso, la o las sílabas inacentuadas finales que lo siguieren, la pausa intermedia y las iniciales sílabas inacentuadas del verso siguiente, si las hubiere (Navarro Tomás, 1959: 21-22).

Así, por ejemplo, en los versos 11-12 del romance “El enamorado y la muerte” (Menéndez Pidal, 1990: 63):

No soy el amor, amante:
la muerte que Dios te envía,

cuyos acentos podemos representar de la siguiente manera:

o óoo óo óo
o óoo óo óo,

el primer acento rítmico del primer verso se encuentra en la segunda sílaba, “soy”. Por lo tanto, en ella comienza el periodo rítmico interior, el cual termina en la sexta sílaba (“a”). De este modo, la anacrusis consiste en una sílaba, la primera del verso (“No”), debido a que para efectos rítmicos se considera inacentuada. El periodo de enlace empieza en la sexta sílaba del primer verso (“man”), incluye la pausa intermedia y termina en la anacrusis o sílaba inacentuada anterior al primer acento rítmico del segundo verso (“la”). Así, el periodo rítmico en este caso se puede representar de la siguiente forma:

No	soy el amor, a	mante:
<i>anacrusis</i>	<i>periodo rítmico interior</i>	<i>periodo de enlace (inicio)</i>
la	muerte que Dios te en	vía.
<i>periodo de enlace (término)</i>	<i>periodo rítmico interior</i>	<i>etcétera</i>

Estos términos son imprescindibles para comprender la estructura y características de los ritmos del octosílabo propuestos por Navarro Tomás (1973: 39-42): el trocaico, el dactílico y el mixto en sus dos combinaciones. Como explica Helena Beristáin (2001: 331-332), las denominaciones *troqueo* y *dáctilo* provienen del latín y del griego, en los que la unidad métrica era el pie, no la sílaba. En las lenguas clásicas, donde había sílabas breves y largas, el pie se constituía a partir de la cantidad o duración silábica.

A partir de sus estudios sobre el ritmo castellano, Navarro Tomás (1959: 22-25) retomó los términos para aplicarlos no a los pies (que, al perderse la distinción —en la nueva lengua— de sílabas breves y largas, dejan de funcionar como unidades métricas), sino a las cláusulas (núcleos de sílabas) que conforman, según su apreciación, el periodo rítmico interior de un verso. Así, las cláusulas pueden ser de tipo trocaico o dactílico. El primero es binario: consiste en una sílaba con acento rítmico y otra inacentuada (óo); el segundo se forma por tres sílabas: la primera con acento rítmico y las dos siguientes inacentuadas (óoo).

Con base en la presencia de estas dos cláusulas fundamentales del verso español, Navarro Tomás (1973: 39-42) encuentra que existen tres tipos básicos de octosílabos: trocaico, dactílico y mixto (en dos variantes este último). En el siguiente cuadro se detallan las características de cada uno:

<i>Tipo</i>	<i>Estructura</i>	<i>Anacrusis</i>	<i>Periodo rítmico interior</i>	<i>Ejemplo</i>
Trocaico	oo óo óo óo	Las dos primeras sílabas	De la 3ª a la 6ª sílaba	“aromosa, blanca viola”
Dactílico	óoo óoo óo	Ninguna	De la 1ª a la 6ª sílaba	“pláceme, dijo Rodrigo”
Mixto a	o óo óoo óo	La primera sílaba	De la 2ª a la 6ª sílaba	“se acerca gran cabalgada”
Mixto b	o óoo óo óo	La primera sílaba	De la 2ª a la 6ª sílaba	“calzadas espuelas de oro”

Estas son las cuatro modalidades rítmicas primordiales del octosílabo, si bien la cantidad de acentos rítmicos puede no siempre ser de tres, es decir, en algunos versos se pueden detectar, por cuestiones gramaticales, de énfasis o de sentido, más o menos cláusulas con peso rítmico. Así, un ejemplo proporcionado por Navarro Tomás consiste en un octosílabo dactílico con dos acentos rítmicos (en las sílabas 4ª y 7ª) procedente del romance del conde Arnaldos: “Sobre las aguas del mar”. Otro, tomado del romance de Abenámar: “¿Qué castillos son aquellos?”, presenta un ritmo trocaico con cuatro acentos, en las sílabas 1ª, 3ª, 5ª y 7ª (1973: 53, 56).

Además, en el estudio donde presenta estos planteamientos y ejemplificaciones, Navarro Tomás (1973: 45-48) esboza la aplicación artística de los diferentes ritmos, y la mayoría de los ejemplos que refiere provienen de romances tradicionales. Por mi parte, deseo ilustrar estas explicaciones con una cuarteta de un corrido mexicano. Recorro a los versos 33-40 de la versión facticia de “Rosita Alvérez” presentada por Mercedes Díaz Roig (1990: 122); en las columnas de la derecha se señalan su estructura y denominación:

<i>Verso</i>	<i>Estructura</i>	<i>Tipo</i>
Rosita le dice a Irene:	o óoo óo óo	mixto
—No te olvides de mi nombre:	oo óo oo óo	trocaico
cuando vayas a los bailes	oo óo oo óo	trocaico
no desaires a los hombres.	oo óo oo óo	trocaico
Rosita ya está en el cielo	o óoo óo óo	mixto
dándole cuenta al Creador;	óoo óoo óo	dactílico
Hipólito está en la cárcel,	o óoo óo óo	mixto
dando su declaración.	óoo ooo óo	dactílico

Si bien el ejemplo anterior no se puede considerar representativo, me permite sugerir que un estudio formal profundo permitiría confirmar la presencia constante y alternada de los tres ritmos octosilábicos en el corrido mexicano. De momento, antes de realizar el análisis formal de la prosa octosilábica de *Albedrío*, la segunda novela de Daniel Sada, esbozaré las relaciones entre el romance y el corrido según lo han planteado los especialistas. Este vínculo permitirá revisar a muy grandes rasgos las semejanzas y diferencias formales entre el romance español y el corrido mexicano, y las reminiscencias específicas de ambos en la obra del escritor norteño.

El octosílabo, del romance al corrido

El folclorista mexicano Vicente T. Mendoza planteó el origen hispánico del corrido. Básicamente, lo vinculaba, aunque no de manera exclusiva, con el Romancero tradicional (1964: 9). Esta tesis ha sido revisada y ampliada por los estudiosos posteriores. Así, Mercedes Díaz Roig (1990: 100), en un estudio publicado de manera póstuma, apunta que, además del romance tradicional, el romance vulgar fue “de más importancia para la formación del corrido”. Cercano a esta postura, Aurelio González

(1995: 150) define al corrido como un “nuevo género americano, hijo del romance tradicional oral y del romance vulgar de pliego y nieto de la balada europea”.

De este modo, el romance tradicional transmitió al corrido una serie de rasgos que, al mezclarse con los de otras manifestaciones artísticas de gusto popular, dieron al nuevo género unas características distintivas.⁴ En su estudio inédito *El corrido mexicano actual*, Magdalena Altamirano (1990: 70) señala que, a pesar de la variedad de realizaciones que el corrido popular ha conocido en lo que a metro, rima y estrofismo se refiere, “la unidad formal básica del corrido tradicional es la cuarteta octosilábica con rima asonante o consonante en los versos pares”, rima que cambia con cada cuarteta. Estos rasgos contrastan con la tirada monorrima de hexadecasílabos (divididos en dos hemistiquios octosilábicos) típica en el romance tradicional. Por lo demás, otras realizaciones métricas y estróficas menos comunes se presentan con frecuencia en la vertiente no tradicional del corrido (de manera similar como sucedió en los romances artificiosos): el heptasílabo, el doble hexasílabo, así como formas mixtas de octosílabos con versos largos (Altamirano, 1990: 71-74).

Como se puede observar, las diferencias más notorias entre romance y corrido tradicionales se presentan en la rima (una sola en el primero, cambiante en el segundo) y en la estructura (tirada *versus* estrofas), no en el metro, pues el octosílabo común en el corrido proviene de los hemistiquios presentes en el hexadecasílabo romancístico. (Conviene recordar, asimismo, que tanto el romance como el corrido – a diferencia de la canción lírica – cumplen una función similar en las comunidades que los producen y transmiten: cuentan historias. Este propósito narrativo también es sustancial en la obra literaria de Daniel Sada; sin embargo, se trata de un aspecto no lo suficientemente destacado por los críticos.) De este modo, podemos considerar que el punto de partida para detectar las reminiscencias romancísticas y corridistas en la prosa de Daniel Sada es el octosílabo y sus acentos rítmicos.

⁴ Las diferencias entre poesía tradicional y poesía popular fueron definidas por Ramón Menéndez Pidal (1958: 52-87), [quien no siempre fue congruente en esa diferenciación, cuestionada además por varios estudiosos. N. de la R.].

Albedrío, la novela en octosílabos

El 9 de julio de 2002 Daniel Sada dio una conferencia de prensa para presentar su más reciente novela, *Luces artificiales*. Cuando le pregunté qué referentes literarios y culturales se encontraban detrás de su nueva propuesta urbana — a diferencia de los modelos tradicionales y orales del ciclo rural norteño, que cerró en 1999, según propia confesión, con *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* —, Sada se explayó en una detenida consideración sobre dos tradiciones literarias para él de suma importancia: la novela francesa del siglo XIX y la inglesa y estadounidense del XX. De esta última, resaltó un detalle sutil: la literatura de Estados Unidos muestra un gran interés por revalorar y analizar culturalmente manifestaciones triviales, intrascendentes o frívolas de la vida social. Él, en esta vena, propone que, leída con detenimiento, *La Familia Burrón* puede ser vista como “la más completa enciclopedia sobre la ciudad de México” (Sada, 2002).

Sin duda, estas “trivialidades” se refieren a expresiones populares de la cultura. Desde el punto de vista temático, a lo largo de su obra Daniel Sada ha demostrado un interés no secundario por manifestaciones de este tipo: el teatro guiñol (“Bahorrina”), el beisbol (“Cualquier altibajo”), los payasos (*Lampa vida*), los burdeles (“Juguete de nadie”), el circo (“Filo de equilibrio”), los “húngaros cineros” (*Albedrío*), etc. Desde el punto de vista formal, considero que la inclinación de Sada por acercarse a lo popular se manifiesta de manera clara en la prosa rítmica de no pocos de sus textos, como revelará el siguiente análisis de la primera página de *Albedrío*.

Antes de publicar este libro, en 1989, Daniel Sada se había dado a conocer por el poemario *Los lugares* (1977), la novela *Lampa vida* (1980) y las colecciones de cuentos *Un rato* (1984) y *Juguete de nadie y otras historias* (1985). Las respuestas de los críticos ante su obra se han dirigido comúnmente a resaltar su prosa rítmica, una suerte de hibridación de metros poéticos — alejandrinos, heptasílabos, endecasílabos y octosílabos, principalmente —, además de su lenguaje inusual: “recuperación de regionalismos, distorsión o invención de [...] palabras, supresión continua de categorías gramaticales, alteración deliberada del orden sintáctico”, como explica Humberto Félix Berumen (1994: 215) en un ensayo

sobre Sada y otros narradores del norte de México.

Frente a su obra anterior, *Albedrío* se distingue por su extensión (mayor que la de *Lampa vida*) y el empleo, más que predominante, prácticamente exclusivo, del octosílabo. Este rasgo resulta por demás evidente desde los párrafos de la primera página:

De ayer es la historia de hoy, de ayer la malversación. En Castaños, en invierno, pocas son las diversiones que entretienen a la gente. El acurrucado es mejor, el gozo junto al fogón. Los ambientes embebidos de cocinas olorosas y mujeres trabajando: muy fume y fume los hombres dado que se saben cómo desviar el aburrimiento que traen los días desiguales de ventoleras y hielos; pues, como nadie supone, de pronto el sol sale grande como en tiempo de verano: los asombros se hacen tema que no dura una mañana porque antes del mediodía las nubes nublan al pueblo y por las tardes los fríos entran delgados mordiendo por debajo de las puertas: el viento echa niebla y lío para que la gente aguarde: por la noche, sin salir, ya sea que amanezca gris o se produzca un milagro. Pero no. El invierno dura mucho si la intensidad es larga. Los fulanos ya sin más se pasan toda una tarde jugando a la barajita mientras mojan hojarascas en caldosos chocolates. El juego es lento en la mesa, mas los niños por debajo juegan a inventar caminos: los zapatos de los grandes son los pueblos o los ranchos por donde ir; en la casa de [los]⁵ Montes es así y a lo mejor en las otras si tan bien nacen las dudas. Las piernas de los señores son cañones peligrosos, hasta que... *¡Sálganse de allí de abajo!*, grita don Acacio Montes mientras el tío Luis Elviro con disimulo y de lado le mira todas las cartas. Los niños salen corriendo con sus carros en las manos, regañados por las madres (Sada, 2001: 9).

No resulta exagerado decir que la forma más adecuada de realizar la lectura de esta primera página es en voz alta, como si sus ritmos internos buscaran someterse a la constatación de una musicalidad familiar. Por esto, el ejercicio que propongo al lector consiste en leer esas mismas líneas como si se tratara de la secuencia de octosílabos de un romance o corrido disfrazado en la prosa:

⁵ En la edición de Tusquets (2001) se omite esta palabra, que sí se encuentra en la de Leega (1989), de donde la recupero.

- | | |
|---|---|
| <p>De ayer es la historia de hoy,
de ayer la malversación.
En Castaños, en invierno,
pocas son las diversiones
5 que entretienen a la gente.
El acurruque es mejor,
el gozo junto al fogón.
Los ambientes embebidos
de cocinas olorosas
10 y mujeres trabajando:
muy fume y fume los hombres,
dado que se saben cómo
desviar el aburrimiento
que traen los días desiguales
15 de ventoleras y hielos;
pues, como nadie supone,
de pronto el sol sale grande
como en tiempo de verano:
los asombros se hacen tema
20 que no dura una mañana,
porque antes del mediodía
las nubes nublan al pueblo
y por las tardes los fríos
entran delgados mordiendo
25 por debajo de las puertas:
el viento echa niebla y lío
para que la gente aguarde:
por la noche, sin salir,
ya sea que amanezca gris
30 o se produzca un milagro.</p> | <p>Pero no.
El invierno dura mucho
si la intensidad es larga.
Los fulanos ya sin más
35 se pasan toda una tarde
jugando a la barajita,
mientras mojan hojarascas
en caldosos chocolates.
El juego es lento en la mesa,
40 mas los niños por debajo
juegan a inventar caminos:
los zapatos de los grandes
son los pueblos o los ranchos
por donde ir;
45 en la casa de [los] Montes
es así
y a lo mejor en las otras
si tan bien nacen las dudas.
Las piernas de los señores
50 son cañones peligrosos,
hasta que...
<i>¡Sálganse de allí de abajo!</i>,
grita don Acacio Montes,
mientras el tío Luis Elviro
55 con disimulo y de lado
le mira todas las cartas.
Los niños salen corriendo
con sus carros en las manos,
regañados por las madres.</p> |
|---|---|

Al realizar esta lectura, la sospecha se convierte en certeza, y una vez que se identifica la recurrencia métrica y se realizan las pausas entre un *verso* y otro, se intuye una variedad rítmica que, con soltura y sin monotonía, favorece el desarrollo de la narración, como si cada *verso* siguiera un determinado patrón rítmico que se relaciona con el de los demás. Así, los cuatro *versos* tetrasilábicos (31, 44, 46 y 51) proponen — como plantea Navarro Tomás (1959: 11) — “una individualidad aparente, sostenida por

los [versos] que les preceden o siguen”. Estas características de la prosa de *Albedrío* permiten analizar cada “verso” para detectar el tipo de ritmo que se encuentra en él:

Línea	Verso	Ritmo	Ritmo	Rima
1	De ayer es la historia de hoy, ⁶	o óoo oo óo	mixto	ó
2	de ayer la malversación.	o óoo oo óo	mixto	ó
3	En Castaños, en invierno,	oo óo oo óo	trocaico	éo
4	pocas son las diversiones	óoo ooo óo	dactílico	óe
5	que entretienen a la gente.	oo óo oo óo	trocaico	ée
6	El acurruque es mejor,	ooo óoo óo	dactílico	ó
7	el gozo junto al fogón.	o óo ooo óo	mixto	ó
8	Los ambientes embebidos	oo óo oo óo	trocaico	ío
9	de cocinas olorosas	oo óo oo óo	trocaico	óa
10	y mujeres trabajando:	oo óo oo óo	trocaico	áo
11	muy fume y fume los hombres	o óo óoo óo	mixto	óe
12	dado que se saben cómo	óo oo óo óo	trocaico	óo
13	desviar el aburrimiento	o óoo oo óo	mixto	éo
14	que traen los días desiguales	o óo óoo óo	mixto	áe
15	de ventoleras y hielos;	ooo óoo óo	dactílico	éo
16	pues, como nadie supone,	ooo óoo óo	dactílico	óe
17	de pronto el sol sale grande	o óoo oo óo	mixto	áe
18	como en tiempo de verano:	oo óo oo óo	trocaico	áo
19	los asombros se hacen tema	oo óo oo óo	trocaico	éa
20	que no dura una mañana	oo óo oo óo	trocaico	áa
21	porque antes del mediodía	o óoo oo óo	mixto	ía
22	las nubes nublan al pueblo	o óo óoo óo	mixto	éo
23	y por las tardes los fríos	ooo óoo óo	dactílico	ío
24	entran delgados mordiendo	óoo óoo óo	dactílico	éo
25	por debajo de las puertas:	oo óo oo óo	trocaico	éa

⁶ Como es sabido, si un verso termina en una palabra aguda (esto es, con el acento rítmico en la sílaba final), se añade una sílaba para completar el metro (Beristáin, 2001: 331-332).

26	el viento echa niebla y lío	o óoo oo óo	mixto	ío
27	para que la gente aguarde:	oo oo óo óo	trocaico	áe
28	por la noche, sin salir,	oo óo oo óo	trocaico	í
29	ya sea que amanezca gris	o óoo óo óo	mixto	í
30	o se produzca un milagro.	ooo óoo óo	dactílico	áo
31	Pero no.	---	---	ó
32	El invierno dura mucho	oo óo óo óo	trocaico	úo
33	si la intensidad es larga.	oo óo óo óo	trocaico	áa
34	Los fulanos ya sin más	oo óo oo óo	trocaico	á
35	se pasan toda una tarde	o óo óoo óo	mixto	áe
36	jugando a la barajita	o óoo oo óo	mixto	ía
37	mientras mojan hojarascas	oo óo oo óo	trocaico	áa
38	en caldosos chocolates.	oo óo oo óo	trocaico	áe
39	El juego es lento en la mesa,	o óo óoo óo	mixto	éa
40	mas los niños por debajo	oo óo oo óo	trocaico	áo
41	juegan a inventar caminos:	óoo ooo óo	dactílico	ío
42	los zapatos de los grandes	oo óo oo óo	trocaico	áe
43	son los pueblos o los ranchos	oo óo oo óo	trocaico	áo
44	por donde ir;	---	---	í
45	en la casa de [los] Montes	oo óo oo óo	trocaico	óe
46	es así	---	---	í
47	y a lo mejor en las otras	ooo óoo óo	dactílico	óa
48	si tan bien nacen las dudas.	ooo óoo óo	dactílico	úa
49	Las piernas de los señores	o óo ooo óo	mixto	óe
50	son cañones peligrosos,	oo óo oo óo	trocaico	óo
51	hasta que...	---	---	é
52	¡Sálganse de allí de abajo!,	óo oo óo óo	trocaico	áo
53	grita don Acacio Montes	óo oo óo óo	trocaico	óe
54	mientras el tío Luis Elviro	ooo óoo óo	dactílico	ío
55	con disimulo y de lado	ooo óoo óo	dactílico	áo
56	le mira todas las cartas.	o óo óoo óo	mixto	áa
57	Los niños salen corriendo	o óo óoo óo	mixto	éo
58	con sus carros en las manos,	oo óo oo óo	trocaico	áo
59	regañados por las madres.	oo óo oo óo	trocaico	áe

El cuadro anterior permite constatar el uso variado que hace el narrador de los ritmos octosilábicos típicos de la poesía tradicional y popular castellana. De las 55 líneas octosilábicas, 26 son del tipo trocaico (47.27%), 17 del mixto (30.91%) y 12 del dactílico (21.82%). En cuanto a las combinaciones acentuales, es posible señalar que predominan las de dos acentos rítmicos (42 *versos*), seguidas por las de tres (13 ejemplos). El predominio del ritmo trocaico se relaciona —sobre todo en el siglo xv— con “el desarrollo de los romances” y la vena tradicional. Por otro lado, los octosílabos de dos o tres acentos son los más abundantes en la poesía tradicional y popular castellana. Además, el uso del octosílabo se ha identificado con actos festivos comunitarios, pues las combinaciones de los distintos ritmos “parecen guiadas e influidas por el canto” (Navarro Tomás, 1973: 49, 61). Estas observaciones hacen patente en *Albedrío* la reminiscencia de la variedad rítmica del octosílabo propia de la poesía popular y tradicional hispánica.

Si bien muchos críticos no necesitaron cuadros, análisis detenidos y términos doctos para intuir o postular el carácter rítmico de la prosa de Sada, y muy especialmente de *Albedrío*, considero que las notas anteriores permiten adelantar que el lenguaje medido y acentual constituye el sustento y la herramienta para construir un narrador comunitario y cercano a la mentalidad oral típica de entornos rurales (por lo demás, reiterados en los textos de Sada). Más adelante retomaré esta idea.

Antes, conviene continuar con esta somera revisión de la experimentación formal en la primera página de *Albedrío*. A pesar de la presencia de tres pares de dísticos (*versos* 1-2, 6-7, 28-29), en este fragmento no se detectan patrones fijos de rima que pudieran relacionarse con los del romance o el corrido. Los dos primeros ejemplos de dísticos parecen ser utilizados como mecanismos de mnemotecnia, pues encierran una sentencia que transmite una verdad de aspiración universal (“De ayer es la historia de hoy, de ayer la malversación”) o que se acerca a la descripción ecuménica del refrán (“El acurruque es mejor, el gozo junto al fogón”); el tercer caso parece ser más bien un dístico incidental. En general, es posible afirmar que nos encontramos ante una tirada de versos sueltos que no reconocen ninguna estructura estrófica.

Así, el análisis anterior permite concluir que, al concentrar la experimentación formal en la variedad acentual del octosílabo y despreocuparse

de extremarla con el mismo tesón en la rima y el agrupamiento de los versos, el narrador logra seguir manteniendo un pie en el terreno de la prosa, pues si Sada — como señala Félix Berumen (1994: 215) — “recurre al empleo de una prosa que tiene a la poesía como modelo de escritura”, debe señalarse que el texto, más allá de sus ritmos propios de la poesía, sigue teniendo un carácter de prosa narrativa. Es decir: si se encontrara una recurrencia uniforme de algún otro elemento formal propio de la poesía tradicional y popular — como la rima o la estructura —, *Albedrío* sería más bien un corrido o un romance enteramente disfrazado en la prosa, esto es, un poema narrativo. El mismo Daniel Sada ha dilucidado este equilibrio, al afirmar que:

lo que pretendo es una fusión entre la prosa y el octosílabo; recurrir a éste pero de un modo poco [sic] ortodoxo a fin de evitar el ritmo de metrónimo. Entonces, a veces, con la paráfrasis como sustento, abro la prosa, abro el verso, *guiándome por acentuaciones* más que por sílabas para que mi narración, al mismo tiempo, tenga el sonido de la prosa, sin perder el del corrido (Guillén, 1991: 24; cursivas mías).

Con base en las consideraciones previas, es pertinente afirmar que, si bien la experimentación formal del narrador de *Albedrío* es enteramente consciente, ésta no responde a parámetros inamovibles. Introduce versos de pie quebrado para liberarse por momentos del octosílabo y recurre a la rima de una manera por entero desinteresada y ocasional. Al guiarse “por acentuaciones más que por sílabas”, su narración aspira y encuentra un equilibrio entre “el sonido de la prosa” y “el del corrido”. Por esto, planteo que *Albedrío* es un texto narrativo sustentado en una prosa rítmica, no en una prosa poética. El ritmo al servicio de la prosa: no la prosa al de la poesía.

El fabulador en octosílabos

A partir de los apuntes anteriores, creo que es posible plantear que en una literatura culta — como es *Albedrío* — Daniel Sada inserta la musicalidad de formas rítmicas propias de la poesía tradicional y popular, porque

estos metros no están divorciados — así lo demuestran el romance y el corrido — de la vocación narrativa. En última instancia, por encima o al lado de su experimentación estilística, los textos de Daniel Sada narran historias y construyen personajes (si bien en las primeras líneas de la página inicial de *Albedrío* predomina la descripción, hacia las últimas se aprecia la ágil incursión del elemento narrativo).

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre el lenguaje y la narración? Santiago R. Vaquera Vázquez (1997: 197) plantea que el nexo entre los metros poéticos y el propósito narrativo se relaciona con la temática del desierto: “Sada inserts a prosaic discourse into a poetic one, forming a narrative in which both reader and character are placed in a journey across a blank space: the desert of the narration and the desert of the page”. Para este crítico, la peculiar construcción narrativa de Sada tiene como finalidad la de colocar tanto al lector como al personaje ante el concepto literario o geográfico del desierto. Disiento de esta propuesta.

Parto de una premisa que se extraña ante la insistencia de la crítica en identificar el desierto como el rasgo esencial en los textos de Daniel Sada (si bien estoy consciente de que el mismo escritor ha colaborado en esto). Christopher Domínguez Michael (1989: 40) inició esta tendencia:

Escritores del desierto como Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Cornejo y Daniel Sada (1953), retoman un camino abandonado por la guerra [la Revolución] y cuentan las historias de una “paz”, la del desierto, cuya riqueza completa nuestra geografía literaria.

Si bien el desierto es un rasgo notorio en la obra de Sada, no creo que sea el distintivo punto de partida para su estudio. Salvo “El fenómeno ominoso” y, en mucho menor grado, “Bahorrina”, en los textos de este escritor el referente geográfico se supedita al mayor peso del referente social. (Incluso, la más reciente novela de Sada, *Luces artificiales*, implica el abandono del desierto como geografía reiterada de su obra literaria y la mudanza temática y lingüística a la ciudad; si bien en este nuevo texto se puede detectar un cambio en el uso del lenguaje, la vocación de experimentación estilística sigue siendo sobresaliente).

En las narraciones del ciclo rural (de *Lampa vida* a *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*) la finalidad parece ser, más que dar toda la

importancia al entorno geográfico, narrar las historias de un grupo de personajes frente a situaciones inusuales (no pocas veces chuscas). Los ejemplos no escasean: “La averiguata”, “Todo y la recompensa”, “Milagros morales o comedia de engaños”, “Filo de equilibrio” o *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

En Daniel Sada, así, el vínculo del lenguaje se establece no con un contexto geográfico, sino con un referente social. El personaje central de Sada no es el desierto, sino la colectividad que lo habita. Se trata de comunidades rurales donde la cotidianidad monótona es paliada con la conversación, el chismorreo, la expectación ante novedades (la mayoría de las veces, espectáculos itinerantes); es decir, su principal defensa ante las distancias solitarias del desierto es la palabra, no el silencio. Sada indicó en una entrevista que “en el norte, a diferencia del sur, todo se añora. Por esto mucha gente inventa palabras y cada quien tiene su propio lenguaje y sus propias deformaciones” (Torres, 1986a: 23). Con el habla, los personajes le roban el protagonismo a la geografía.

En este punto resulta pertinente reiterar una premisa de Menéndez Pidal (1958: 73-74): el papel fundamental que tuvo la oralidad en el desarrollo y la pervivencia de la poesía tradicional y popular. Y, si en las páginas anteriores establecimos un nexo entre la expresión estilística tradicional y la prosa rítmica de Daniel Sada, no es descabellado plantear, como inferencia, un cierto aspecto oral de la segunda. ¿Cómo se presentaría este rasgo?

En su libro *Oralidad y escritura*, Walter J. Ong (2001: 41) señala que en las culturas orales primarias (en las que no se conoce la escritura),

el pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, aliteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario [...], proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica.

De igual modo, Ong indica que en las culturas verbomotoras (orales en entornos sociales donde ya se conoce la escritura), la oralidad “propicia estructuras de personalidad que en ciertos aspectos son más comu-

nitarias y exteriorizadas, y menos introspectivas que las comunes entre los escolarizados. La comunicación oral une a la gente en grupos” (2001: 71).

Estas dos anotaciones no son irrelevantes aplicadas a los aspectos lingüístico y temático de la obra de Daniel Sada. Evidentemente, su referente sociohistórico no corresponde al de una cultura ágrafa, pero sí al de una comunidad predominantemente verbomotora, es decir, una comunidad en la cual la escritura no constituye una herramienta cultural interiorizada en su plenitud. Esta característica explicaría la pertinencia de incorporar en su lenguaje los ritmos de los metros poéticos tradicionales y populares y de crear, así, una prosa con algunos de los rasgos descritos por Ong en la primera cita. El escritor afirmó en una ocasión: “En el medio rural es frecuente que los campesinos, con una gran inclinación a componer versos, se expresen en octosílabos: el sonido más recurrente del español” (Guillén, 1991: 23).

Es preciso acotar que la recuperación de estas formas orales no es de signo antropológico, sino literario. Su lenguaje no es reflejo del habla popular de una determinada región. Se trata de una creación artística, producto de la atracción que lo popular ha mantenido en las esferas cultas, como lo ejemplificarían, en el ámbito hispánico, los romances de Lope de Vega y Luis de Góngora.

En la misma vena, se puede afirmar que estas manifestaciones artísticas tradicionales y populares, por lo menos en las comunidades rurales, no han muerto.⁷ El corrido mexicano forma parte de un mundo cultural que pervive, y algunos de sus rasgos han sido adaptados y adoptados por Daniel Sada según sus requerimientos formales y narrativos específicos. Así, el escritor ha confesado:

A mí lo que me interesa es recuperar jergas, palabrejas y localismos de un lenguaje extraviado. Siento, como decía Marcel Schwob, que todas las grandes obras de la literatura provienen del habla popular [...], pero no para desembocar en lo popular, sino en la universalidad (Guillén, 1991: 24).

⁷ El folclor vive, como lo demuestra, a cada paso, esta revista (N. de la R.).

Esta recuperación “de un lenguaje extraviado” puede equipararse a la finalidad mnemotécnica de las formas artísticas orales que Walter J. Ong identificó en *Oralidad y escritura*. En la obra de Sada — aun siendo un producto cultural elitista — existe un interés por preservar o, más bien, incorporar en un texto literario con aspiraciones artísticas, rasgos típicos de la memoria oral de los pobladores del norte de México.

Por todo lo hasta aquí dicho, no resulta sorprendente que Sada se etiquete, en una entrevista concedida a *La Jornada Semanal*, como un fabulador (Solares, 1994: 24-26). Una acepción de la palabra *fábula* es, como señala Beristáin (2001: 207): “Apólogo, es decir, breve narración, en prosa o en verso, de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja”. En cierto modo, la disyuntiva — prosa o verso — es resuelta por Sada con la fusión de ambos; si a este rasgo añadimos el afán narrativo y la perspectiva moral o ética (que se detecta en su tratamiento de temas *universales*, como el del azar en *Albedrío*, del libre albedrío en “Bahorrina” o de la identidad en *Una de dos*, entre otros, así como en la introducción en sus textos de refranes o sentencias de no improbable origen popular que, usualmente a modo de dísticos, proponen *verdades* de aspiración absoluta) presentes de manera equilibrada en sus narraciones, podrá ratificarse lo adecuado de esa designación.

Perspectivas frente a *Albedrío*: el corridista culto

Una vez descritos los panoramas anteriores, surge la pregunta: ¿cuál es el sentido de escribir *Albedrío* en octosílabos? En una época en que la misma poesía se ha alejado del metro, ¿qué significa escribir prosa con el metro típico de géneros como el romance y el corrido?

Desde la perspectiva sociohistórica, *Albedrío* — y no pocos de los demás textos de este autor — presenta un narrador que, como el corridista mexicano, es una voz comunitaria que traza una Historia alterna, colectiva, cercana al *ethos* rural, y que por ello mismo carece de la objetividad y distancia del historiador profesional. A él puede aplicarse, parcialmente, lo que Catherine Héau de Giménez afirma sobre los corridos (1987: 57): ella señala que estos

expriment la conscience et la *mémoire collective* de tout un peuple, en opposition à la mémoire historique des historiens qui relate les événements d'une façon abstraite et objective, établissant des périodes dans le passé selon une certaine chronologie et soulignant les différences.

La estudiosa, que ha defendido el acercamiento sociológico a la problemática del corrido y criticado los análisis meramente formales, explica en *Así cantaban la revolución* que

la connotación popular de una canción no significa necesariamente un *origen* o una *elaboración* exclusivamente popular, sino su adecuación a los códigos culturales y a la visión del mundo de los grupos subalternos en un momento determinado del desarrollo sociocultural (Héau de Giménez, 1991: 36-37).

Estas anotaciones permiten un acercamiento sociológico a la problemática del narrador sadeano, pero, como señalé líneas arriba, se trata de una identificación parcial, insuficiente. El narrador utiliza elementos poéticos tradicionales y populares reconocibles por la colectividad rural (como lo haría un corridista de la región), y este hecho lo mimetiza o le otorga una voz y visión comunitarias. Sin embargo, como se trata de un producto cultural elitista, la obra de Sada sigue el camino inverso: en vez de adecuarse “a los códigos culturales y a la visión del mundo” de ese grupo humano en particular, los textos sadeanos retoman esos códigos culturales y esa visión del mundo condensados en ciertos aspectos del habla norteña y los transmutan en una creación literaria que aspira a la universalidad de los lectores, no a la *regionalidad* de los oyentes.

De este modo, la perspectiva sociohistórica conduce a la estética: este fabulador en octosílabos —extiende la etiqueta de Sada al narrador—, este corridista culto es una construcción literaria posmoderna. Sus rasgos tan subrayados —el carácter omnisciente, rítmico-oral, burlón, subversivo, paternal y prejuiciado— parecieran ser contraproducentes, pues su condición literaria delata y magnifica su tendencia a la exageración y la extravagancia. Lauro Zavala (1999a: 60) apunta que el narrador en el cuento posmoderno “suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (es auto-irónico) o bien desaparece del todo”. Por los rasgos expuestos, considero que la primera característica puede aplicarse con

toda justeza al narrador de toda la obra —no sólo de los cuentos— de Daniel Sada.

Román Guadarrama Cortés, en *La narrativa de Daniel Sada* (2001: 51-67), siguiendo de cerca las ideas de Mijaíl Bajtín y Severo Sarduy, plantea que el lenguaje empleado por este autor en su obra es neobarroco. Esta propuesta crítica permite plantear que la incorporación de elementos formales de la poesía tradicional y popular en la prosa de *Albedrío* convierte la novela en un ejercicio de intertextualidad posmoderna. Y en este punto la aproximación a la estética tradicional y popular revela de nuevo su pertinencia. María Cruz García de Enterría (1995: 10) explica:

Una de las primeras cosas que [...] se observa es el auténtico juego intertextual que es la literatura popular: las interacciones que se dan continuamente entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado [...] y, en conclusión, se podría hablar de un juego intercultural que se hace más evidente que en cualquier otra parcela de lo literario.

Este juego intertextual es enteramente discernible en la obra de Daniel Sada. El estudioso Lauro Zavala (1999a: 60) propone que el cuento posmoderno (adelanto que extenderé la característica siguiente a *Albedrío*, sin ser un cuento) es intertextual “porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector”. *Albedrío* superpone no textos específicos, sino códigos: el metro del corrido con la estructura y narratividad de la novela, y ambos resultan evidentes para el lector. Por ejemplo, Alejandro Toledo (1990: 7) define *Albedrío* como “Poema disfrazado de prosa; prosa acosada por el verso”. Y al momento que se dice esto, también podría afirmarse que *Albedrío* es un simulacro de ambos códigos: suena a corrido, pero no lo es; tiene la extensión y la ambición narrativa de una novela, pero su lenguaje rítmico hace trastabillar este aserto al revelar una prosa atípica. ¿Se trata, entonces, de un corrido culto?

En último término, *Albedrío* representa la fusión de fértiles códigos literarios que en su peculiar hibridación me permiten postular la identidad y el equilibrio de lo narrado (el medio rural), el narrador (la comunidad) y el lenguaje de la narración (el metro del corrido). Esta identidad y este equilibrio convierten a la segunda novela de Daniel Sada en una obra maestra.

Bibliografía citada

- Altamirano Pineda, Magdalena, 1990. *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. Tesis de licenciatura. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Beristáin, Helena, 2001. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Cortés, Jaime Erasto, 1988. "El nuevo regionalismo de la narrativa mexicana". *Vía Libre*, I, 6: 36-38.
- Díaz Roig, Mercedes, 1990. "Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional". *Literatura Mexicana*, I, 1: 97-124.
- Domínguez Michael, Christopher, 1989. "Narradores del desierto". *Vuelta*, 154 (septiembre): 40-41.
- _____, 1991. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. México: FCE.
- Félix Berumen, Humberto, 1994. "El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)". En *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 201-224.
- García de Enterría, María Cruz, 1991. "De literatura popular". *Anthropos*, 166-167: 9-12.
- Gili Gaya, Samuel, 1993. *Estudios sobre el ritmo*. Ed. Isabel Paraíso. Madrid: Istmo.
- González, Aurelio, 1995. "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México". *Caravelle*, 65: 143-157.
- Guadarrama Cortés, Román, 2001. *La narrativa de Daniel Sada*. Tesis de licenciatura. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Guillén, Laura, 1991. "Recuperar lenguajes extraviados. Entrevista con Daniel Sada". *La Jornada Semanal*, 130 (8 de diciembre): 23-27.
- Héau de Giménez, Catherine, 1987. "Corrido, identité, idéologie: chant populaire de tradition oral au Mexique". *Caravelle*, 48: 49-58.
- _____, [Catalina H. de Giménez], 1991. *Así cantaban la revolución*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo.
- Lizalde, Eduardo, 1992. "Daniel Sada, narrador". *El Nacional*, LXIV, 22951 (3 de diciembre): 11.
- Mendoza, Vicente T., 1964. *Lírica narrativa de México. El corrido*. México: UNAM.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1958. "Poesía popular y poesía tradicional en

- la literatura española". En *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe: 52-87.
- _____, 1990. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Miranda Ayala, Carlos, 1990. "La vocecilla del corrido, hoy". *La Jornada Semanal*, 30 (7 de enero): 10-11.
- Navarro Tomás, Tomás, 1959. *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones.
- _____, 1973. *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel.
- Ong, Walter J., 2001. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: FCE.
- Patán, Federico, 1986. "Juguete de nadie, de Daniel Sada. Libro tenso y duro". *Sábado*, 453 (14 de junio): 12.
- Sada, Daniel, 2001. *Albedrío*. México: Tusquets.
- _____, 2002. Grabación magnetofónica de conferencia de prensa de Daniel Sada en el restaurante La Cabaña, México, 9 de junio (cinta en poder de G.B.F.).
- Solares, Martín, 1994. "Una voz en el desierto. Entrevista con Daniel Sada". *La Jornada Semanal*, 285 (27 de noviembre): 22-26.
- Toledo, Alejandro, 1990. "El albedrío como contención". *El Semanario Cultural de Novedades*, VIII, 411 (4 de marzo): 7.
- Torres, Vicente Francisco, 1986a. "En el norte no hay paisaje, por eso todo se añora, dice el escritor Daniel Sada". *Unomásuno*, IX, 3163 (25 de julio): 23.
- _____, 1986b. "Juguete de nadie y otras historias, de Daniel Sada. Los recursos del verso". *Sábado*, 448 (10 de mayo): 13.
- _____, 1989. "Daniel Sada: Albedrío. Sufrir en el desierto". *Sábado*, 607 (20 de mayo): 13.
- Vaquera Vázquez, Santiago R., 1997. *Wandering Stories: Place, Itinerancy and Cultural Liminality in the Borderlands*. Tesis doctoral. Santa Barbara, University of California.
- Zavala, Lauro, 1999a. "El cuento clásico, moderno y posmoderno. (Elementos narrativos y estrategias textuales)". En *Cuento y figura (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 51-61.
- _____, 1999b. "Marcas de posmodernidad en el cuento mexicano de fin de siglo". En *Memorias. Segundo Congreso Internacional Literaturas sin*

fronteras, R. Alvarado, L. Cázares, A. Herrera y M. Martínez, comps. México: UAM, 425-432.

*

BELTRÁN FÉLIX, Geney. "El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada". *Revista de Literatura Populares* III-1 (2003), pp. 117-140.

Resumen. La novela *Albedrío*, de Daniel Sada, está escrita en una prosa rítmica fincada en el octosílabo. Esta reminiscencia estilística del romance español y el corrido mexicano en una obra narrativa de finales del siglo XX conlleva una valoración artística de formas artísticas tradicionales y populares que, en último término, se inserta en una perspectiva intertextual posmoderna.

Summary. Daniel Sada's novel *Albedrío* is written in a rhythmic prose which is based on octosyllabic verse. This stylistic reminiscence of the Spanish romance and the Mexican corrido in a narrative work from the late Twentieth-Century implicitly suggests an artistic reappraisal of traditional and popular artistic forms that are ultimately introduced into a postmodern intertextual perspective.

Del papel a la voz: las papeladas o el teatro popular de Valongo (Porto, Portugal)¹

CARLOS NOGUEIRA

Facultad de Letras, Universidad de Lisboa

En el amplio territorio modal de las composiciones dramáticas de naturaleza popular, las papeladas de Valongo (distrito de Porto, Portugal) conforman una compleja y persistente manifestación cultural que ha sido menospreciada por varias disciplinas, indiferentes a los datos que ahí podrían obtener.² Se trata de teatro popular³ auténtico, que no se reduce a literatura monolítica, sino que es literatura en movimiento, en el sentido de que transporta mensajes que la comunidad reconoce, acciones o cuadros de lo cotidiano que su preparación cultural y literaria permite decodificar, revelando sus estructuras mentales, sus mitos, miedos y aspiraciones.

La primera recolección de papeladas ocurrió uno o dos años después del 25 de abril de 1974, gracias a un grupo de personas que intentaba hacer una recopilación del patrimonio cultural del concejo de Valongo. Sin el recurso de medios técnicos de reproducción, se reunieron varios

¹ Agradezco a Margit Frenk la revisión y corrección del texto que envié a la Revista.

² Estos textos —que en breve esperamos editar en un libro— revisten interés no sólo para la literatura, sino también para la etnografía, la historia, la sociología, la lingüística y la cultura en general. En ellos encontramos alusiones a usos y costumbres, a mentalidades, a acontecimientos, lo mismo que rasgos sociolectales y dialectales.

³ Entendemos aquí el término *pueblo* en la acepción de sector de población desfavorecida desde el punto de vista del acceso a los productos culturales destinados a élites socioculturales, aunque sin olvidar que se trata de un concepto cada vez más ambiguo, dada la creciente democratización de la cultura y la permeabilidad o la contaminación que caracterizan a objetos culturales y clases sociales.

manuscritos, algunos fechados a inicio del siglo XX, de la autoría de un *guarda-rios* llamado Joaquim Fozcõa, cuyo apellido toponímico muestra el origen de esa tradición: Vila Nova de Foz Cõa. Este autor permanece aún en la memoria de muchos habitantes de Valongo por la habilidad que tenía en ciertos momentos para la repentización poética.

Con la desaparición de las instalaciones provisionales del museo de la ciudad se ha perdido el paradero de los manuscritos originales y de las copias dactilografiadas, cuya reconstrucción fiel, a partir de relatos orales, se revela, obviamente, imposible. Muchos de los informadores potencialmente más competentes —actores y autores, siempre hombres—, además, ya han fallecido, por lo que ya sólo se puede recurrir al esfuerzo de rememoración de algunos asistentes más apasionados por esta tradición.

Las papeladas de que disponemos hoy —cerca de quince piezas— son las más modernas y proceden de la recolección hecha por un grupo amateur, la Asociación Cultural y Recreativa Vallis Longus, que trabaja en el levantamiento del patrimonio de Valongo desde septiembre de 1983.⁴ Su grupo de actores representa aún las *papeladas de São Mamede*, en la festividad popular homónima o en la fiesta de Santa Justa, ya con proyección y promoción en el exterior, a veces sin la adhesión afectiva de las generaciones más nuevas.

Tal vez se deba hablar aquí ya más de teatro amateur que de teatro popular, debido a la imitación de las técnicas del teatro profesional, del profesionalismo de los participantes en los ensayos, etc., con la curiosa particularidad de que los actores se integran en una cadena intergeneracional, en la medida en que, en muchos casos, dan continuidad a una tradición histriónica familiar, actualizada en las representaciones cíclicas de las papeladas.

Esta relación genética ocurre también en el momento más embrionario de la unidad sistémica constituida por las papeladas, el de la producción, que, a semejanza de varios oficios materiales o físicos, tantas veces transita de padres a hijos o de pariente a pariente, dentro de célu-

⁴ A partir del valioso ejemplo de una persona nacida en la Villa que se ha entregado a la divulgación de estas obras, la doctora Jacinta Quelhas, a quien debo preciosas informaciones para la redacción de este texto, compete ahora a los hijos de la tierra la búsqueda seria de lo mucho que aún está por encontrar.

las familiares que estructuran gran parte de su autoestima en esa producción cultural heredada. El trabajo de Joaquim Fozcõa, por ejemplo (el Fozcõa Velho, como es coloquialmente conocido), ha sido continuado por un sobrino suyo, también llamado Joaquim Fozcõa. José Taio, uno de los más eminentes continuadores de esa tradición que, en cambio, no pertenecía a la familia, rindió homenaje al maestro en esta *deja*,⁵ cuando la enfermedad que lo llevaría a la muerte se encontraba ya en una fase avanzada:

*E aqui prò Quim Fozcõa
que irá o Entrudo deixar?
É melhor não deixar nada
pra não ficares a cismar.*

Y aquí para el Quim Fozcõa:
¿qué le dejará el Antruejo?
Es mejor no dejar nada,
para no reflexionar.

*Prò ano quero que venhas
ocupar o meu lugar;
e as deixas que eu não deixei
que as sejas tu a deixar.*

Ven, por favor, en un año
para ocupar mi lugar;
las *dejas* que yo no deje
tú me las vas a *dejar*.

Tradición y patrimonio familiar repartido con la comunidad, las papeladas han sobrevivido en las manos de sucesivos “Fozcõas” que acreditan sus virtudes. Gente de poca instrucción escolar, pero poseedora de intuiciones y conocimientos erigidos gracias a sucesivas experiencias; gente habituada a convivir con lenguajes y formas ásperas, desarregladas y groseras, abiertamente desbocadas, según la interpretación de los innumerables detractores de cualquier arte popular, exasperados ante la energía de estos espectáculos libres.

El término *papeladas* remite al vehículo inestable y efímero que las contiene y transmite —las hojas de papel—, al mismo tiempo que atribuye a estas composiciones un tono ligero, desprendido; así que alude a la

⁵ Se llama *deja* a una pequeña composición rimada —una forma breve, por tanto, con la misma tensión explosiva de la *cuadra* y de otras formas poéticas mínimas, pero bien audibles— de cuatro, seis, ocho o doce versos heptasílabos (octosílabos, en español), con esquema de rima variable, que ejercen una crítica y sátira irreverentes dirigidas contra personas, costumbres, actos mayores o menores.

vez a la precariedad del soporte y a la ligereza del contenido textual. El sufijo de conjunto *-ada*, con valor peyorativo o, al menos, indicativo de objeto plural de poco valor, sugiere superficialidad y legítima, en cierta manera por antífrasis, el espectáculo teatral sustentado en cada papelada. Su principal argumento residía precisamente en esa supuesta irreflexión, en la concepción de la pieza como un edificio lúdico-verbal, construcción siempre provisional que acogía otros significados más profundos, más o menos desmontables o perceptibles, de acuerdo con la red múltiple de recepciones.

Si bien lo podemos calificar de *popular*, el público de estos espectáculos era diverso, lo que implicaba necesariamente adhesiones e interpretaciones distintas; pero al mismo tiempo era unívoco en sus reacciones y en su interés; estos podían calibrarse por el conjunto de personas que llenaban el recinto, que se comunicaban directamente con la acción de la pieza a través de las expresiones faciales y de la atención dispensada, que hacían comentarios en tono discreto, manifestaban simpatía o antipatía por los personajes, vivían intensamente los acontecimientos. Esta especie de crítica teatral popular se desdoblaba en dos momentos secuenciales: durante la representación, el silencio protocolario, exigido por las condiciones logísticas, reflejaba el interés y el respeto por la pieza y por los actores; después, se expresaba en el análisis de los aspectos más significativos, en el intercambio de opiniones.

Las papeladas se desenvolvían en un macro-discurso festivo que se dirigía a un vasto público con concepciones artísticas y gustos diversos: a una elite cultural de participantes cultos o, al menos, con un elevado o considerable grado de escolaridad, presentes porque era políticamente correcto o porque de verdad les atraían los juegos de ingenio popular; a un público medio y a un gran número de iletrados, ajenos a la sofisticación de los mecanismos exegéticos, pero no imposibilitados para captar por otras vías el significado de esos eventos.

Además, era principalmente a este último público al que las papeladas iban dirigidas, y aún sigue siendo así en las representaciones de la referida Asociación. Como en otros géneros de la literatura oral, los papeles de emisor y de receptor se invertían, aunque sin la frecuencia y la dimensión permitidas por especies textuales como la *cuadra*, la cantiga narrativa o el cuento y el romance tradicionales: algunos de los espectadores se conver-

tían también en actores diferidos, al fijar y recrear partes de las réplicas, fragmentos de sentido que se concretaban y pasaban a circular en la corriente literaria oral del concejo, traspasando a veces sus fronteras.

El modo de creación artística de las papeladas, que tiene alguna similitud con la constitución de varios géneros de la literatura popular o de transmisión oral, especialmente el origen individual y la difusión por la vía de la oralidad, se distingue de los otros, sin embargo, por la plataforma que constituye el texto escrito, el cual permanece inalterado, no obstante las modificaciones que sigue sufriendo siempre que es objeto de concretización como texto teatral, a través del proceso de retextualización. A pesar de eso, la autoridad del registro escrito, útil, como es obvio, en cuanto punto de partida para los ensayos, valía incluso más como testigo de una propiedad, de una autoría; esta a veces se perdía y podía ser sustituida por la versión basada en la memoria oral de alguien que se encargaba de transmitirla a los actores. En virtud de su especificidad, sin embargo, visible mayormente en el carácter fugaz y puntual de las representaciones, la papelada no llega en la realidad, como las fracciones que integran la corriente oral, al estadio de la anonimización-colectivización. Le falta una iteración ritualizada, insistente y valorativa, para que surjan incisiones profundas y duraderas en la memoria colectiva.

Las antiguas papeladas eran representadas al aire libre, en los espacios de mayor concentración de público, en particular en las plazas de la villa, sobre carros de bueyes o de tractores, sin telón, para maximizar su visibilidad. Su representación, que ocurría sobre todo en la fiesta de San Antonio o de los Recoveros, se realiza ahora especialmente el 15 de agosto, como dijimos, en la fiesta de São Mamede, patrón de la villa, en tablados improvisados, con problemas de amplificación sonora, o en el Teatro Vallis Longus. Vocación ambulante, por tanto, a pesar de su fijación moderna en un estrado y el privilegio de algunas representaciones en el antiguo cine-teatro valonguense, típica de la matriz tradicional / popular en que se encuadran estas manifestaciones artísticas, que no agotan en su totalidad el vigente patrimonio literario oral de Valongo.⁶

⁶ Por su especificidad, las *dejas* del año nuevo / viejo y las *dejas* de Carnaval, pronunciadas, hasta hace unos diez años, a pie, de puerta en puerta, o desde

Modalidad poética repentista, naturalmente con un cierto grado de programación anterior a su distribución oralizada, el refugio de la *deja* (véase nota 3) es ahora la memoria colectiva, cada vez más circunscrita y desgastada por la erosión del tiempo, que guarda algunos textos y algunas situaciones así escritas en la historia individual-colectiva. El intérprete de estos contundentes objetos verbales, el *momo* o *antruejo*, heredero de los bufones que se atrevían a hablar de sus señores, a quienes todo se les consentía y a quienes todo se les perdonaba, protegido y audaz en sus mascaradas cómicas con mímica, osaba proferirlas a la puerta de aquellos que los justificaban, sin distinciones de clase o de estatus social.

Con ese recordatorio público teatralizado, por vía del viejo precepto latino *ridendo castigat mores*, se buscaba corregir las desviaciones de las normas de aquello que se entiende por sociedad justa y equilibrada. Los objetivos prioritarios de esta “especie de revista del año”⁷ eran, por eso mismo, instituciones públicas o privadas. Claro que la *vox populi* podría complacerse casi exclusivamente en el registro jocoso, a veces cruel y desapiadado, de pequeños incidentes o (in)felicidades personales, como sucede en estos pasajes de una *deja* de José Taio, dirigida a una soltera de edad ya avanzada, que el poeta, en un discurso jocoso y metafórico, pretende convertir a los placeres de la carne:

*Apesar de eu ser vidente,
jamais posso adivinhar
o que pra certa donzela
o Entrudo irá deixar.*

A pesar de ser vidente,
jamás podré adivinar
qué es lo que a cierta doncella
Antruejo le dejará.

carros de bueyes o, ya en nuestros tiempos, desde una camioneta, reclaman también una mirada atenta, que no cabe en este espacio, excepto en sus aspectos fundamentales, debido a que constituyen una especie de proto-teatro.

⁷ Expresión de José de Almeida Pavão, a propósito de los Bandos del Faial y del Pico (Azores), que, “según Manuel Dionísio, eran (y aún son) recitados por un enmascarado, en la época del Carnaval, sobre un muro o un balcón” (1999: 419).

*Sei apenas que lhe peço
esta graça e pouco mais:
não levar pra Santo Hilário
o que pertence aos mortais.*

Yo sólo sé que le pido
esta gracia y poco más:
no llevarle a San Hilario
pertenencias de un mortal.

*Peca na Terra, ó donzela,
não queiras morrer casta e pura,
nem castigues o santinho
a roer carne tão dura.*

Peca en la tierra, doncella,
no quieras morir casta y pura,
ni le dejes al santito
roer la carne tan dura.

El movimiento escénico de las papeladas se desarrollaba de modo lineal y fluido, sin entradas ni salidas de personajes, cuyo cambio se hacía por una simple *deja* en el interior del mismo cuadro escénico y con la protección ofrecida por una puerta, un panel, un banco o una escalera junto al público. La escasez de indicaciones escénicas, por otro lado, promovía la improvisación y el arte del director —también él, muchas veces, actor—, que autorizaba a los actores a una intervención creativa en la fabricación poético-dramática legada por el autor inaugural. Teatro gesticulado, pero no gritado, inteligible por todos a fuerza de la voz poderosa de los hombres-actores, a una altura a la que no llegaba la polución sonora.

El proceso de mediación y adecuación al público de la materia argumental verbal —recordemos que no había explicaciones antes del espectáculo— dependía en gran medida de la articulación afinada entre estos dos agentes. Se trataba de una simbiosis sensible, puesto que era en el cómico en quien estas piezas concentraban el coeficiente capital de su capacidad de comunicación. En cada pieza —nos remitimos siempre al testimonio escrito— descubríamos una figura, o un conjunto de figuras, que se valía de lo cómico para instaurar la actualización de la crítica de costumbres, imprescindible para la purificación moral, para la armonización de los desvíos y de las presiones sociales. Crítica que casi siempre permanecía diluida, diríamos incluso subyugada u olvidada, pero aún activa en la estructura sociomental después de la representación, en gracejos velados o explícitamente obscenos, transportados por metáforas y juegos de palabras osados y picantes.

Obsérvese, a título de ejemplo, el discurso deliberadamente ambiguo, a pesar de que no presentaba ninguna dificultad de decodificación,

de uno de los personajes de la papelada *Los Canos*. La “Rosita” o “moza nueva”, indignada por haber sido “engañada de un jeito tan pícaro” por el contratista:

*Sabe o grande desconforto
que me causou esse senhor?
Meteu-me o cano tão torto
que me estragou o corredor.*

¿Sabe qué gran malestar
me ha causado ese señor?
Me metió el caño torcido,
me destrozó el corredor.

*E agora, Sr. Presidente,
a coisa anda a ser falada.
Já diz para aí toda a gente
que eu tenho a casa estragada.*

Y ahora, señor Presidente,
la cosa está alborotada:
por ahí dice la gente
que mi casa está arruinada.

*Até me dói a barriga
desta asneira que me arrasa.
Por muitas coisas que eu diga
já ninguém me quer a casa.*

Y me duele la barriga
por razón de esta burrada.
Por mucho que yo les diga,
ya nadie viene a mi casa.

Los temas de las papeladas procedían, sin excepción, del pulsar diario de la Villa, consustanciados no pocas veces en formas proverbiales de alcance más amplio, pese a su aparente vacuidad o debilidad, o a su carácter anacrónico. Los enjuiciamientos podían y pueden parecer simples y las disidencias o desacuerdos, inoportunos o fuera de tiempo, pero la verdad es que configuraban espejos analógicos de conflictos cíclicos y universales, de los cuales no se hacía un mero registro fotográfico. La caracterización de los personajes, construida más por las réplicas y por la colisión de perspectivas en acción que por los adornos usados, comulgaba igualmente con esa reducción a lo esencial.

Los personajes acumulaban frecuentemente funciones contradictorias, reflejo de su sorprendente e insumisa complejidad. Censores y censurables, adoptaban modos graciosos que alternaban con ocurrencias escabrosas y momentos de mordacidad crítica, en la línea de los personajes de Gil Vicente y sus sucesores, pero con la apreciable diferencia de la caricatura, al asumir contornos exagerados de deformación satírica. De ahí su profunda y magnética humanidad. Algunos han perdido su carácter edificador de tipos sociales, desaparecidas las estructuras

sociohistóricas que los suscitaban; por ejemplo, el brasileño del Pará en la papelada *Las botitas*, el regidor y el *guarda-rios* de la papelada *El Tosan*, el molinero y el vendedor ambulante de *El barbero pobre*.

El público —que concurría a estos espectáculos mucho más por la seducción lúdica que para cultivarse o aprehender el valor o la sutileza de los textos y la corrección de las interpretaciones— absorbía de forma atenta las palabras de los personajes, en una efusión sensorial espontánea y contenida, sintonizado no sólo con la fuerza y la expansión de lo cómico de la palabra, sino también con las inflexiones bruscas producidas por lo cómico de la situación y por lo cómico del personaje. Ciertos pormenores grotescos, extemporáneos o exagerados de la indumentaria (zapatos altos, cabelleras vistosas, caracterizaciones atrevidas, etc.) y el travesti —era frecuente que un cabeza de familia se vistiese de mujer— cumplían también ese papel de detonación de la risa o de la sonrisa y de subversión carnalesca. Los símbolos —sexuales, en su mayoría—, ligados a las vivencias y a las situaciones de lo cotidiano de la Villa, eran aceptados por un público que los consideraba veraces, al igual que la malicia de los dichos ambiguos. Hermanados en un ambiente de cohesión antropológica, sólo alcanzable en momentos de comunión artística como este, público y actores se contagiaban mutuamente, convirtiendo cada representación en única e irrepetible.

El arte poético emergente del texto verbal principal (el discurso de los personajes) se inscribía en la continuidad del patrón literario oral / popular más común, la cuarteta, cuya extensión, articulada con la métrica heptasilábica (octosilábica, en español) —la estructura prosódica más natural y flexible de la lengua portuguesa— potenciaba el movimiento continuo de los versos, que se convertían así en depósitos seguros de una praxis individual-comunal.

Claro que sólo la representación contextualizada de los actores podía transmutar el mutismo de la letra escrita, muerta, en voz reveladora y vivificante, pero la perpetuación por escrito continuaba, asimismo, imponiéndose, antetexto mudo de futuras realizaciones orales o, al menos, evocación de sus pretéritas explosiones. La estrofa final, generalmente de pie quebrado, soportaba la memorización y la transmisión textual, al mismo tiempo que, conjugada con otros procedimientos fónico-estilísticos más o menos ocasionales e intencionados (aliteraciones,

asonancias, rimas internas, etc.), cumplía funciones de modulación estética (o estético-pragmática). Esas variaciones, cuya amplitud no podía ser muy marcada, para no crear interferencias incompatibles con el horizonte de expectativas de los espectadores, dependían de la pericia o del estilo del autor y surgían del ingenio personal de actores y directores, los cuales recreaban constantemente el texto original.

Un rasgo formal que de inmediato actuaba en favor de la solidez de la configuración popular de este tipo de teatro era su carácter breve —característica compartida, además, con toda la literatura oral / popular—, de lo cual la *Papelada del abono* constituye uno de los ejemplos más perfectos de contención dramática, a pesar de que son seis los personajes que en ella desfilan. Los textos incluían cerca de entre 200 y 300 cuartetas, estimadas para un tiempo de representación de 30 a 45 minutos, en un ejercicio obvio de equilibrio teatral, con vista a una respuesta acorde con las características del espectáculo al aire libre y del público. Prueba, una vez más, de la vocación de la papelada para prescindir de elementos superfluos y para la edificación de universos representables en rápidos conceptos teatralizados. Funcionaba aquí la eficacia elemental de un lenguaje artístico cuya función expresiva (y emotiva) se mezclaba a cada paso con la connotativa, en una exigencia del contexto festivo del espectáculo global en el que se integraba la papelada.

Las papeladas convocaban una apoteosis interiorizada de todos los sentidos, sin la necesidad de apoyos en forzados elementos ideológicos. En la estructura de la papelada, también en este plano libre de complejos aparatos arquitectónicos, resaltaba en el desenlace un elemento cohesivo que los autores denominaban *cantigas* o *cuartetas finales*, cantadas y danzadas en corro, en un ritmo sugestivo y cadenciado. En un procedimiento simbólico, por lo que encerraba de conciliación exorcizante, los personajes remataban su intervención entonando una cantiga que resumía toda su intervención en la pieza, en forma de cuarteta o de sextilla, acompañada y enriquecida por instrumentos como el acordeón y el bombo. Véase, por ejemplo, la cantiga confesional del viejo Mateus en la *Comedia de la mini-saya*, sátira humorística a la manera de la moda que invadió el país en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX:

*Eu já fui tubarão
e agora sou peixe manso;
eu sou como muitos são,
tanto rallo como danço.*

Antes yo era tiburón
y ahora ya soy pez manso;
yo soy como muchos son:
tanto riño como danzo.

Como variaciones de este esquema, aparecían cantigas interpretadas por todos los personajes, conjuntados en un objetivo político-social común, como acontece en la *Papelada del abono*⁸ y en varias piezas que incluían también una cantiga en el inicio, como el *Barbero pobre*, cuyo comienzo quería crear una atmósfera estética que apagaba o atenuaba el “dolor de vivir” del que habló Fernando Pessoa:

*Há três dias sem comer
e sem ver as cruzes ao cobre;
não há barbas a fazer,
mas há um barbeiro pobre!*

Hace tres días que no como
y que no veo ni un cobre;
ya no hay barbas que rapar,
¡pero hay un barbero pobre!

*Rosinha, não há café?
Não há dois golos de chá?
Não há água de unto?
E uma batatas, Rosa, não há?*

Rosita, ¿que no hay café?
¿No habrá dos sorbos de chá?
¿Acaso no hay água de unto?
¿Ni unas papas, Rosa, habrá?

El teatro popular de Valongo se ha extinguido en su autenticidad primitiva, pero ha dejado el rastro de una manifestación cultural *sui generis*, que importa registrar y estudiar con seriedad, sin desprecios, abiertos o disfrazados. La simplicidad y la rapidez de la trama, la parsimonia o la escasez de procesos escénicos, el recorte concreto de los personajes y sus diálogos, el humor ora placentero ora satírico y los retratos históricos realizados son apenas algunos de los vectores de un arte teatral que busca su lugar en la sociedad moderna. Recordemos la feliz definición de Luís Miguel Cintra: “el teatro es la vida en metáfora de gente”.⁹

⁸ “Buenas fiestas quiera dar / Dios a quien nos ha escuchado / y coronas para pagar / a quien tanto ha trabajado. // El Señor os done el cielo / y todo lo que hay de bueno, / pero no metáis en el sombrero / sólo monedas de tostón”.

⁹ Discurso pronunciado en el Teatro de la Cornucópia el 3 de diciembre de 1982.

Bibliografia citada

ALMEIDA PAVÃO, José de, 1999. “A crítica e a sátira no teatro popular açoriano”. En Gabriela Funk, coord. *Actas do 1o. Encontro sobre cultura popular. Homenagem ao Doutor Prof. Manuel Viegas Guerreiro (25-27 setembro 1997)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

*

NOGUEIRA, Carlos. “Del papel a la voz: las papeladas o el teatro popular de Valongo (Porto, Portugal)”. *Revista de Literaturas Populares* III-1 (2003, pp. 141-152

Resumen. Papeladas es el término usado para designar el teatro popular que comenzó a finales del siglo XIX e inicios del XX y aún hoy persiste en la memoria de los valonguenses más dedicados a las tradiciones culturales de su concejo y, gracias a una asociación local, en la práctica cultural de la comunidad. Este patrimonio en movimiento, familiar, pero, simultáneamente, comunitario, ha nacido del impulso emigrante de un poeta popular apellidado Fozcõa, que ha traído en su bagaje textos y papeles (in)significantes. Producción fecunda que habría de conquistar Valongo y a los forasteros que acudían a esta villa para asistir a las papeladas, como habría de fecundar en profundidad su multiforme expresión artística.

Summary. *The term papeladas is used to designate the popular theatre founded in the late Nineteenth- and early Twentieth-Centuries that persists in the memory of residents of Valonga who are dedicated to the cultural traditions of their municipality and, thanks to a local association, in cultural practices of the community. This heritage in movement, simultaneously familiar and communal, was born with the migrant impulse of a popular poet named Fozcõa who has carried in his luggage (in)significant papers and texts. This fecund production would come to conquer the residents of Valonga and the strangers who flocked to that town to attend the papeladas and would also profoundly enrich the town's multiform artistic expression.*

Susana Weich-Shahak. *Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de la tradición oral*. Estudio crítico de Ana Pelegrín. Madrid: Compañía Literaria, 2001; 244 pp.

Si el repertorio tradicional infantil de los sefardíes había sido casi ignorado por el mundo académico, la labor de rescate que se impuso Susana Weich-Shahak deja como resultado una invaluable y ardua pero deliciosa tarea, que aparece impresa hoy en esta antología de 244 páginas.

Los cantos que componen la antología provienen de las dos grandes vertientes de la diáspora sefardí: la del Mediterráneo oriental y la del norte de Marruecos, la primera asociada con el imperio otomano y la segunda con el protectorado español. La autora atribuye, con justicia, la riqueza del acervo a la influencia de las fuentes hispánicas medievales y posteriores contactos con la cultura ibérica, por una parte y, por otra, al movimiento de dispersión de los judíos sefardíes, así como a la influencia de los pueblos con los que convivieron tras su expulsión, en 1492. Estas fuentes nos hacen pensar en una dinámica de transmisión oral muy interesante y de gran movilidad.

Las encuestas que aplicó Susana Weich-Shahak¹ para reunir sus materiales reflejan los recuerdos de dos grupos distintos de población adulta: los informantes de la zona balcánica oscilan entre 60 y 94 años y los de Marruecos, entre 45 y 75. Los testimonios, organizados en dos rubros —el primero reúne lo que ellos recordaban haber cantado y jugado durante su infancia y el segundo los juegos y cantos que ellos transmitie-

¹ En los catálogos de Weich-Shahak, que se encuentran actualmente en la Fonoteca Nacional (National Sound Archives = SNA) de la Jewish National and University Library (JUL) de Jerusalén, se hallan los materiales que alimentan el libro.

ron a sus hijos y nietos—, fueron reunidos por la autora a lo largo de las dos décadas que cerraron el siglo xx. Hubiera sido deseable contar con informantes infantiles, que seguramente nos permitirían conocer el estado actual de la tan rica tradición oral sefardí, pero de cualquier forma es muy valioso disponer de estas evocaciones que los adultos han atesorado “como joyas depositadas en sus recuerdos desde hace más de medio siglo”:

Son cancioncillas y juegos que adornaron sus infancias, lejanas en el tiempo y en las distancias, cuando cantaban y bailaban en los lejanos países de sus diásporas, en una lengua que conservaban asombrosamente de su tradición hispánica nunca traicionada (11).

Antes de iniciar un esbozo del contexto histórico-geográfico de la colección, Weich-Shahak cita a Iona y Peter Opie:

Aun cuando exteriormente parezcan toscos, los niños siguen siendo los más cordiales amigos de la tradición. Como el salvaje, son respetuosos, hasta veneradores de la costumbre y, en su propia comunidad, sus hábitos y su lenguaje parecen apenas alterarse o cambiar de una generación a la otra (13).

Sin embargo, junto al respeto de la colectividad infantil a las composiciones tradicionales, la investigadora menciona también los cambios que han ocurrido y las posibles incorporaciones recientes. Los intereses, prácticas y gustos del colectivo infantil definen, finalmente, la tradición.

Como otros repertorios infantiles, el sefardí comprende materiales verbales y no verbales, unos de formulación poética y otros que implican alguna acción relacionada con el juego. Conforme a esta división, las expresiones poéticas corresponden a las retahílas, las canciones y los romances, en tanto que las no verbales se clasifican como juegos y costumbres, asociados con la vida del pequeño y su crecimiento.

El libro de Weich-Shahak recurre a las definiciones que ha propuesto Ana Pelegrín para el concepto de retahíla. Ya en una reseña reciente de *La flor de la maravilla* de Ana Pelegrín (*RLP*, II, 1: 216-227) expresé mi preocupación por la flexibilidad y la amplitud con que el equipo sociolingüístico de la Universidad de Granada utiliza ese concepto; sólo me interesa insistir ahora en que el estudio de la retahíla debe prestar aten-

ción al elemento secuencial y a la noción de listado: así podría funcionar en forma más específica para las clasificaciones establecidas por este tipo de investigaciones.

Más adelante daré algún ejemplo de la participación de Ana Pelegrín en la antología que reseño; por el momento, baste mencionar el valor de su estudio crítico. Su aportación fundamental consiste en establecer vínculos entre el acervo sefardí y el de la tradición hispánica, siempre apoyada en fuentes antiguas y en las tradiciones infantiles iberoamericanas vigentes; ello se suma a su gran capacidad analítica. Pelegrín propuso además la clasificación en retahílas escénicas, retahílas cuento-fórmula y retahílas petitorias.

La antología contiene retahílas que presentan semejanzas con las contenidas en fuentes antiguas —cancioneros y crónicas, sobre todo— y con otras composiciones de la tradición oral hispánica. La marcada presencia de estas últimas en boca de los pequeños sefardíes en sus diásporas, refleja ese fenómeno que tanto llamó la atención de estudiosos españoles como Ángel Pulido, quien explicó el hecho por “aquel puro amor a la patria de sus remotísimos abuelos” (13). En una tercera línea figuran los materiales que testimonian la influencia de culturas del entorno en que durante siglos se desarrollaron las comunidades sefardíes.

Las concordancias entre las composiciones sefardíes y las hispánicas y las procedentes de culturas del entorno tienen diversos aspectos:

- 1) semejanza de estructuras, temas y formulaciones; 2) coincidencia parcial, sólo de algunos términos o palabras claves; 3) semejanza en la función, y 4) utilización de vocablos en la lengua no hispánica, señalando una fase que se aleja más de la tradición ibérica (14).

Son muchos los ejemplos que ilustran tales coincidencias. Sólo por mencionar algunos de los citados en este libro, veamos un caso de semejanzas temáticas y estructurales. Del *Cancionero leonés* de Miguel Manzano se cita la siguiente retahíla, asociada con otras versiones de fuentes orales españolas:

—De codín, de codán,
de la mano, cordobán,

de la mesa a la cocina:
 ¿cuántos dedos tienes encima?
 —Tres.
 —Si hubieras dicho dos,
 ni perdías ni ganabas,
 ni te daban puñaladas.²

De José Manuel Fraile Gil, varias versiones de la misma composición recogidas en Madrid; como la siguiente:

—Decodín, decodán,
 de la cabra cordobán,
 del cencerro molinero:
 ¿cuántos dedos tengo en medio?
 —Dos.
 Por no haber dicho tres...³

De las recopiladas en Membribe por Blanco García:

—Recotín, recotán,
 de la vera, vera van,
 del palacio a la cocina:
 ¿cuántos dedos hay encima?
 —Si hubieras dicho... lo hubieras adivinado (*sic*).

Pues bien, en Bosnia la autora ha recogido (núm. 54) la siguiente:

—Dicotín, dicotán,
 de la barba Snderlán,
 de san teno
 barba teno:
 ¿cuántos dedos ya hay en medio?
 —Tres.
 —Ah, ¿dijiste tres?

² [Se ha modificado la división en versos y retocado la puntuación que presenta la reseñadora. N. de la R.].

³ Susana Weich-Shahak nos remite a Fraile Gil, 1994: 137-138 (14).

Si decías dos,
no llevabas lo que llevas.

Concentrémonos en el goce que nos produce el ambiente bullicioso de esta retahíla, la invitación al juego, la agilidad del diálogo; lo inaudito de los personajes mencionados —cabras, molineros, el Snderlán, el de la barba—; la seducción que causan las variaciones rítmicas de la composición, la importancia de esa pequeña parte del cuerpo que son los dedos para referirse a los números dos y tres, resumiendo, en el acertijo planteado como parte de la fórmula de sorteo. Y de verdad que, igual que en la *performance*, llegaremos a un placer dinámico como el que definen los límites espaciales de la composición: “de la mesa a la cocina” o “del palacio a la cocina”, un placer equivalente al de las voces que pronuncian la absurda pero divertida amenaza que dicta el juego como sentencia:

—Si hubieras dicho dos,
ni perdías ni ganabas,
ni te daban puñaladas.

No olvidemos que el castigo y la violencia suelen estar presentes, en sus propios términos, en los discursos de este tipo de manifestaciones infantiles, pues dan estructura al fenómeno lúdico.

Por otra parte, el texto de Susana Weich-Shahak pone al descubierto muchas coincidencias entre las composiciones de corro de los niños judíos de Marruecos con las del acervo hispánico, y explica que tales canciones y romances fueron adoptados durante la época del protectorado español en el Norte de Marruecos. Enriquece asimismo las aportaciones de otros estudios con ejemplos de semejanzas del repertorio de los sefardíes del Mediterráneo oriental, comparados con composiciones equivalentes de Grecia, Turquía y Bulgaria. En su labor de detección de coincidencias entre el repertorio sefardí y otros acervos, Weich-Shahak revisa la analogía que asocia la función petitoria de ciertas composiciones judías con los populares aguinaldos españoles.

Apoyada en la información de Fernando Llorca, Susana Weich-Shahak alude también a las coincidencias entre algunos tópicos de las

adivanzas, como la búsqueda de la medida del objeto a descifrar, típico en estas composiciones populares: “tamaño como una almendra”, “tamaño como una nuez”, “tamaño como un ratón”, etcétera.

Entre las semejanzas formales, la investigadora menciona el diálogo como una de las técnicas comunes en las retahílas infantiles de los niños peninsulares y de los judíos. De los múltiples y divertidos ejemplos que da, se antoja citar uno recogido por Fraile Gil, que seguramente sonará familiar también a los mexicanos:

—Gallinita ciega,
¿qué se te ha perdido?
—Una aguja en un pajar.
—Da tres vueltecitas y lo encontrarás.

En cuanto a las semejanzas entre términos o palabras clave, como la “sabanita redonda”, Weich-Shahak ofrece testimonios de versiones de Salónica, Grecia de Rodas de Navarredonda, de la provincia de Madrid, de Canencia de la Sierra, de Algete y otras zonas. Escoge para ello la conseja de “Esterica mi hermanica”, según reza el comienzo de la versión salónica. Ana Pelegrín, por su parte, en el estudio crítico que complementa la antología, se da a la ambiciosa tarea de buscar el significado poético de esta enigmática composición; apegada metodológicamente a la escuela de Menéndez Pidal, construye una versión facticia a partir de las diversas consejicas de que dispone:

Esterica mi hermanita
parió [en] una sabanita,
sabanita ronda,
ronda, ronda,
5 como el pie en la onda,
onda de pece
cara de pece,
pece la luna;
la luna entera,
10 la media luna,
cuezco de aceituna.

—A la puerta del magazén
 la llavica se me pierde.
 Una llave tienes,
 15 que ya viene mi señor.
 —La tuya, mi señora,
 [de oro la haré yo].

A la puerta de velona
 había una llave
 20 llena llena de sangre,
 [llena llena] de materia.
 Quien hablará se la beberá.

Debajo de la escalerica
 había una cajica
 25 llena llena de sangre
 [llena llena] de materia.
 Quien hablará se la beberá (66).

Del análisis de esta misteriosa manifestación poética, Pelegrín deduce tres escenas: la primera, alusiva a la evocación, al conjuro; la segunda, que registra un diálogo con el amigo o el amante furtivo, o bien, con el ayudante mágico, y la tercera, la prohibición o el castigo. Sobre la primera escena, Pelegrín advierte que, aunque el nombre varíe en las diversas versiones —Esterica, Sarotica— a partir de las cuales se constituyó esta, se trata de un fuerte lazo sanguíneo, una hermana que se aparta de su clan femenino. Analiza los varios significados del vocablo *sabanica* y lo encuentra en otras retahílas infantiles de su colección, para llegar a asociarlo con la menstruación y, por supuesto, con la virginidad. Estudia también la presencia lunar en la retahíla; la sugerencia de la fertilidad que se apunta en esta y en otras composiciones infantiles y, finalmente, su poder temerario y su frialdad.

En torno a la segunda escena, la del diálogo, apenas señalado, entre la joven y su amigo, Ana Pelegrín percibe “la necesidad de recuperar una llave perdida ante la inminente presencia del dueño” del objeto y, tal vez, de la voz que pronuncia la frase “ya viene mi señor”. La estu-
 diosa nos remite a la tradición medieval en la que el motivo de la llave

alude a “cofres, virginidades guardadas, a secretas cajas y arcas, a llaves perdidas, como a objetos mágicos”, motivo acusatorio, en este caso como en otros, de la traición de la dama adúltera, temerosa de un personaje tipo Barba Azul (70). La llave con sangre será el objeto que la delatará y desatará la furia del señor imperial.

En cuanto a la tercera y última escena, Pelegrín estudia la sentencia que condena a la culpable a beber sangre: “Quien hablará se la beberá”. El castigo para los ofensores del prójimo, proveniente de antiguos códigos de comportamiento y presente en muchas composiciones tradicionales, se asocia con la prohibición de hablar, común en juegos y retahílas infantiles. En este contexto, la investigadora subraya la magia que asocia al número tres con la amenaza de un castigo final. Coherente con esta idea, la perspectiva lúdica de “Esterica mi hermanica”, muestra que en el juego el primero que habla es el que ha bebido la sangre.

Nosotros, receptores del texto, independientemente de la interpretación, tan bien expuesta por Ana Pelegrín, quedamos atónitos ante los motivos que encontramos en los juegos y canciones infantiles que la tradición oral ha puesto en boca de diversas generaciones en tan distintos lugares. Tal vez nos hallamos ante un paradójico estigma del oscuro e ininteligible medioevo, capaz de convertir en poético juego infantil las sentencias del castigo por atreverse a hablar.

Grandes sorpresas, como la que nos ha revelado Pelegrín, nos ofrece esta antología preparada por Susana Weich-Shahak, donde además de los textos podemos disfrutar de algunas pinturas alusivas al tema así como de fotografías de los informantes, cuando niños y cuando adultos, y de otras que ilustran los momentos de las entrevistas. Además encontramos las partituras de muchas canciones. Todo ello, material tan invaluable como la recopilación y el estudio crítico.

Prescindiendo de algunos errores tipográficos,⁴ la lectura de la antología nos ofrece el privilegio de enfrentar el tema formalmente y a la vez nos produce un goce que nos identifica con las menudas voces de

⁴ El error tipográfico más grave es el que anuncia en la portada interior un “Estudio crítico de Ana Pelegrín”. Asimismo, no es sistemático el uso de mayúsculas en las composiciones.

esa colectividad pronunciante de discursos, discursos que a veces tienen sentido literal y en otras ocasiones resultan profundamente enigmáticos.

MA. EUGENIA NEGRÍN

esa colectividad pronunciante de discursos, discursos que a veces tienen sentido literal y en otras ocasiones resultan profundamente enigmáticos.

MA. EUGENIA NEGRÍN

Raúl Eduardo González. *El valonal de la Tierra Caliente*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C., 2002; 91 pp.

El libro aquí reseñado es una antología de textos que se cantan hoy y que pertenecen al género lírico-declamatorio llamado *valona*, uno de los más representativos de la Tierra Caliente de Michoacán. Consta de 32 ejemplos, que el autor toma de la colección más amplia que sirvió de base para su tesis de maestría en Estudios Étnicos en el Colegio de Michoacán. Los textos de la selección son, para el autor, algunos de los más representativos y bellos del género en la región. El libro cuenta con una breve introducción y también incluye, a modo de guía, la transcripción musical de la línea melódica cantada de una versión (en las valonas de la región la música es siempre la misma, lo que cambia es el texto poético), así como una relación de documentos fonográficos y otra de documentos escritos.

Esta publicación tiene como fin dar a conocer la riqueza del género dentro y fuera de la región de la Tierra Caliente, y contribuir a que estas valonas se sigan cantando. En este sentido, aclara el autor, la recolección no tiene aquí ninguna orientación ni filológica ni folclorista, y de ahí la licencia de conjuntar, cuando fue necesario, elementos de diferentes versiones para presentar una más completa que subsanara omisiones o diferencias frecuentes a la hora del canto. La fuente fundamental en este trabajo son grabaciones de campo realizadas por el autor, aunque también se recurrió a las pocas fuentes documentales que sobre el tema existen.

La antología se divide en dos partes o secciones: las viejas valonas y las nuevas valonas. En la primera parte, compuesta de 16 ejemplos, encontramos algunas de las consagradas y más conocidas valonas de la región: *Otro ratito nomás*, *La renca*, *El cabrito*, *Los tiradores* y *El timón* son unas de ellas. En esta sección, como nos explica el propio autor y podrá

observar también el lector, el repertorio se apega en general a los cánones de la glosa, forma poética propia de la lírica del Siglo de Oro español, cuya existencia en la región de Tierra Caliente tiene no menos de cien años, ya que se sabe que formaba parte de la tradición desde mediados del xx. La estructura de la glosa consiste en una cuarteta, también conocida como *planta*, y cuatro décimas, cada una de las cuales debe rematar, de manera sucesiva, con uno de los versos que conforman la cuarteta. Es común encontrar ejemplos en los que esta cuarteta se compone de un solo verso repetido cuatro veces, en cuyo caso las décimas glosadoras terminarán todas con el mismo verso. Además de la glosa propiamente dicha, la forma musical de la valona en esta región comprende una estrofa de despedida, comúnmente una cuarteta, y finaliza con un son o un fragmento de son.

Las nuevas valonas de la segunda parte, por otro lado, prescinden del procedimiento de la glosa, aunque conservan la estructura formal de las primeras. Se trata de textos compuestos en el último tercio del siglo xx y los primeros años del presente milenio, y la mayoría de ellos son de autor conocido. La producción de este nuevo repertorio es en buena medida resultado, según comenta el autor, de los concursos que año con año se celebran durante el mes de octubre en la ciudad de Apatzingán.

Lo que más llama la atención dentro del repertorio de esta segunda sección del libro, es la presencia de temas relacionados con situaciones y problemáticas cotidianas que se viven actualmente en la región: la miseria, la drogadicción, la migración y hasta la vida ingrata que padece el músico. En contraste con tales temas, el tono humorístico, de gran popularidad entre los lugareños, está también presente en algunas valonas de esta sección, como es el caso de *El padre de las tres hijas* y *La viuda*. Cito como ejemplo el texto de esta última (70-71):

Fui al velorio de un difunto,
la viuda estaba llorando;
yo hice guardia junto al muerto
y con devoción, rezando.

La viudita inconsolable
arrebozada decía:

“Mi marido era tan bueno,
me daba todo el dinero,
y ni así le agradecía.
Pobrecito de mi viejo,
que Dios lo tenga en la gloria;
yo nunca lo traté bien
ni lo supe comprender,
se llevó eso en su memoria.”

En un campito que tuve,
me arrimé junto a la viuda;
le dije: “Soy hombre solo,
por eso vine al velorio.
No llore, ¿de qué se apura?”
Me contestó sollozando:
“Para mí esto es un calvario;
no puedo corresponderle,
porque yo ya le di el sí
al que está guiando el rosario.”

Yo quería llegar primero
y en ratos iba corriendo;
—como dice un dicho:
“Cuando uno se va a bañar,
otro se viene vistiendo”.
No hay viuda que en el velorio
no busque nuevo marido,
por eso el que tenga esposa
debe de estar prevenido
que le va a pasar igual
el día que él esté tendido.

Yo fui a todo el novenario
y hasta alabanzas cantaba,
a ver si a los quince días
la viudita conquistaba.
Yo donde quiera le hablaba,
pero el que guiaba el rosario

desde hincado me cuidaba,
 ¡desgraciado rezandero,
 desde que él ya estaba enfermo,
 ya la tenía asegurada!

La viudita arrebozada
 me vide y tiró un suspiro:
 “Me casaré con el rezandero
 y usted será mi querido.”

La ausencia de la estructura típica de la glosa, así como el hecho de que no exista en ella un apego a las normas tradicionales de la rímica y la medida de los versos, ha provocado, tal y como lo expresa el autor, que diversos investigadores califiquen este fenómeno como un signo de decadencia del género.

A este respecto, Raúl Eduardo González muestra una posición clara frente a la manifestación musical concreta que es la valona, lo cual resulta evidente desde la selección misma que compone la antología. No hay un juicio de valor de su parte en relación con la conservación o no de los elementos originales o en cuanto al tiempo de existencia de los diferentes textos. Se trata de un cambio de enfoque en la forma de abordar lo tradicional: en la vida y el desarrollo de las manifestaciones populares existen cambios, y aun cuando esas transformaciones suelen ser violentas y alejarse de las formas originales —en otro tiempo consideradas por ello como “auténticas” y “valiosas”—, el fenómeno tradicional, en este caso musical, debe ser considerado parte de un proceso en movimiento, dinámico y, como tal, debe ser recogido, estudiado e interpretado.

En la antología se incluye, además, un apartado dedicado a otras valonas nuevas escritas al modo de las de la región por autores nacidos fuera de ella. Para el autor estas valonas son de gran valor debido a su originalidad o por mostrar una asimilación del estilo tradicional. La creación de valonas al estilo de Tierra Caliente por personas ajenas a la tradición, muestra la trascendencia del género más allá de sus fronteras regionales, y ello es digno de señalarse. Por otro lado, en esta sección hallamos dos valonas compuestas por Raúl Eduardo González. *¡Ay, mujeres cómo son!* y *¿Qué te han hecho mis calzones?*, que glosan cuartetas tradi-

cionales, son dos muestras en que se condensan estilo, tono y lenguaje propios de la poesía terracalienteña, rasgos perfectamente interiorizados por el autor de este libro.

El repertorio que compone *El valonal de Tierra Caliente* tiene, en su conjunto, la virtud de mostrar un panorama muy completo y actual de lo que se canta en las valonas de Michoacán. Esto se debe no sólo al hecho de que el autor decide pasar por alto cualquier juicio de valor excluyente y abordar el género en su totalidad, sino a que en la recopilación que está detrás de la selección se reconoce una búsqueda profunda que va más allá de lo evidente, más allá de las cinco o seis valonas que, por ser las más socorridas por el gusto y la demanda de los propios terracalienteños, resultan las más conocidas. Es, por así decirlo, otra versión de lo que es la valona michoacana de nuestros días.

Por otro lado, se trata de un libro que se goza, que divierte, que sorprende y que incluso conmueve. En él hallamos una gran diversidad de temas: están los textos humorísticos de gran ingenio como *El cabrito*, la ya mencionada *Viuda* y *Como cualquier animal*; los hay amorosos de gran belleza como *Las horas no había de verte* y *La bandolita de oro*; están también los que delatan un profundo descontento y decepción, como *Quien sirve a bienes ajenos* y *El miserable*. Tampoco podían faltar los que aluden a la mujer traidora, que aquí encontramos en *El correcaminos*. Con el afán de acercar al lector a esta variedad temática del género, transcribo otro ejemplo, muy diferente al anterior, en el que se puede observar, entre otras cosas, la estructura de la glosa. Se trata de la valona *Las horas no había de verte*, incluida en la primera parte del libro (40-41):

¡Las horas no había de verte,
linda, agradable, exquisita!
¿Cómo están esos luceros?
¿Cómo te va de solita?

Cuando a despedirme fui,
no te pude dar la mano;
no digas que fui tirano,
porque a despedirme fui.
Ya vine, ya estoy aquí;

aquí me trajo mi suerte,
mi destino fue quererte.
Como rey no me perdones,
que por traerte estas razones,
las horas no había de verte.

Cómo fue larga mi ausencia,
mira, vengo avergonzado;
aquí estoy a tu presencia
y también a tu mandado.
Habla lo que has sentenciado,
lo que tú, amor, solicitas;
si tú supieras, chatita,
lo que en mi pecho se encierra,
que por ti volví a esta tierra
linda, agradable, exquisita.

Con lágrimas en mis ojos
he venido a saludarte,
con muchos deseos de hablarte
y aplacar vuestros enojos.
No espero tener despojos
ni recibir desconsuelos,
pues ya quisieran los cielos
que de Dios fuera servido;
ya vino el indio perdido,
¿cómo están esos luceros?

Con lágrimas y clamores,
mil suspiros y tormentos,
la pena que en mí se encierra
y en mi pecho, los tormentos.
Ya tendrás gustos contentos;
como lo verás, chatita,
tú eres la prenda exquisita
con la que deseo estar junto,
respóndeme, te pregunto:
¿cómo te va de solita?

Voy a echar mi despedida,
por las orillas del Plan,
de estas tierras tan queridas
del Valle de Apatzingán,
estado de Michoacán;
no quisiera recordar
que el diecinueve de octubre
murió mi gran general.

En la introducción se nos habla, entre otras cosas, acerca de un libro legendario, un libro antiguo que, según el decir de varios valoneros de la región, es la fuente de la cual, desde hace muchos años, proceden gran parte de las viejas valonas que durante décadas se han venido cantando en la Tierra Caliente. Pocos son los que lo han visto, pero muchos creen en su existencia y suponen que todavía alguien lo tiene y sigue extrayendo de ahí nuevas valonas: una suerte de venero inagotable que ha pasado de generación en generación.

Al respecto, comenta Raúl Eduardo: “Aun cuando encuentro hermosa esta leyenda por su significado, creo que el verdadero tesoro está en el valonal que día con día siguen cantando grandes músicos, en la Tierra Caliente, o donde sea”. Continúa: “Fundamentalmente para ellos es esta colección, pues a ellos se debe y por ellos significa algo, en realidad” (13). En opinión de la que escribe, sí, es para ellos, y ¡qué maravilla que así sea!, pero también es para nosotros, para ustedes, para todos aquellos que aprecian la buena poesía, para los que gustan de nuestras tradiciones, de nuestra música, y también para aquellos que simplemente gozan de una placentera tarde de buena lectura.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM

Voy a echar mi despedida,
por las orillas del Plan,
de estas tierras tan queridas
del Valle de Apatzingán,
estado de Michoacán;
no quisiera recordar
que el diecinueve de octubre
murió mi gran general.

En la introducción se nos habla, entre otras cosas, acerca de un libro legendario, un libro antiguo que, según el decir de varios valoneros de la región, es la fuente de la cual, desde hace muchos años, proceden gran parte de las viejas valonas que durante décadas se han venido cantando en la Tierra Caliente. Pocos son los que lo han visto, pero muchos creen en su existencia y suponen que todavía alguien lo tiene y sigue extrayendo de ahí nuevas valonas: una suerte de venero inagotable que ha pasado de generación en generación.

Al respecto, comenta Raúl Eduardo: “Aun cuando encuentro hermosa esta leyenda por su significado, creo que el verdadero tesoro está en el valonal que día con día siguen cantando grandes músicos, en la Tierra Caliente, o donde sea”. Continúa: “Fundamentalmente para ellos es esta colección, pues a ellos se debe y por ellos significa algo, en realidad” (13). En opinión de la que escribe, sí, es para ellos, y ¡qué maravilla que así sea!, pero también es para nosotros, para ustedes, para todos aquellos que aprecian la buena poesía, para los que gustan de nuestras tradiciones, de nuestra música, y también para aquellos que simplemente gozan de una placentera tarde de buena lectura.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM

Mercurio López Casillas. *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*. Pról. Raquel Tibol. Trad. Gregory Dechant. México: Editorial RM, 2003; 224 pp.

Entre 1871 y 1912, José Guadalupe Posada realizó miles de grabados destinados a la vida efímera de las publicaciones populares. En 1930, el

pintor francés Jean Charlot coordinó, para la editorial Mexican Folkways, que dirigía Frances Toor, la primera monografía sobre Posada. Desde entonces otras muchas se han sucedido, pero siempre —como lo señala Raquel Tibol en el prólogo de este hermoso libro de Mercurio López Casillas— como “visiones panorámicas”, representativas de la variedad de registros de la obra de Posada:

Por primera vez, en este volumen, se concentra la atención en una sola de las múltiples vetas cultivadas por el genial artista gráfico: las portadas e ilustraciones interiores para los pequeños cuadernos de a centavos, los cuales se han conservado a pesar del papel de ínfima calidad en que fueron impresos [...]. La separación por géneros (retratos, calaveras, caricaturas políticas, sucesos [o *sucedidos*], juegos de mesa, naipes, carteles de teatro y circo...) permitirá, a partir de este volumen, confirmar una precisa voluntad de estilo en cada uno de ellos (11-12).

Para nosotros, interesados en las literaturas populares, esta visión genérica posee otro atractivo adicional: acercarnos a las publicaciones que ilustraba el grabador Posada y que constituían el volumen más vario y abundante de las lecturas populares a fines del siglo XIX mexicano. Se trata, en cierto modo, y sobre todo en el caso de estos “cuadernillos” (que eran llamados así, despectivamente, “por la mala calidad de su papel, su formato pequeño y pocas páginas”, 18), del equivalente mexicano de la *literatura de cordel* o de la *littérature du colportage*. En efecto, como describe López Casillas, los “cuadernillos” medían más o menos 14 centímetros de alto por 9.5 de ancho, estaban impresos con tinta negra (y a veces también con roja), sus 8 o 16 páginas de papel “muy barato” no venían cortadas, y su precio oscilaba entre los 2 y los 6 centavos. A partir de 1882, como era común también en los *pliegos de cordel* españoles, y por lo que se refiere a la imprenta de Vanegas Arroyo, el más famoso de los impresores populares mexicanos del XIX, los cuadernillos aparecían ilustrados con estampas populares, primero, del grabador Manuel Manilla, y desde 1890, de Posada. Las imágenes aparecían firmadas, pero no los textos, escritos por autores anónimos como Manuel Flores del Campo, Francisco Zacar, Ramón N. Franco, Arturo Espinoza alias *Chóforo Vico*, Armando Molina, Francisco Óscar, Gabriel Corchado,

Rafael Romero, Pablo Calderón de Becerra, Abundio García y otros. Por no hablar de los primeros, que trabajaron con Vanegas por décadas y aún son ignorados: Manuel Romero y Constancio S. Suárez.

Todos ellos —dice Mercurio López Casillas de estos autores populares— adaptaron cuentos, inventaron adivinanzas, crearon un extenso epistolario amoroso, realizaron discursos y obras de teatro, en prosa o en verso, con un lenguaje sencillo y agradable, repleto de modismos que retomaban del mismo pueblo. Los grabados de Posada tienen gran deuda con estos escritores, ya que fueron su principal fuente de inspiración y le brindaron las bases para desbordar la imaginación (22).

La primera parte del libro corresponde a los cancioneros, que a la gente le gustaba comprar para tener a mano la letra de las canciones de moda. Posada ilustró para Vanegas Arroyo unos 130 cancioneros entre 1890 y 1912. A veces, la ilustración le ponía música y baile a los textos, como en “La típica”, cuya cubierta mostraba a siete músicos vestidos de charros, con guitarras, flauta y arpa, y a una pareja bailando —él, de frac; ella, con vestido de cola (26). Otras veces el ambiente era más distendido, como en “Los parranderos”, donde siete borrachos —entre trajeados y descamisados— entonaban una alegre canción alrededor de un amigo beodo que zapateaba y alzaba una botella (38). Pero también había lugar para la tragedia, como en dos cancioneros del año de 1896: “El descarrilamiento de Temamatla”, que daba cuenta del desastre ferroviario en que habían muerto más de cien personas el año anterior (26-27) y “La inundación de León” (65), que significó la desgracia del ilustrador y su familia, y los obligó a emigrar a la capital en 1888 (211). Sin embargo, esas aportaciones más “trágicas” a la música popular se reservaban a los corridos populares impresos en hojas de colores (29). Los cancioneros se llevaban mejor con las alegres zarzuelas, cuyos libretos aparecían anunciados en los mismos cuadernillos como una hoja grabada en el grabado, asida por dos manos sostenidas por las manos del lector. Y con un pregón que decía:

¡Importante! ¡Importante! / A los aficionados al teatro. / Por veinte centavos / puede usted hacerse / de un bonito libreto / de la zarzuela que más

le agrade entre las siguientes: / *El de la virgen milagro*, *Chateau Margaux*, *Manicomio de cuerdos*, *Las tentaciones de san Antonio*, *El cura de Jalatlaco*, *El hombre es débil*, *La gallina ciega*, *Niña Pancha*. / Libretos de a 10 centavos cada uno: *Luz y sombra* y *Toros de puntas*. / De a 50 centavos el ejemplar: *La tempestad*, *El anillo de hierro* y *El rey que rabió*. / *El pasado*, drama escrito por Manuel Acuña, 20 cvs. *La pasionaria*, drama de Leopoldo Cano, 50 cvs. *Champagne frappé*, juguete cómico en un acto, 20 cvs., y otras obras dramáticas mexicanas a precios sumamente módicos. / Monólogos a 6 cvs. el ejemplar: *Amor que envilece*, *Antes del baile*, *Amar sin esperanza*, *Haciendo el oso*, *Pasión eterna* y *Fregoli*, que se recomienda por su originalidad. / De venta en la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo (62).

La segunda parte del libro está dedicada a los cuadernos infantiles y, como explica López Casillas, tiene como antecedente las colecciones de cuentos para niños de Saturnino Calleja, que se publicaron en Madrid a partir de 1876 y alcanzaron los trescientos cuentos. En el caso español, se trataba de cuadernos muy pequeños, con una litografía a colores en la cubierta, mucho dorado y 16 páginas profusamente ilustradas; en el mexicano, las imágenes impactantes suplían la mala calidad del papel, los cuadernos tenían también 16 páginas, pero del doble de tamaño, y los grabados en blanco y negro eran iluminados a mano (79-80). El resultado es maravilloso, y uno se pregunta cómo es posible que este corpus de cuentos infantiles no haya sido investigado hasta ahora; existe solamente una pequeña selección, prologada por Alfonso Morales, que se titula *Cuentos de puro susto*. Entre los cuentos que salieron de las prensas de Vanegas Arroyo e ilustró Posada hay cuentos clásicos, fantásticos y de hadas, pero también muchos cuentos de animales —astutos o con poderes mágicos— y, sobre todo, cuentos de horror o de “espantos”, cuyo impacto tremendo adquiría cuerpo en las imágenes centrales de Posada (81-82). Algunos de los títulos o grabados más atractivos que se reúnen en el libro son: “El clarinete encantado” (86), “Barba azul” (88), “La escala de viento” (92), “La calumnia castigada” (92), “El niño de dulce” (96-97), “Perlina la encantadora” (98-99), con su estupenda imagen central del niño acuchillando a un cocodrilo (4-5), “Don Perabel” (104), “El doctor improvisado” (106), “Cucarachita Mondinga y Ratón Pérez” (108), y “El espanto espantado” (114). Todos ellos, pregonados

al grito de: “Cuentecitos para niños, con bonitos grabados intercalados en el texto” (109), como anuncia otra página de propaganda.

A partir de 1905, y a solicitud de Vanegas Arroyo, Posada reserva su energía a una serie de teatro infantil, con situaciones primordialmente cómicas, escenarios callejeros y un uso del verso y el lenguaje popular que ayudaba a que los niños se aprendieran los diálogos más fácilmente (82-83). Ejemplos de esas zarzuelas infantiles, de esas “comedias de niños”, “de títeres” o “de magia” fueron: “La almoneda del diablo” (125), “Los celos del Negro con Don Folías” (129), “Juan Pico de Oro” (129) y “Para finjir espantos” (137). Finalmente, los cuadernillos para niños de Vanegas Arroyo que ilustró Posada incluyeron una colección de adivinanzas — “El pequeño adivinadorcito” (144-151)— y una serie especial consagrada a espectáculos circenses y de magia. Las entregas de esta última serie se titulan, por ejemplo, “El niño mágico” (150), “El moder-no payaso” (138-139), “El clown mexicano” (140-143):

A Posada le tocó un momento de transición en la historia de los payasos, ya que durante toda la Colonia y más de la mitad del siglo XIX había predominado el payaso versificador.¹ Con la República restaurada llegó a México el circo Chiarini, y se introdujo la palabra *clown* para designar al payaso. Este renovado personaje era más versátil, podía ser al mismo tiempo alegre o fúnebre, trágico y comediante [...]. Además, contaba con un compañero con el que dialogaba que se conocía como Augusto [...]. Posada retrató en sus portadas a varios de ellos, tanto a los tradicionales como a los de moda, con sus peculiares atuendos (84).

De carácter más miscélaneo, la tercera sección del libro corresponde a lo que su autor llama “manuales” e incluye, en primer lugar, colecciones de “Cartas amorosas” o “El secretario de los amantes” (162-171), que ofrecían por igual “borradores para declaraciones amorosas, de quiebra y reconciliación”, y otros que cubrían situaciones como la ausencia de la pareja, las dificultades para verse, las sospechas de la mamá

¹ A esta especie pertenece, todavía en nuestros días, el payaso Pinito, cuyos versos presentamos en el número anterior de esta *Revista*, publicados por Raúl Eduardo González [N. de la R.].

de la amante, la solicitud de una cita, el rechazo, la esperanza o el amor por una mujer casada (155-156). En un notable trabajo publicado en la *Revista de Literaturas Populares*, Elisa Speckman Guerra (2001) muestra el gran valor de estos textos desde el punto de vista de la historia de las mentalidades, y una valoración semejante se desprende al analizarse su significación específica en el ámbito de las letras populares: la *Pamela* de Samuel Richardson, por ejemplo, un *best-seller* del siglo XVIII, tuvo su origen en la escritura de un “manual” de cartas familiares (Richardson 1999: 53).

Otras series dirigidas especialmente a las mujeres fueron los cuadernos “Muestras para tejidos de gancho” y “Muestras para bordados”, además de “La cocina en el bolsillo”, cuya primera entrega contenía recetas del mole poblano, salpicón, bofes o asadura de vaca, colas de vaca y albóndigas, tlemole de cecina, chichicuilotos en jitomate y manchamanteles de carne de puerco (157-158). En cuanto a los hombres, podían adquirir cuadernos de artes y oficios, como “El veterinario”, “El moderno pastelero”, “El dulcero mexicano” (182-183) o, ya entrados en copas, “El brindador popular” (193). El ámbito del ocultismo era, desde aquel entonces, uno de los favoritos del público popular, y así encontramos ilustraciones de Posada a cuadernillos tan eficaces como “El nuevo agorero mexicano” (172), el “Oráculo mignon” (173), “Nuevo oráculo o sea el libro del porvenir” (174-175), “La gitana del siglo XX” (176), “Los espantos y los sueños” y, sobre todo, las maravillosas imágenes de “Magia blanca y magia prieta o sea el libro de los brujos” (178-179). Vanegas publicó, por fin, para las fiestas de fin de año —las de mayor arraigo popular—, coloquios y pastorelas, ilustrados, hábilmente, por Posada, como “El testerazo del diablo. Juguete pastoral en un acto” (201):

Todas incluían la lucha entre el bien y el mal [...]. Y el diablo, a pesar de ser el “malo” de la historia, era el principal protagonista y el personaje más atractivo para los espectadores. Durante las fiestas decembrinas de 1912, José Guadalupe Posada se emborrachó un poco más de como acostumbraba; su esposa había muerto ese año, se sentía triste y solo. Tomó y tomó hasta que la *Catrina* vino por él (160).

José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares es un hermoso libro cuya autoría no es posible reducir a la del autor del texto. La excelente investigación en los fondos del Museo Nacional de la Estampa, la selección de los grabados, el diseño gráfico y la reproducción fotográfica, la calidad del proyecto editorial, la “Cronología” y la “Relación de cuadernos” que se añaden al final del libro, todos los elementos colaboran para lograr el resultado obtenido. Pero, como decía al principio, los estudiosos de las literaturas populares pueden encontrar en él el impulso para —más allá del imaginario gráfico de Posada, que hoy sigue asombrándonos— explorar esos textos en su heterogeneidad y autonomía, investigar sus raíces y ramificaciones, analizar su estilo y sus proyecciones psicológicas, su “forma de vida”. Todo ello, ampliando el espectro de materiales, hasta alcanzar otros géneros —por ejemplo, los corridos de sucesos o crímenes, impresos en hojas volantes de colores, que salían de los talleres de Vanegas Arroyo ilustrados por Posada.

La imagen gráfica, hay que recordarlo, se inspiraba, al menos inmediatamente, en las creaciones artesanales de los poetas que trabajaban en esos talleres. Y al mismo tiempo, las continuaba, las proyectaba más allá de la letra, simbolizaba el poder del relato en tipos y arquetipos profundamente arraigados en la mitología de masas, en la imaginación popular.

ENRIQUE FLORES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Bibliografía citada

- Cuentos de puro susto*, 1994. Pról. Alfonso Morales. México: Limusa / SEP.
- RICHARDSON, Samuel, 1999. *Pamela*. Ed. y trad. Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil. Madrid: Cátedra.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2001. “De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”. *Revista de Literaturas Populares* I, 2: 68-101.

Patricia Arias y Jorge Durand. *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002; 250 pp.

El exvoto es un pequeño retablo popular compuesto de figura y texto, por medio del cual un creyente da testimonio de un milagro debido a la intercesión de una imagen religiosa; generalmente, anterior a este testimonio, se encuentra una promesa dada en un momento de apuración (enfermedad, accidente, dificultades económicas o familiares, etc.); cuando la virgen, el santo o el cristo aludido concede el favor solicitado, el devoto adquiere el compromiso de acudir al santuario donde reside la imagen milagrosa y dejar constancia, con el exvoto, del favor que recibió. Todo un sistema en el que se involucran favor, compromiso y testimonio, y en el cual el exvoto se puede entender como “el agradecimiento por un favor recibido, concebido como milagro, por el que hay que hacer un reconocimiento público y perdurable”, según el decir de los autores.

Debemos añadir que el cuadro, pintado generalmente sobre hoja de lámina, se compone de una figura plástica que ilustra por lo general el momento difícil en que la intercesión divina fue solicitada por el donante y, además, un texto en el que se expresa, comúnmente con lujo de detalle, el motivo del agradecimiento. Como ejemplo, puede citarse uno incluido en el libro que nos ocupa, cuya figura muestra en el extremo izquierdo una imagen de la Virgen de San Juan de los Lagos; al pie de ella, una familia entera reza, dos mujeres y tres varones (ellos, sin sombrero, en señal de reverencia); a la derecha, a espaldas de ellos, un hombre sale en llamas de una construcción que se incendia. En un recuadro que ocupa la parte inferior de la pintura, puede leerse:

El día 16 de julio de 1913 estando trabagando en Sn.Francisco de R-con en un taller de coeteria el Sr. Estevan Gutierres ce encendia toda la obra y ce quemaron todos y viendoce en tan triste momentos y no tenien esperansas de su salud la Sra. Domitila Rocha y Magdalena y Mucio Bernaldino, lo encomendaron Ntra. S-ra. de San Juan de Lagos. Y aviéndole concedido su salud damos las mas infinitas gracias (194-195, núm. 18, *Retablo de Domitila Rosas*).

Esta forma de dirigirse a las imágenes objeto de la devoción popular constituye toda una tradición, que si bien ahonda sus raíces en nuestro país hasta prácticamente los primeros años de la Colonia, es a partir del siglo XIX cuando cobra gran popularidad y adopta las características que en muchos casos mantiene hasta la actualidad. Esto se puede explicar, fundamentalmente, porque la elaboración de los exvotos se debió durante muchos años a la mano de artistas especializados en el género, quienes, a grandes rasgos, mantuvieron para su trabajo una serie de preceptos. Algunos, sin embargo, mostraron un estilo personal reconocible, a la vez que fueron incorporando en su labor diversos elementos plásticos acordes con los tiempos cambiantes. En *La enferma eterna*, Jorge Durand y Patricia Arias mencionan, por ejemplo, a dos pintores que se especializaron en la elaboración de exvotos: Hermenegildo Bustos y Jerónimo de León, activos ambos entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, en los estados de Guanajuato y Jalisco, respectivamente.

Los autores del libro que nos ocupa aluden al interés que el exvoto despertaría entre diversos artistas plásticos mexicanos, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, más allá de su función religiosa, por su característico estilo plástico naif, que llevaría a muchos de ellos no sólo a ser coleccionistas de cuadros del género sino, asimismo, a incorporar rasgos de dicho estilo a su trabajo pictórico: “Puede decirse que entre 1920 y 1990 fueron pintores y personajes vinculados al mundo del arte los principales descubridores y estudiosos de esta forma de expresión popular, lo que privilegió sin duda la mirada hacia el sentido plástico y los valores estéticos y expresivos del exvoto” (12).

Arias y Durand no dejan de lado esta dimensión plástica del exvoto, y presentan en la segunda parte del libro una colección de cuarenta obras del género, reproducidas a color, la cual ilustra con amplitud su entorno figurativo en un lapso de siglo y medio. Acotados al universo femenino, los referidos ejemplos muestran la evolución de esta tradición, desde el trabajo decimonónico y de principios del siglo XX, más detallado y compuesto con parámetros casi académicos, pasando por el retablo popular del siglo pasado, tan conocido por su primitivismo, y hasta ejemplos muy recientes del género, debidos ya no a la paleta de un pintor popular, sino a la impresión de una computadora.

El enfoque fundamental del estudio se encuentra en los aspectos sociales que históricamente han alentado la ofrenda de exvotos, principalmente en el centro del país, como un compromiso, en la mayoría de los casos contraído por mujeres. De igual manera, los autores dan cuenta de los temas principales de los cuadros del género, que han cambiado en el tiempo, según nos lo hacen ver, y según lo documentan en relación con los acontecimientos históricos que han alentado el cambio de los intereses de las mujeres en sus solicitudes a las imágenes santas.

El *corpus* de su estudio proviene de once santuarios religiosos del centro y el occidente del país, dado que “el mundo del exvoto se ubica sobre todo en los estados de Guanajuato, Jalisco, Querétaro, Michoacán, San Luis Potosí y Zacatecas” (23). Las imágenes a las que están consagradas los cuadros estudiados provienen prácticamente de esta área; cuatro de ellas son advocaciones de la Virgen María, la de Guadalupe (D.F.), San Juan de Los Lagos, Talpa y Zapopan (en Jalisco); seis corresponden a imágenes cristológicas: los Señores de Chalma (estado de México), Villaseca, La Conquista (estos, de Cata y San Felipe Torres Mochas, Guanajuato), La Misericordia y Los Rayos (de Tepatitlán y Temastlán, Jalisco), y el Santo Niño de Atocha (Fresnillo, Zacatecas); el otro es san Miguelito (San Felipe, Guanajuato). Se trata de imágenes tanto de culto local, como regional o nacional, cuya devoción proviene en algunos casos de la época colonial y en otros, del siglo XIX, de manera que la muestra abarca un amplio estrato de esta tradición mestiza y mayormente rural.

La perspectiva de género está justificada por los autores: “el exvoto parece ser uno de los ámbitos más constantes, pero al mismo tiempo más inexplorados, de la presencia de la mujer rural durante los siglos XIX y XX” (43). Esto se debería no sólo a la devoción femenina por ciertas imágenes, sino igualmente a que, como forma textual, el exvoto permitiría a las mujeres expresarse, en un ámbito reducido y surcado de silencios, si se quiere, pero que a fin de cuentas puede constituir, en su conjunto cambiante en tiempo y espacio, un discurso, una forma de “historia codificada, es decir, donde hay que asumir que hay asuntos de los que las mujeres han podido hablar y otros de los que no” (44).

Conscientes de que las posibilidades expresivas de las mujeres del campo se encuentran delimitadas, aun en los exvotos, por los princi-

pios de la autoridad masculina (encarnada en el clero, los parientes y los pintores), los autores abordan en su trabajo la posibilidad de estudiar el género votivo como un espacio para la manifestación femenina en tiempos en que los testimonios y documentos escasean. Así, aportan una visión original y enriquecedora respecto de la tradición popular objeto de su estudio, al repasar el universo temático de las solicitudes que las mujeres hacían a las imágenes de su devoción, el mismo que hasta entrado el siglo XX estuvo reducido a dos temas: las enfermedades y los accidentes, lo que los autores explican por condiciones sociales como las altas tasas de morbilidad y mortalidad que había entre la población del país, así como por la situación de vulnerabilidad que la ciencia médica atribuyó a la mujer, ligada a su función reproductiva. De igual manera, Durand y Arias ponen énfasis en el confinamiento que las mujeres vivieron en sus casas a lo largo de muchos años, alentado por la institución eclesiástica, en la figura maternal y abnegada de la Virgen María, modelo de la conducta femenina a lo largo del siglo XIX, lo que las llevaba a asumir una actitud pasiva respecto de lo que sucedía fuera del ámbito casero.

Tolerado y aparentemente fomentado por la Iglesia, el exvoto “fue durante el siglo XIX un instrumento [...] para apoyar la difusión y el mantenimiento de la fe, amenazada por la secularización de la sociedad. La mujer parece haber sido uno de los actores privilegiados por esa estrategia de recuperación” (49-50). En este contexto, el exvoto resulta, pues, un medio de expresión en el que la mujer habla no sólo de sus necesidades y aspiraciones —centradas en el núcleo familiar— sino, asimismo, desde su confinamiento hogareño, bastión en el que los valores familiares cristianos se encontraban a salvo en un siglo en el que las ideas de la Ilustración definitivamente representaban un peligro para la autoridad eclesiástica; así, el exvoto decimonónico mostrará a una mujer “santa, tantas veces llamada ‘ángel’, casera y piadosa, vehemente e inalterablemente preocupada por el dolor y las desgracias [...], con una actitud de confianza absoluta en la benevolencia divina” (63). Los autores establecen que esta forma de expresión, visible para todos los fieles en los santuarios donde las mujeres depositaban sus exvotos, no sólo hacía patente la ideología fomentada por la Iglesia, sino que a la vez la fomentaba en otras mujeres, potenciales lectoras de los cuadros.

Por otro lado, llaman la atención sobre el paulatino avance de temas como la violencia social y las tensiones en las relaciones familiares durante el propio siglo XIX, lo cual no sería extraño en tiempos convulsionados por las pugnas internas, la invasión extranjera y la creciente turbulencia social, hasta la revolución de 1910, que “con su secuela inevitable de hambre y crisis puso de relieve la posibilidad femenina del ejercicio de otros roles, como el de prostituta o amante de algún poderoso” (65).

Los temas fundamentales presentes en los exvotos son expuestos pormenorizadamente por los autores en sendos capítulos: “La enferma eterna” se refiere a las apuraciones en las que las mujeres se encomendaban, cuando ellas o sus allegados se encontraban pasando por problemas de salud, ligados o no a la maternidad. Como nos lo hacen ver, en muchos de estos las mujeres “han aceptado ser protagonistas dispuestas incluso a explayarse en la descripción minuciosa, en ocasiones dramática, de síntomas y curaciones” (72). Asimismo, señalan los autores que cuando las mujeres piden por otros, lo hacen, en primer lugar, por sus hijos y, en menor medida, por su cónyuge, y aun por otros familiares, como hermanos y cuñados.

En “El peligro en la calle” se exponen los tipos de accidentes que aparecen en los exvotos. Hay entre estos un género particular que ha sido el más apreciado desde el punto de vista plástico: el llamado “retablo de acción”, en el cual “se observa la representación del incidente que dio origen al milagro que se agradece” (87). La clasificación fundamental de los cuadros de accidentes se centra en tres grandes categorías: los cotidianos, los de transporte y los de trabajo. En este capítulo, los autores hacen un recuento de los accidentes que a lo largo del tiempo ha padecido la gente del campo en México, desde las caídas y los percances con animales, que eran los más comunes en el pasado, pasando por los accidentes de transporte, atropellamientos y accidentes de trabajo, acaecidos ya muchos de ellos durante el siglo XX en las urbes de nuestro país y al otro lado de la frontera. En estos exvotos, la preocupación de las mujeres se centra sobre todo en sus cónyuges y en sus hijos varones; en muchos casos, serán los propios hombres quienes se encomienden a las figuras religiosas y quienes dediquen los cuadros por el milagro obrado en su bien.

El capítulo “La angustia en la casa” se refiere a los exvotos que “guardan la memoria y documentan la angustia respecto a problemas y tensiones que se suscitan dentro de la casa pero que no tienen que ver, en principio al menos, con la salud física de la mujer” (103). En este sentido, el ambiente de violencia intrafamiliar vivido en los hogares del campo a lo largo de muchos años, y prácticamente hasta la actualidad, ha marcado la orientación de muchas de estas apuraciones, puesto que se ha tolerado que los jefes de familia ejerzan de esta manera su autoridad sobre esposas e hijos, con un ambiente social de justificación que de algún modo demanda el silencio de las mujeres.

En el capítulo “El miedo a las carencias” se expone este tipo de promesas, ligadas, en muchos casos, a apuraciones motivadas por los animales, tanto los que formaban parte del patrimonio familiar, como los animales ponzoñosos, que abundan en el medio rural. A medida que la gente ha emigrado a las ciudades, han empezado a aparecer los exvotos relacionados con la falta o la consecución de vivienda, en un medio en el que esta constituye por lo general una carencia, sobre todo para la gente llegada del campo.

Finalmente, en “La nueva agenda votiva”, los autores se refieren a los temas que se han ido generando por las cambiantes preocupaciones de los creyentes, debidas, en muchos casos, a la migración, a los cambios en las condiciones familiares, y de los hombres y las mujeres en sus papeles y relaciones. Asimismo, como he señalado, los recursos empleados para la elaboración de los retablos han cambiado: paulatinamente, se han incorporado elementos como la fotografía, la máquina de escribir, la fotocopidora y la computadora, mismos que “a veces combinados en un mismo retablo, han permitido a los donantes prescindir del pintor para elaborar sus propias composiciones” (141). De esta manera, se ha dado un giro importante en el perfil estético de los exvotos; se puede imaginar que, poco a poco, este acceso a los recursos para su elaboración, irá terminando con el oficio secular de pintor de retablos.

El acercamiento novedoso que los autores abordan sobre el exvoto resulta enriquecedor en la medida que, como lo demuestran, la conformación de este género se encuentra íntimamente relacionada con las condiciones sociales que a lo largo del tiempo han afectado a la gente de campo. Por estar fuera del interés y la formación de los autores, ha que-

dado pendiente el estudio del componente discursivo del género, integrado, como he señalado, por figura y texto, lo que ha conformado un estilo plástico y literario que de algún modo debe haber tenido secuelas y transformaciones en función del cambiante itinerario temático que los autores documentan, y en el que sin embargo se reconoce un género secular, de innegable arraigo popular. Aun cuando tocan de paso este aspecto, dejan, sobre todo, una tarea pendiente, en la que los estudios literarios podrían ser enriquecedores.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Louis Cardaillac. *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos*. Pról. José María Muriá. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2002; 371 pp.

Según cuenta la leyenda, hace muchos años, en el siglo IX, cerca de la capilla donde solía rezar, un ermitaño vio unas extrañas luces que iluminaban el cielo. Como el fenómeno se repitiera varias noches y él fuera incapaz de interpretarlo, acudió al obispo de Iria Flavia, Teodomiro, quien, después de tres días de ayuno y por inspiración divina, ordenó rastrear la zona. El resultado de la exploración sorprendió a la cristiandad: fue hallado un sarcófago de mármol que contenía los restos de Santiago el Mayor, uno de los apóstoles de Cristo (Cardaillac, 25).

Desde entonces hasta hoy, aquel lugar, llamado Santiago de Compostela, ha sido un centro de peregrinación importantísimo para la cristiandad. Lo mismo se puede decir de la devoción que ha recibido el apóstol, cuyos frutos se han manifestado en ámbitos múltiples e insospechados.

Al culto jacobeo y sus implicaciones culturales se dedica el importante libro que aquí reseñamos. Como lo indica su autor, dos objetivos persiguió al escribirlo: “ver al Santo como un lazo entre dos mundos” y “despertar la curiosidad del lector sobre los aspectos más esenciales del culto jacobeo, estudiándolos en un amplio periodo, a grosso modo, los diez siglos de la peregrinación” (17-18).

Para cumplir sus objetivos —y los cumple con creces— el autor ha dividido el libro en tres partes. En la primera, “El apóstol Santiago: de

dado pendiente el estudio del componente discursivo del género, integrado, como he señalado, por figura y texto, lo que ha conformado un estilo plástico y literario que de algún modo debe haber tenido secuelas y transformaciones en función del cambiante itinerario temático que los autores documentan, y en el que sin embargo se reconoce un género secular, de innegable arraigo popular. Aun cuando tocan de paso este aspecto, dejan, sobre todo, una tarea pendiente, en la que los estudios literarios podrían ser enriquecedores.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Louis Cardaillac. *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos*. Pról. José María Muriá. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2002; 371 pp.

Según cuenta la leyenda, hace muchos años, en el siglo IX, cerca de la capilla donde solía rezar, un ermitaño vio unas extrañas luces que iluminaban el cielo. Como el fenómeno se repitiera varias noches y él fuera incapaz de interpretarlo, acudió al obispo de Iria Flavia, Teodomiro, quien, después de tres días de ayuno y por inspiración divina, ordenó rastrear la zona. El resultado de la exploración sorprendió a la cristiandad: fue hallado un sarcófago de mármol que contenía los restos de Santiago el Mayor, uno de los apóstoles de Cristo (Cardaillac, 25).

Desde entonces hasta hoy, aquel lugar, llamado Santiago de Compostela, ha sido un centro de peregrinación importantísimo para la cristiandad. Lo mismo se puede decir de la devoción que ha recibido el apóstol, cuyos frutos se han manifestado en ámbitos múltiples e insospechados.

Al culto jacobeo y sus implicaciones culturales se dedica el importante libro que aquí reseñamos. Como lo indica su autor, dos objetivos persiguió al escribirlo: “ver al Santo como un lazo entre dos mundos” y “despertar la curiosidad del lector sobre los aspectos más esenciales del culto jacobeo, estudiándolos en un amplio periodo, a grosso modo, los diez siglos de la peregrinación” (17-18).

Para cumplir sus objetivos —y los cumple con creces— el autor ha dividido el libro en tres partes. En la primera, “El apóstol Santiago: de

la historia al mito”, trata de la vida del santo, de la peregrinación al santuario, de los mitos que en torno a él se han creado en países como México, Perú, Colombia y Chile, y de cómo se le ha utilizado en la política desde tiempos medievales hasta el siglo xx.

En la segunda parte, “El apóstol Santiago en la memoria de los hombres”, Cardaillac muestra con diversos ejemplos cómo Santiago ha motivado la creación de obras plásticas, literarias y musicales en las culturas gala e hispánica. Dedicar, además, varias páginas a las danzas “de moros y cristianos” y “de los tastuanes”, de hondas raíces populares, las cuales, asociadas a la figura del apóstol, se representan en México desde la época colonial.

El autor dedica la última parte, “El apóstol Santiago en la actualidad”, a reflexionar sobre el culto jacobeo, en aspectos como la devoción popular, las nuevas interpretaciones del culto que propone la Iglesia, la vigencia de la peregrinación a Compostela, los cambios que ha sufrido la representación plástica de Santiago, etcétera.

El libro, por tanto, ofrece al lector un panorama informativo muy amplio, y presenta, además, datos interesantes y novedosos. Por ejemplo, en un subcapítulo intitulado “Canciones de peregrinos y otros cantares”, aparecen algunas de las canciones que entonaban los peregrinos que iban rumbo a Compostela.¹ Una de las más famosas fue la *Grande chanson dite des pèlerins*, en la cual se narran las peripecias que pasan unos romeros. En el siguiente fragmento, los “escuchamos” decir:

*Quand nous fûmes dedans la ville
nommée León,
nos chantâmes tous ensemble
une chanson.*

*Les dames sortaient de leurs maisons
en abondance
pour voir chanter les pèlerins,
les bons enfants de la France.*

Cuando estuvimos dentro de la ciudad
llamada León,
cantamos todos juntos
una canción.

Las damas salían de sus casas
numerosas
para ver cantar a los peregrinos,
los buenos hijos de Francia (258).

¹ Según lo explica Cardaillac, los cantos franceses más antiguos que se han conservado datan de 1616. De otras épocas también se tienen ediciones y manuscritos; destacan por su abundancia los siglos xviii y xix (258).

El autor del libro nos informa que todavía se siguen cantando algunas de esas canciones antiguas, como *La perète* (“La joven”), que narra la conmovedora historia de amor de una muchacha, que al no poderse casar con su enamorado, porque ha sido condenado a muerte, pide para ella el mismo castigo, así como ser enterrada junto a él en el camino de Santiago:

Si ustedes cuelgan a Pedro,
cuélguenme a mí también.
En el camino de Santiago
sepúltennos a los dos.
Cubran a Pedro con rosas
y a mí con flores.
Los peregrinos que pasaren
tomarán alguna brizna,
dirán: ¡Dios haya el alma
de los pobres enamorados!
El uno por el amor del otro,
se han muerto los dos (260).

Las canciones santiagueras no han sido coto exclusivo de Europa. En México, nos dice Cardaillac, los feligreses han compuesto y entonan cantos en honor de Santiago el día 25 de julio, festividad del santo. En Ixtlahuacán de los Membrillos, pueblo cercano al Lago de Chapala, en el estado de Jalisco, ha recogido algunas de esas canciones, como la siguiente:

Una fresca mañana de invierno
cuando vino Jesús a buscar
los primeros apóstoles tiernos,
a Santiago le quiso llamar,
los primeros apóstoles tiernos
Santiago le quiso llamar (265).

En Santiago Tlatelolco, también en el Estado de Jalisco, encuentra una canción con la que los devotos “despiertan” al apóstol en su día, que es una adaptación de las tradicionales mañanitas mexicanas:

Despierta, Santo Santiago,
con todas tus alegrías,
ya los pajaritos cantan,
ya viene alboreando el día.

Ya llegamos a buena hora,
a los toques del reloj,
comencemos a cantar,
en el nombre sea de Dios.

Aquí estamos todititos,
todos estamos alertas
a cantar las mañanitas:
vayan abriendo las puertas.

Ya la música sonora,
que comiencen a tocar;
Santo Santiago sagrado,
el alba te vengo a dar... (265).

Louis Cardaillac descubre que la literatura de tema santiaguero es muy abundante, y abarca diversos géneros literarios y épocas. Tal es el caso de los cantares de gesta de los siglos XIII y XIV, en los cuales el apóstol aparece como ideal del heroísmo cristiano y encarnación “en grado excelso [de] las virtudes que predicaba la Iglesia” (198).

Novelistas, poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español también han escrito sobre Santiago. Fray Luis de León le dedica una oda, caracterizándolo como un guerrero sanguinario:

Como león hambriento,
sigue, teñida en sangre espada y mano,
de más sangre sediento,
al moro que huye en vano;
de muertos queda lleno el monte, el llano (204).

Por su parte, Cervantes, en la segunda parte, capítulo 58 del *Quijote*, hace que don Quijote se encuentre con unas imágenes que transportan

unos labradores. Una de ellas es la de Santiago; al verla, don Quijote exclama: “Éste sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo; éste se llama don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo” (206).

Evocando la creencia popular de que las almas de los muertos usan la Vía Láctea para hacer el peregrinaje, Tirso de Molina, en tono jocoso, hace que un campesino decida no dormir bajo la Vía Láctea por el temor de que algunos enseres de los peregrinos le caigan encima:

...Es tanto,
que el camino que en el cielo
por causa de estar cuajado
de estrellas llamó el gentil
camino de leche, han dado
en llamarle vulgarmente
el camino de Santiago.
Y es de suerte que, viniendo
cierto labrador cansado
del campo a su casa humilde
una noche de verano,
queriendo hacer su esposa
lisonja, en medio de un patio
le puso la cama al fresco;
más él los ojos alzando
al cielo y mirando encima
el camino de Santiago,
dio voces a su mujer,
y dijo: “¿No habéis mirado
dónde la cama habéis hecho?
¿Queréis que se caiga acaso
un bordón de un peregrino
de los que van caminando,
frasco lleno o calabaza,
y que nos quiebre los cascos?”
Y creyéndolo los dos,
a un aposento temblando,
con más miedo que vergüenza,
los colchones retiraron (209).

El tema de Santiago ha sido de tal trascendencia cultural, que la literatura del siglo XX no ha dejado de evocarlo. Lorca, por ejemplo, le dedica varios versos al santo. He aquí un fragmento del poema “Santiago, balada ingenua”:

Esta noche ha pasado Santiago,
su camino de luz en el cielo
lo comentan los niños jugando
con el agua de un cauce sereno [...]

Dice un hombre que ha visto a Santiago
en tropel con doscientos guerreros:
iban todos cubiertos de luces
con guirnaldas de verdes luceros,

y el caballo que monta Santiago
era un astro de brillos intensos (210).

En el cuento “El caballito”, Max Aub desarrolla el tema santiaguero desde la perspectiva de la devoción popular. La carta de un párroco denuncia ante el arzobispo de Guadalajara la extraña devoción que dedican los indígenas al caballo de Santiago. De hecho, dice el párroco, le han adjudicado el milagro de hacer brotar una fuente con una patada, y según le había dicho el sacristán, le dan a beber tequila (216).

Desde otra perspectiva, Carpentier, en el cuento “El camino de Santiago”, narra las aventuras de un pícaro que viaja a América y regresa a España, a Compostela. El largo recorrido del personaje le permite a Carpentier desarrollar una acerba crítica a la colonización de América que realizaron los españoles bajo la bandera de Santiago. Dice al respecto Louis Cardaillac:

Mediante un excepcional virtuosismo, supo evocar la mágica realidad de unas empresas espirituales, muchas veces adulteradas y desviadas: la de la peregrinación y la de la Conquista del nuevo mundo (220).

Inspirado en su propia peregrinación, el brasileño Paulo Coelho escribió *El peregrino (diario de un mago)*, donde el caminar a Compostela significa desprenderse del pasado y, por ende, un renacimiento.

Como lo precisa la solapa del libro, la obra ha obtenido un éxito extraordinario, lo que significa que expresa las preocupaciones de los peregrinos actuales que buscan “algo”, a veces impreciso, cuando se lanzan en el Camino; un algo que no es forzosamente de pura ortodoxia religiosa (221).

Las múltiples referencias literarias que proporciona en su libro Louis Cardaillac evidencian la importancia cultural que ha tenido el culto a Santiago y la peregrinación a Compostela durante siglos y que los escritores han hecho suyos. Las perspectivas varían, parecen adecuarse a las motivaciones y expectativas de quienes las escriben y de sus lectores.

El libro *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos* presenta abundante información con sensibilidad, calidez e inteligencia, lo que provoca una lectura rica, entretenida. No es un mero libro de historia, aborda varios campos del saber, como los que en esta reseña se han señalado. Creo, además, que despierta curiosidad y deseos de conocer más sobre el tema santiaguero, un santo que pertenece a “muchos mundos”.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Como lo precisa la solapa del libro, la obra ha obtenido un éxito extraordinario, lo que significa que expresa las preocupaciones de los peregrinos actuales que buscan “algo”, a veces impreciso, cuando se lanzan en el Camino; un algo que no es forzosamente de pura ortodoxia religiosa (221).

Las múltiples referencias literarias que proporciona en su libro Louis Cardaillac evidencian la importancia cultural que ha tenido el culto a Santiago y la peregrinación a Compostela durante siglos y que los escritores han hecho suyos. Las perspectivas varían, parecen adecuarse a las motivaciones y expectativas de quienes las escriben y de sus lectores.

El libro *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos* presenta abundante información con sensibilidad, calidez e inteligencia, lo que provoca una lectura rica, entretenida. No es un mero libro de historia, aborda varios campos del saber, como los que en esta reseña se han señalado. Creo, además, que despierta curiosidad y deseos de conocer más sobre el tema santiaguero, un santo que pertenece a “muchos mundos”.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

María del Carmen de la Peza Casares. *El bolero y la educación sentimental en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2001; 477 pp.

El título del presente libro sugiere con exactitud la intención de la autora: indagar el papel que en la educación sentimental de varias generaciones de mexicanos han jugado las llamadas canciones románticas, los boleros. El extenso trabajo de María del Carmen de la Peza Casares es una muy completa y compleja aproximación al bolero como producción artística y, en cuanto tal, generador de significaciones y vehículo de comunicación social.

El análisis, sin duda producto de años de labor, se funda en el presupuesto de que para dar cuenta de la riqueza del fenómeno bolerístico es preciso un acercamiento multidisciplinario. Así, entre la introducción y las conclusiones, los diez capítulos, agrupados en dos partes, se proponen una diversidad de asedios al objeto estudiado. La bibliografía

fia pasa por los principales pensadores que nos han enseñado a comprender la modernidad: Althusser, Bajtín, Barthes, Benveniste, Bourdieu, Deleuze, Derrida, Ducrot, Foucault, Ricoeur, Todorov. Incluye asimismo a críticos literarios, estudiosos de la tradición oral, especialistas en la comunicación de masas, sociólogos y teóricos de la recepción. Remite también a una gran cantidad de análisis generales y específicos vinculados al tema.

La necesidad de perspectivas distintas surge para la autora no sólo a partir del objeto, sino de la relación paradójica de ella misma con los boleros, como explica en la introducción. En la medida en que son parte de una cultura muy íntimamente asumida, estas canciones le sirven para expresar automáticamente sentimientos y estados de ánimo; pero a la vez, es capaz de apreciar la risible cursilería y la deplorable misoginia de muchas de las composiciones analizadas (7). Me parece interesante citar esta posición ambivalente de la investigadora frente a su objeto; pues si el bolero continúa teniendo vigencia en el siglo que se inicia, de seguro suscita en muchos de los aficionados, especialmente en aquellos familiarizados con la *alta cultura*, reacciones similares.

La primera parte, compuesta de cinco capítulos, se titula “El bolero y la cultura pública”. En el capítulo inicial se describen las canciones de amor, en general. Se explica cómo la canción de amor, materializada en el lenguaje verbal que suele aprenderse sin la mediación de la escritura y cantarse de memoria, pertenece a la tradición, al saber comunitario. Estas canciones son parte de la “memoria-hábito” de una comunidad, aquella que permite reproducir un comportamiento más allá de la conducta del sujeto. Los seres humanos memorizan las canciones completas o fragmentadas atendiendo solamente a su significante. Se retiene la forma, la estructura formularia y rítmica del texto y se almacena rítmicamente el discurso. Tanto la música como la palabra tienen en la canción de amor un carácter performativo, son acciones que se interiorizan mediante prácticas y rituales colectivos, sin necesidad de ser conceptualizadas. Pero las canciones amorosas son asimismo aprendidas mediante el otro tipo de memoria, la lógica racional, que pone el énfasis en el nivel semántico o del contenido. Esta memoria permite al sujeto retener fragmentos, retazos, figuras que se asimilan, ordenan, categorizan y archivan, permitiendo establecer lazos entre informaciones antiguas y recientes.

La canción de amor se incorpora al cuerpo y, como todos los conocimientos conservados por la memoria colectiva, se convierte en un mecanismo de poder, que contribuye a la legitimación de normas y a la construcción de identidades. Las canciones de amor forman parte de una discursividad de lo amoroso, junto con otros múltiples discursos y rituales que conforman la memoria colectiva. Esta se compone, de manera contradictoria y compleja, de los saberes universales de la ciencia, la moral y la religión, y los saberes particulares de la gente común, saberes heterogéneos y fragmentarios, según explica la autora, siguiendo a Foucault (27).

La canción de amor, al ser asimilada por la memoria, se transforma y se integra a los relatos amorosos, históricos o de ficción. Estos reconstruyen lo real, lo resignifican o resimbolizan según diferentes procedimientos de producción o de efectos de sentido, ya sean efectos de verdad o de verosimilitud. La canción de amor y las narraciones amorosas se unen a los demás discursos científicos, éticos y jurídicos que constituyen la retórica de lo amoroso. De ahí que la canción exprese una multiplicidad de voces, a veces contradictorias; de códigos culturales diversos, provenientes de la ciencia, la religión, la moral. El aprendizaje de las canciones colabora en el proceso de conformación del sujeto amoroso; ofrece a los individuos marcos mentales que les permiten interpretar sus propias experiencias sentimentales, sus propias historias.

En la cultura de masas, tanto las canciones como los relatos amorosos han sido adaptados al nivel del público medio, del sentido común; de ahí que lo dominante en esta cultura sean estereotipos, lo que la mayoría del público considera posible, deseable, bello, placentero. Así, la canción de amor se ha institucionalizado como una trama de lugares comunes, un repertorio de estereotipos. La retórica de lo amoroso comprende los mitos acerca de las identidades diferenciadas del hombre y la mujer y sus roles en las relaciones de amor; conlleva, además, prácticas, reglas de conducta, códigos rituales, guías para la acción.

De la Peza Casares relaciona las canciones de amor con los rituales de la vida cotidiana: llevar o recibir serenatas, escuchar música, asistir a un espectáculo, bailar en privado con la pareja o en una reunión, cantar, tocar un instrumento. En cada situación comunicativa las canciones se vinculan a ritos específicos de conducta.

La autora concibe asimismo la canción de amor como poesía lírica, por ser un mensaje portador de sentidos en el que predomina lo que Jakobson llamó función poética. Lo específico de la canción de amor es su temática, su finalidad como herramienta en los rituales de la relación de pareja y sus modalidades de enunciación. La escritura convierte a la canción de amor en memoria institucionalizada; y la tecnología contemporánea —discos, cassettes, registros audiovisuales diversos— contribuye asimismo a su conservación.

En el capítulo segundo, la autora pasa de la canción amorosa, en términos generales, al bolero en la tradición mexicana. Para ella el bolero y la canción ranchera son las dos expresiones principales de la canción “romántica” mexicana de las décadas de los cuarenta y cincuenta. Pero, aunque los dos retoman la temática amorosa de la lírica tradicional, se trata de géneros distintos: el bolero es una expresión urbana de la canción de amor, en tanto que la canción ranchera representa la nostalgia de la vida en el campo.

El bolero puede considerarse una manifestación de la poesía lírica popular que conserva rasgos de la poesía oral y de la tradición juglaresca, pero transformados por las nuevas tecnologías de la comunicación. El bolero se transmite verbalmente en forma cantada, ya sea en vivo o a través de los medios de la industria cultural. Es cierto que, a diferencia de la poesía estrictamente popular, los boleros tienen un autor y, por ende, derechos de propiedad; pero en el curso de la transmisión del bolero, el nombre del autor se va borrando de la memoria colectiva, y la canción suele asociarse más bien con los intérpretes.

De la Peza Casares compara la estructura del bolero con la de las coplas y la de los corridos. El bolero es una canción completa de varias estrofas, con carácter lírico. Casi siempre consta de: primera estrofa, segunda estrofa con variación y estribillo. No tiene una métrica uniforme; puede emplear octosílabos o endecasílabos reunidos en cuartetas o tercetos, con diversas combinaciones de rimas.

Las canciones de amor contemporáneas con frecuencia reiteran las variaciones de la temática amorosa propias de la poesía oral que ya se encontraban en la poesía lírica cortesana del siglo XVI; reiteran asimismo expresiones y metáforas. Pero, a diferencia tanto de la lírica tradicional como de la canción ranchera, los boleros expresan la nostalgia de la ciudad moderna naciente y sus formas de decir el amor.

El bolero se caracteriza por un modo de poetizar específico, tanto por lo que hace a la música —ritmo, melodía, armonía, timbre—, como en cuanto al aspecto literario, en los niveles sintáctico, semántico y pragmático. Para llegar a estas conclusiones la autora analizó un *corpus* constituido por 635 canciones, tomadas de dos cancioneros, que fueron elaborados por dos centros de investigación fonográfica especializados en el tema, uno mexicano y otro latinoamericano. Los cancioneros constituyen una muestra representativa de las principales composiciones producidas a lo largo de 100 años (1887-1987). Muchas de estas canciones, escritas en distintas épocas, por autores de diferentes nacionalidades e interpretadas asimismo por varios cantantes, han tenido una larga vida en la memoria del público. Los boleros se clasifican en esta obra de acuerdo con dos criterios: en cuanto enunciados, por la temática que abordan, y en cuanto dispositivos de enunciación, junto con los actos de habla que, como tales, propician.

El *corpus* se dividió en dos grupos, el primero, de boleros sobre el amor de la pareja y el segundo, de canciones que no tratan de ese tipo de amor; este grupo no llega a diez textos. Sería difícil sintetizar en esta reseña los múltiples aspectos atendidos, desde las características de los sujetos y los momentos de las relaciones amorosas, los temas y las modalidades de enunciación (estados emotivos, formas de interpelación, relatos y descripciones), actores, lugares femeninos y masculinos, figuras retóricas, de acuerdo con los distintos tipos de amor, etc. Cada aspecto se muestra con cifras y gráficas, además de explicaciones. También se presentan cuadros que dejan ver la transformación del bolero a través de la historia, los teatros en que se cantaban, los bares y salones de baile, las industrias disqueras, las estaciones de radio, el cine y la televisión.

El capítulo tercero se dedica al bolero como espectáculo en vivo en teatros, bares y salones de baile. El recuento empírico aquí presentado es muy rico; abarca desde los teatros más antiguos y canónicos de la escena cultural mexicana —el Teatro de Bellas Artes, el Auditorio Nacional, el Teatro de la Ciudad— hasta espacios más bien marginales o relativamente contraculturales y de más reciente fundación, como La Casa de Paquita la del Barrio o el teatro bar El Hábito, entre otros. Se comenta la clase social a la que pertenecen principalmente los asistentes a cada sitio, el ambiente que impera, los intérpretes y, por supuesto,

los boleros que se ofrecen. Queda claro que cada lugar implica una comunicación musical diferente.

El capítulo cuarto describe el nexo entre el bolero y las industrias disquera y radiofónica. Estas industrias culturales han expropiado la música a los sujetos y a las colectividades, como espacios de creación y de juego, para devolvérsela convertida en mero objeto de consumo, como mercancía en forma de disco. El libro documenta la oferta de canciones en la ciudad de México a través de las industrias mencionadas, para comprender las formas específicas de construcción de la memoria colectiva que ellas generan, así como lo que la autora llama el “efecto bolero”. El *corpus* de análisis se formó con los catálogos de las compañías Orfeón y Poligram; se analizaron varias estaciones de radio y 16 programas, así como la revista *Tiempo Libre*. La autora inquiriere acerca del público de las distintas opciones y determina cuantitativamente la afición de aquel a los boleros en comparación con otros géneros musicales.

El capítulo quinto se refiere al bolero en el cine y la televisión. A través de estos medios audiovisuales, sostiene De la Peza Casares, el bolero se convierte en relato, historia de amor y espectáculo diferido en el espacio y en el tiempo. La investigadora revisó la filmografía producida en México entre 1930 y 1959, épocas de oro del cine y el bolero. Observa que más del 80% de las películas del periodo eran de carácter amoroso, algunas desarrolladas en el campo y otras en la ciudad. Encuentra una considerable cantidad de filmes que tenían un bolero como tema; varios de ellos incluso se intitulaban como la canción; por ejemplo, “Santa” (1930) de Agustín Lara, “Negra Consentida” (1933) de Joaquín Pardavé, “Un viejo amor” (1938) de Esparza Oteo.¹ Se describe también en este capítulo la función que el cine y el bolero juegan en la construcción de mitos como el amor-pasión y el matrimonio. Se analiza, a manera de ejemplo, la película de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres*, la película más vista del cine nacional, cuyo tema es el bolero “Amorcito corazón” de Manuel Esperón. Película y bolero proclaman

¹ En cuanto a la gran cantidad de novelas latinoamericanas inspiradas en canciones, existe un estudio complementario: el de Vicente Francisco Torres, *La novela bolero latinoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

el mito del amor matrimonial. El apartado finaliza con un comentario sobre el bolero como elemento de ambientación de telenovelas y en la publicidad televisiva.

La segunda parte, denominada “El bolero y la experiencia íntima”, se inicia con el capítulo sexto, que aborda la recepción de los boleros, los procesos de comunicación oral. Con base en Deleuze y Guattari, la ensayista se propone explicar la propagación de los discursos orales como la canción de amor, su multiplicación epidémica, sin tomar en cuenta su origen. Le importa seguir la trayectoria de las canciones y la manera en que se transforman en distintos tipos de discurso. Se interesa asimismo en las relaciones de poder que los discursos actualizan y en las transformaciones de sentido que se producen, desde el punto de vista itinerante de las personas comunes, como agentes de actos de habla singulares e irrepetibles. Critica las perspectivas teóricas que tratan de encontrar un sentido inmanente en los textos, o sea, el sentido que el autor quiso darles. Más bien se inclina por la reflexión teórica que, en vez de concentrarse en el autor y la obra, se interesa por las lecturas. La semiología, la crítica literaria, la filosofía y la sociología le sirven para comprender el uso y la apropiación que del bolero llevan a cabo los sujetos en circunstancias históricas determinadas.

El capítulo séptimo se titula “Una propuesta para estudiar la audiencia del bolero en la Ciudad de México”. Aquí se describen las estrategias metodológicas utilizadas para examinar las distintas formas de interpretación, uso y apropiación del bolero en el contexto urbano. Se observan las formas diferenciadas de consumo de las canciones amorosas en dos clases sociales y la interrelación que se entabla entre los códigos amorosos del bolero, difundidos en los espacios públicos, y las historias amorosas que los sujetos cuentan como parte de su vida privada e íntima. Esta sección implica la descripción de la oferta cultural de la mega-ciudad capital del país. Anteriores investigaciones sobre el tema muestran la tensión permanente entre las estrategias de integración y homogeneización cultural y los procesos de diseminación y diversificación también culturales. La investigadora procede con herramientas y criterios sociológicos, demográficos y antropológicos —censos, encuestas, cuestionarios, entrevistas, observación participante—, los cuales explicita en detalle. Trabaja con 40 habitantes de dos barrios que corres-

ponden a clases sociales contrapuestas en la ciudad de México: la colonia Olivar del Conde y la Del Valle, para conocer las formas específicas y diferenciadas en que tales individuos se apropian del bolero. La investigadora se propuso aquí mostrar hasta qué grado la vida privada de los sujetos está condicionada por las estructuras amplias de la sociedad. Intentó asimismo articular los sentidos que los sujetos atribuían a sus prácticas con los condicionamientos sociales y culturales en la vida cotidiana. La autora se explaya en la relación de la historia de la investigación: el reclutamiento y la selección de los sujetos, las condiciones de realización de las entrevistas grupales, los efectos del dispositivo de la entrevista, la elaboración de los cuestionarios, los indicadores de clase social, entre otros.

El capítulo octavo, como parte de la investigación precedente, se dedica a la ubicación de los sujetos en los espacios sociocultural y urbano. Aquí se ofrece una descripción de los habitantes de la ciudad y su distribución socioeconómica, así como de la organización político administrativa urbana, dividida en delegaciones. Se proporcionan datos de los ingresos de las familias y su escolaridad. Se detallan asimismo las iglesias e instalaciones deportivas de cada barrio.

En el capítulo noveno se continúa con el mismo grupo de individuos y se cuestiona el lugar que el bolero ocupa en sus vidas cotidianas. Se exploran los medios a través de los cuales los sujetos entran en contacto con las canciones. Se muestra cómo los habitantes de las dos colonias analizadas dijeron apropiarse del bolero de manera distinta, según el momento. La canción puede servir como música de fondo durante el trabajo o como herramienta en los rituales de cortejo y seducción. En general los encuestados dijeron elegir distintos tipos de música, de acuerdo con su estado de ánimo. La decisión no siempre era un acto individual; a veces era producto de una negociación con familiares o amigos, lo cual podía ocasionar conflictos. Tanto los hombres como las mujeres de distintas generaciones, en ambos barrios, definieron el bolero como su segunda preferencia principal. De acuerdo con su respectiva edad, sexo y nivel cultural, los individuos mostraban diferencias en cuanto a lo que más les gustaba de esta música y a sus distintas expresiones (por ejemplo, el baile o la serenata).

El último capítulo retoma elementos de los anteriores para reflexionar sobre el aprendizaje amoroso, sobre la educación sentimental y el bolero. El fundamento para estas conclusiones fueron las encuestas realizadas a los hombres y mujeres de los dos barrios seleccionados; se les pidió que narraran “la historia de amor de su vida”, y las estructuras narrativas que resultaron fueron cuidadosamente revisadas (361). Todos los entrevistados asignaban los roles a un “él” y una “ella”, y a veces aparecían los padres de uno o de ambos. Los hombres y las mujeres del barrio de menos recursos económicos, al igual que las mujeres del de clase media alta, no mencionaron nunca la posibilidad de una relación homosexual; por su parte, entre los hombres de esta última clase, hubo una alusión negativa a la homosexualidad.

La secuencia narrativa se organizó en cuatro momentos: encuentro, declaración, conflicto y desenlace: la unión o bien la separación de los enamorados. Los papeles se organizaban como en un campo de lucha: el hombre conquista, se esfuerza en poseer; la mujer intenta resistir los embates. El sexo masculino asume una posición más activa que el femenino; los hombres se ven más como sujetos y las mujeres, como objetos. En los dos grupos sociales se asoció la función masculina con el mito de don Juan, y los encuestados de ambos sexos mostraron gran tolerancia frente al ejercicio de múltiples relaciones sexuales y frente a la doble moral varonil después del matrimonio. La función femenina, a su vez, se vincula con la maternidad y el casamiento. La respetabilidad en las mujeres tiene que ver con el confinamiento de su sexualidad al espacio del matrimonio. Sin embargo, con respecto a las mujeres que rompen con la moral convencional, hubo tanto manifestaciones de temor como de admiración. Los hombres se asociaron a la racionalidad y el pragmatismo, al trabajo intelectual; las mujeres, al sentimentalismo y al idealismo.

Las conclusiones del trabajo sintetizan las de los capítulos expuestos. Queda probada la hipótesis de la investigadora: sin duda los boleros son parte de la memoria colectiva de los habitantes urbanos del México contemporáneo y sin duda han contribuido a la educación sentimental de hombres y mujeres. El libro incluye, además, seis índices, que contienen la codificación de las canciones, el perfil de las estaciones radiofónicas, los cuestionarios de las encuestas; en síntesis, la información organizada.

La crítica que haría yo a este libro es que ha conservado literalmente la estructura de una tesis. De hecho, en la introducción la autora se refiere a él como una tesis y aclara en una nota que el trabajo se llevó a cabo para obtener el grado de doctor (5). La narración de la serie de decisiones y problemas metodológicos que acompañaron cada etapa de la investigación, por ejemplo, muy pertinentes en una disertación, tienden a lastrar el ensayo, a alargarlo en exceso y a interrumpir su fluidez. Una exposición más sintética habría beneficiado al texto. Sin embargo, tanto por la combinación de aproximaciones, como por su riqueza casuística, es este un ensayo muy estimulante, que se volverá una referencia obligada sobre el tema.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

La crítica que haría yo a este libro es que ha conservado literalmente la estructura de una tesis. De hecho, en la introducción la autora se refiere a él como una tesis y aclara en una nota que el trabajo se llevó a cabo para obtener el grado de doctor (5). La narración de la serie de decisiones y problemas metodológicos que acompañaron cada etapa de la investigación, por ejemplo, muy pertinentes en una disertación, tienden a lastrar el ensayo, a alargarlo en exceso y a interrumpir su fluidez. Una exposición más sintética habría beneficiado al texto. Sin embargo, tanto por la combinación de aproximaciones, como por su riqueza casuística, es este un ensayo muy estimulante, que se volverá una referencia obligada sobre el tema.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Mariana Masera, coord. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul / UNAM, 2002; 270 pp.

Este interesante volumen reúne catorce trabajos presentados en el coloquio internacional multidisciplinario que llevó el mismo título del libro y se celebró en El Colegio de México en junio de 1999. El Prólogo —que no va firmado, pero que hemos de suponer obra de la coordinadora, Mariana Masera— nos explica el título del libro: la “otra Nueva España” es la que no suele estudiarse en las obras que se ocupan de la vida y la producción novohispanas, sobre todo en su aspecto literario. De ahí también la “palabra marginada”, la que “ha sido dejada al margen de los estudios literarios”; pero también —y quizá estos varios significados pueden crear confusión— “el discurso de los personajes que fueron marginales en el periodo virreinal” y “los discursos que se registraron en algunos procesos de la Inquisición” (10).

Los trabajos presentados se han dividido en tres secciones. Los colaboradores del volumen —cuya biografía se resume al final (261)— son mayoritariamente filólogos y estudiosos de la literatura, ya hispánica ya indígena. La primera sección, “La palabra cantada”, comienza con un texto mío sobre “Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”

(17-39), que habla de realidades no propiamente marginadas. Ahí señala el maridaje entre música y poesía en la España de la época y, aunque escasean los testimonios, en la Nueva España; abordo los modos de circulación —sobre todo oral— de la poesía y de la sorprendente escasez de antologías poéticas en nuestras tierras; de paso menciono el hecho casi increíble de que de las poquísimas que se conocen, tanto individuales como colectivas, la mitad se conserva inédita. Me detengo luego en la única colección poética impresa de esa época: la de la poesía religiosa de Fernán González de Eslava y de sus relaciones con la música contemporánea, sobre todo de sus “ensaladas” y del tesoro folclórico que contienen. Finalmente me ocupo del cancionero polifónico (1609-1616) de *Gaspar Fernández*, maestro de capilla de la catedral de Puebla, conservado en la de Oaxaca (de ahí el título alternativo de *Cancionero de Puebla-Oaxaca*); hablo de sus 280 poemas religiosos, muchos de ellos, obra de poetas españoles contemporáneos, como Lope de Vega, mientras otros son sin duda de autores novohispanos. Menciono algunos cantarcillos folclóricos y sus versiones a lo divino; me ocupo de la variedad de lenguas —incluyendo el náhuatl— que encontramos en sus páginas, etcétera.

Sigue en esta primera sección el trabajo de Glenn Swiaddon, “África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII” (40-52), que condensa de manera muy interesante conocimientos y experiencias que él adquirió al estudiar el tema en su tesis doctoral para la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Además incorpora nuevos hallazgos y nuevas ideas, como lo muestra su extensa bibliografía.

Ha habido una discusión sobre esos villancicos religiosos puestos en boca de negros, que se cantaron en las iglesias y catedrales de la península ibérica y del continente americano, sobre todo en el siglo XVII y primera mitad del XVIII: ¿eran realmente canciones de los esclavos negros cristianizados? ¿O se inspiraron directamente en ellos? ¿O eran canciones cuyo texto fue compuesto por poetas que, a base de un dialecto negroide que se había hecho convencional ya en el teatro español del siglo XVI, confeccionaban esos como pastiches en español chapurrado con influencias culturales africanas? El artículo que comento se inclina definitivamente por las dos primeras explicaciones posibles. La exposición es transparente:

En las grandes urbes de la metrópoli y de las colonias, los negros desarrollaban su vida religiosa en cofradías [...] que reunían a miembros de un mismo grupo étnico. Ahí, los modos ancestrales de vivir subsistían insertos en los ritos del culto cristiano. Las cofradías solían formar parte de las procesiones de las fiestas religiosas: los esclavos de color desfilaban por calles y plazas, exhibiendo su música y sus bailes, conocidos como danzas de tambor (41-42).

Glenn Swiadon hace suya la tesis de Frida Weber de Kurlat: “los villancicos de negro se inspiraban, directamente, en los bailes y los cantos de las cofradías en procesiones” (42). A la vez reconoce que en esos villancicos se usa un dialecto convencional, el cual, si en la literatura del siglo XVI todavía “presentaba rasgos léxicos y sintácticos del afroportugués”, ya en el siglo XVII se ubicaba en el terreno del español chapurrado (43, nota 9). Procede a analizar fragmentos de seis villancicos de españoles y novohispanos que usan ese dialecto convencional (uno de ellos, de Sor Juana Inés de la Cruz), centrando su atención en ciertas palabras siempre repetidas, todas de origen africano. Con una amplia consulta de fuentes pertinentes, logra explicar el origen y significado de términos y expresiones bantúes, como *gurumbé*, *tumba la la la*, *sanguanguá*, *gulumguá*, *mandinga*, y aclarar así el sentido de los pasajes poéticos citados. “La mayoría de las alusiones, dice, se relacionan con el canto, la música y el baile” (43). Un breve ejemplo, tomado de un pliego de villancicos cantados en Puebla en 1672 y que hace referencia al baile llamado el “puertorrico”, es:

Vaya, vaya, la poltorrica,
que los pies me come y me pica
al soniya la sanguanguá.

Todavía los villancicos de negro constituyen un amplio y prometedor campo de estudio, y no sólo en el aspecto lingüístico. Hay en muchos de ellos, pese al tradicional tema de los bailes, cantos y regalos que llevan al portal de Belén, aspectos sorprendentes, que se apartan de los villancicos religiosos canónicos de la época.¹

¹ En el maravilloso *Cancionero de Gaspar Fernández o Cancionero de Puebla-Oaxaca* (1609-1616) que ya he mencionado, entre sus nada menos que 17 “ne-

En el trabajo intitulado “La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe” (53-70), Antonio García de León insiste, con toda razón, en la importancia que tenían tanto la música como la cultura popular en la literatura del Siglo de Oro:

Lo que hoy vemos por escrito como poesías cultas de la época vendrían a ser los restos de otros naufragios, en donde las grandes embarcaciones han perdido los velámenes de la música y de su relación estrecha con lo popular... (57)

Pero la laguna la vienen a llenar, por una parte, testimonios antiguos sobre bailes y poesías cantadas y, por otra, los muchos vestigios que de ambas manifestaciones se conservan en lugares como el litoral sur de Veracruz. De esta región cita el autor el ejemplo de las décimas espinelas, en parte improvisadas; también, los restos de romances viejos —impresionante, el estribillo del *Toro Zacamandú* (61-62)— y las seguidillas del siglo XVII que siguen cantándose, como aquella de la *Bamba* que dice: “—Dime, niña bonita, / ¿quién te mantiene? / —Los avíos de España / que van y vienen” (63), clara reminiscencia de otras antiguas.²

Curioso el hecho de que el son del *Aguanieve* haya conservado como en frasco de alcohol la famosísima cuarteta del comendador Escrivá —que no de Lope de Vega—, “Ven, muerte, tan escondida...” (63), y *El copeao*, los también famosos versitos, igualmente del siglo XV, “Esta es la justicia / que mandan hacer...” (67), supervivencias que resaltan en este mar de informaciones diversas que es el estudio de García de León.

El trabajo de José Manuel Pedrosa intitulado “El son mexicano de *El pampirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*” (71-97) tiene algo de

grillas, negros o guineos” aparecen algunos que revelan una clara conciencia que los esclavos tenían de su dignidad como seres humanos y a veces una rebeldía contra sus amos.

² Véase ahora mi *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003, especialmente los números 2267 a 2383. Me permito remitir además a mis trabajos “De la seguidilla antigua a la moderna” y “Supervivencias de la antigua lírica popular” (en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978), que García de León parece no conocer, como tampoco el *Corpus* publicado en Madrid, 1987, donde, por ejemplo, aparecen ya versiones de “Asómate a la vergüenza, / cara de poca ventana...” (65).

milagroso: parte de una misteriosa estrofito que en 1805 registró la Inquisición novohispana porque formaba parte de un son, según afirman, “muy indecente y obsceno” llamado *El pampirulo*. Dice la estrofito: “Tengo que decir misa / y sermón que predicar, / y no te lo puedo / *enpampirular*”. Esta curiosa palabrita, única de la estrofa que acaso podía explicar la “indecencia” del son, echó a andar la amplísima investigación de J. M. Pedrosa, la cual, en círculos cada vez más amplios, va pasando por unas cuantas canciones españolas actuales, por una larga serie de cuentos de la tradición oral de muchos países y de remotísimos antecedentes, por un extenso estudio léxico de formas como *empampirular*, *pampirular* y otras muchas que repiten sílabas y sonidos (todas ellas relacionadas con el acto sexual y sus instrumentos) y finalmente desemboca en el tema de las diversas y esparcidas modalidades de un muy significativo tópico cultural medieval.

Este tópico, el de los tres estamentos sociales —productores, labradores y oradores—, dio lugar a un sinfín de manifestaciones literarias, desde un texto en latín vulgar del siglo XII o XIII hasta nuestros tiempos. En ellas se establece siempre una competencia en torno a una mujer entre los representantes de cada estamento y de otros oficios, y al final uno sale ganando. La primera de las canciones españolas, encontrada en Cáceres por el propio Pedrosa, da la clave inicial del sentido y de la estructura de la coplita mexicana. La canción (72-73) consiste en tres series paralelas de diálogos que sostiene una muchacha, primero con un pastor, luego con un cura y luego con un soldado, a los que trata de seducir. Los dos primeros la rechazan con pretextos: no pueden *pampirular*sele, pero el tercero, el soldado, sí acepta (72-73). En la parte correspondiente a la estrofito novohispana el cura le responde: “—Tengo la gente en la iglesia / y la misa por rezar, / que no te lo puedo *pampirular*...”. Ahí está ya, recogido de boca de una mujer española casi dos siglos después del testimonio inquisitorial, el misterio de la coplita, parte de una canción que seguramente también ponía en escena a una mujer y un representante de cada estamento: labrador / pastor, orador (el cura) y guerrero (el soldado).

Todo el trabajo de Pedrosa, elaborado con la inteligencia, el espíritu detectivesco, la precisión, la sensibilidad y la enorme erudición que conocemos de sus muchos, muchísimos otros trabajos sobre folclor, todo

el resto, digo, es de un enorme interés, para los folcloristas, los lexicógrafos y los historiadores de las mentalidades.

La siguiente sección del libro que comentamos, llamada “La palabra al margen”, es la más nutrida. Incluye primero un ensayo teórico de Aurelio González sobre la “Poética de lo marginal: entre lo popular y lo culto” (101-108), en que aborda diferentes tipos de poesía “popular” y sus respectivas designaciones y se interesa por los textos que se sitúan en una “condición de intertextualidad entre lo culto y lo tradicional, entre lo oral y lo escrito, lo individual y lo colectivo” (107). Entre todos ellos, dice, “los textos que más se aproximan a la estética comunitaria [...] son aquellos que permanecen” (107). Adopta para estos la designación pidaliana —no siempre, dicho sea de paso, mantenida por el propio Menéndez Pidal— de *tradicionales*, frente a *populares*, que serían los divulgados que “no permanecen”, y parece cuestionar, en el fondo, el concepto de lo *marginal*.

El interesante trabajo de Alma Mejía González, “Ideas inquisitoriales sobre la literatura: el buen sentido, la ortodoxia y la recepción” (109-115), se centra en documentos inquisitoriales novohispanos del siglo XVII. Cita varios dictámenes específicos hechos por los censores y va detectando las diversas motivaciones que determinan los juicios de los censores, como el no respeto textual a los evangelios, el uso de términos susceptibles de varias interpretaciones, el tono familiar —no respetuoso— en asuntos de la religión, las comparaciones consideradas irreverentes. Observa que lo que más importa a los censores no son los productores de los textos, sino el público: el vulgo ignorante, los rústicos, las “ignorantísimas mujeres”.

De pasada, este perspicaz estudio nos muestra algunos testimonios novohispanos de obras literarias españolas que circulaban aquí, como unos “Romances a la pasión” de Lope de Vega (o atribuidos a él), calificados en 1613, o una conocida comedia de Rojas Zorrilla intitulada *Lo que son mujeres*, y hace urgente una revisión cuidadosa de los archivos inquisitoriales en busca de tales testimonios.

Siguiendo con el tema de la Inquisición, Rodrigo García de la Sierra nos habla sobre “Escritura, marginalidad y resistencia. El caso de Matías Ángel” (117-139), personaje este de origen alemán que dijo tener sueños y visiones que se pudieron calificar de heréticas. Le importa al autor

la “semiología sutil y envolvente” implicada en los procesos inquisitoriales. Así, en los documentos “los ‘retazos’ del discurso de Matías, de valía simbólico-literaria, son en sí mismos un producto de la ingeniería inquisitorial” (120). Tiene su autobiografía rasgos en común con la de Alonso Ramírez, dada una pragmática que “ciertamente tiene coincidencias con la de la picaresca” (124); a la vez, las grandes discrepancias entre ambos textos es reveladora. Reveladores son, asimismo, los relatos e interpretaciones de sueños y visiones y su escritura por mano del reo, lo mismo que otros elementos de ese proceso inquisitorial, examinado con extraordinaria perspicacia por García de la Sienna.

Desde otro ángulo expone María Águeda Méndez, en “La Inquisición novohispana: ambición e intolerancia” (142-151), varios casos registrados en los archivos inquisitoriales en que hombres y mujeres acudían a curanderas y hechiceras para recuperar sus amores y otros de beatas que tenían visiones “divinas” cargadas de erotismo, o bien, de “ilusas” que manipulaban a sus seguidores, así como la Inquisición misma, al decir de la autora, manipulaba a la población subordinada a ella.

La también breve y amena ponencia de Araceli Campos Moreno, “Ensalmos novohispanos, palabras mágicas para curar” (155-164), nos cuenta que los 16 ensalmos de la Nueva España que ella ha encontrado en los archivos inquisitoriales del primer tercio del siglo XVII están ahí copiados en hojas sueltas, algunos —cosa interesante— escritos con la misma letra, lo cual, indica ella con toda razón, “hace suponer que existía un comercio cotidiano y clandestino” de tales textos (157).

Después de señalar varias características temáticas de esos ensalmos, se detiene en sus rasgos poéticos, poéticos en el sentido de que usan recursos retóricos tales como las muy frecuentes enumeraciones, las anáforas y otras repeticiones textuales de palabras, el uso eventual de rimas, pero también la mezcla de prosa y verso. Convince la idea de que los ensalmos pueden “haber estado asociados al canto y a la música” (162), y los varios ejemplos que cita parecen mostrarlo.

En “Hernando Ruiz de Alarcón: ortodoxia, superstición y judaísmo” (166-173), se centra Margarita Peña en un documento referente al hermano del dramaturgo: la denuncia que él hace en 1624 de los indios que realizan actos de adivinación, ya echando granos de maíz, ya mediante la ingestión de una bebida hecha a base de una planta alucinógena, el

ololiqui. La denuncia muestra a un Hernando “perseguidor de indios, negros, mulatos y mestizos, en su calidad de cura, alguacil, familiar, delator o soplón al servicio del arzobispo” (169); acaso, escribe la conocida investigadora, lo motivaba “un afán angustiado por ocultar [...] los antecedentes judíos del abuelo minero” (171), Hernán Hernández de Cazalla.

Y a propósito de los judíos novohispanos, es impresionante el testimonio que estudia Mariana Masera en su contribución, intitulada “Literatura y canción popular en los cantares de presos en las cárceles de la Inquisición” (174-188). Se trata de la comunicación que en 1646 establecen los presos judíos de una celda a otra a través de citas en clave. Estas consisten en parte en canciones, refranes, alusiones a obras literarias, en parte en frases que parecen disparatadas. El protagonista principal aquí es Gonzalo Váez, estrambótico personaje que se la pasa cantando y comunicándose con dos mujeres de celdas aledañas —“que cantando te diré todo cuanto importare”, dice (178). Es delatado por un espía infiltrado en la cárcel que pone por escrito todo lo que oye, y “gracias a” eso tenemos extensísimas citas, que parecen textuales, de sus palabras.

Mariana Masera logra identificar varias citas de textos populares, como el conocidísimo romance que comienza “Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta...” y que termina con esta adaptación, más clara: “que entra a caballo callando y çufriendo” (179-181), que desemboca en las palabras “y no hablaré, ni cantaré hasta ocho días”. Teniendo en cuenta que Gonzalo Váez llegó a la Nueva España como a los diez años (según me cuenta Mariana Masera), estas y otras citas deben de haber pertenecido a un patrimonio familiar traído de España.

Siempre queda la duda de qué cantarcillos registrados en la Nueva España circulaban aquí por la tradición oral y cuáles reflejan simplemente recuerdos de cosas españolas o, en este caso, más concretamente, de cosas pertenecientes al estrecho círculo de las comunidades judías de la península. La cancioncita pícaro “Madrugábalo el aldeana, / ¡y cómo lo madrugaba!” que canta Gonzalo (182) y que está bien documentada en España, ¿formaba ya, como cree Mariana, parte del folclor novohispano? Lo que sí es evidente es que las referencias a Lope de Vega, por ejemplo, a su comedia *El villano en su rincón*, tienen que proceder de recuerdos más bien familiares, puesto que esa obra, que se sepa, no se representó en la Nueva España, y lo mismo cabe decir, posiblemente,

del romance citado, puesto que son pocos los textos del llamado romance nuevo que se integraron al folclor.

En la tercera y última sección, “La palabra indígena”, encontramos tres colaboraciones, a cual más interesantes. La primera, de Martin Lienhard, se ocupa del juicio inquisitorial contra don Carlos Chichimecatecutli, principal de Tezcoco, en el año de 1539, historia por demás dramática y trágica, que Lienhard sigue paso a paso, revelando la injusticia de la condena a muerte del personaje. Esta se debió, concluye, a “la convergencia momentánea de los intereses del virrey, la Iglesia y una alianza relativamente vasta de rivales o adversarios indígenas” (209).

Patrick Johansson estudia enseguida *Los coloquios de los doce*, documento manuscrito elaborado por Sahagún en 1564 a base de los diálogos que tuvieron lugar en 1524 entre los doce frailes franciscanos, por un lado, y varios señores indígenas, por otro. A través de un análisis apasionante de los hechos y los textos, con abundante ejemplificación, Johansson va mostrando cómo en el documento de Sahagún “la ‘otredad’ del indígena y su discurso propio serán sutilmente integrados a un monólogo doctrinal disfrazado de diálogo” y cómo los frailes, al traducir su doctrina al náhuatl, “colaron verdaderamente su mensaje en los moldes expresivos propios del discurso indígena” (217). En suma: “transcrita y reelaborada en 1564, la palabra indígena fue [...] sutilmente integrada a un discurso con fines evangelizadores” (223); la palabra indígena ha sido “transmotivada y transfuncionalizada” (227).

En relación insospechada con las revelaciones de Johansson aparece el trabajo de Enrique Flores sobre “Patricio López, poeta e intérprete” (235-251). Patricio Antonio López fue un aristócrata indígena, cacique y poeta zapoteca del siglo XVIII, autor de romances publicados en pliegos de cordel de amplia circulación y además un erudito, dueño de una copiosa biblioteca. Haciendo suyas ideas de Lienhard y también de Foucault, muestra Enrique Flores la ambivalencia del discurso, doblemente marginal, del poeta indio, que escribe romances de ajusticiados, utilizando una retórica fuertemente culterana y defendiendo a los indios a la vez que venera al poder. Este último trabajo del libro que comentamos cierra “con broche de oro” una obra colectiva cuyo interés e importancia saltan a la vista. Una obra, además, muy bien impresa, en general bien cuidada, con el mínimo de erratas y con dos muy útiles

índices: de nombres y materias y de primeros versos. Para publicaciones de este tipo valdría quizá la pena de reunir todas las bibliografías en una sola, al final del volumen.

MARGIT FRENK
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM