

Revista de Literaturas Populares



Revista de Literaturas Populares

AÑO III NÚMERO 2 JULIO-DICIEMBRE 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 (cieras,
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

grabado "*relación y curioso romance [...] del
glorioso san albano*"

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

<i>La cultura popular en la Inquisición: siete textos novohispanos del siglo XVII</i> (MARIANA MASERA)	5-33
<i>Cinco relatos mames</i> (CARLOS GUTIÉRREZ ALFONZO)	34-44
<i>Tres narraciones sobre naguales de Tlaxcala</i> (ARLAHÉ BUENROSTRO NAVA)	45-52
<i>La voz de un repentista cubano</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	53-70

ESTUDIOS

<i>Vida de san Albano: herencia del teatro del Siglo de Oro en los pliegos de cordel</i> (SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ)	73-91
<i>El camino del tonal y del nagual. Rumbo a una nueva proyección de la brujería</i> (ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA)	92-123
<i>"Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo". Los feminicidios en los corridos, ecos de una violencia censora</i> (GABRIELA NAVA)	124-140

<i>La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad</i> (CONSUELO POSADA)	141-154
---	---------

RESEÑAS

Tatiana Bubnova, ed. <i>En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín</i> (ANA ROSA DOMENELLA)	157-162
---	---------

Harold Scheub. <i>The Poem in the Story: Music, Poetry, and Narrative</i> (SUSANA GARDUÑO OROPEZA)	163-168
---	---------

Carlos Nogueira, ed. <i>Cancioneiro popular de Baião</i> (ARACELI CAMPOS MORENO)	168-174
---	---------

<i>Regiones de México: diálogo entre culturas, año I, nos. 1 y 2</i> (ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ)	174-181
---	---------

Antonio García de León Griego. <i>El mar de los deseos. El Caribe hispano-musical</i> (RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ)	181-189
--	---------

Teodoro Vidal. <i>El vejigante ponceño. San Juan de Puerto Rico y Las caretas de los vejigantes ponceños</i> (GABRIELA NAVA)	189-191
---	---------

La cultura popular en la Inquisición: siete textos novohispanos del siglo XVII

La multiculturalidad es uno de los rasgos que distinguen a la Nueva España del siglo XVII. Su población consistía principalmente en una mayoría de indígenas, una minoría de españoles y europeos y otra minoría de negros. La religión, a través de sus instituciones, fue el catalizador principal de las manifestaciones de las diversas culturas que cohabitaron en el territorio de la Nueva España: “en la Metrópoli y en la Nueva España el comportamiento civil comunitario se rige por los valores morales y colectivos emanados de la religión” (Bravo Arriaga, 2001: 64). Entre los actos que más impulsaron el proceso de aculturación estuvieron las frecuentes fiestas religiosas, ya que en ellas participaba toda la población, sin importar castas o razas.

La Inquisición, en su doble aspecto de represor y control social, intentó catalogar de manera racional una realidad muy amplia y dejó en los procesos, sin querer, un registro de las diversas expresiones populares.¹ Expresiones orales, en su mayoría, que fueron puestas por escrito y que hoy nos permiten atisbar lo que fue la otra cultura de la Nueva España del siglo XVII.²

Los siete procesos que presentamos aquí se refieren a prácticas y creencias perseguidas, ya fueran las consideradas supersticiosas, ya las idólatricas; forman parte de un corpus de 32 textos que serán publicados en el volumen *Relatos populares en la Inquisición: supersticiones, ritos y magia del siglo XVII*, en el que es evidente la existencia de variadas creencias

¹ Cf. Alberro, 1988: 150.

² Aquí es importante notar que nos referimos a una oralidad que puede ser, en términos de Paul Zumthor, tanto primaria, como mixta y secundaria. Nuestros textos se refieren sobre todo a las dos últimas categorías, es decir, que se trata de una oralidad que tiene contactos con la escritura o está marcada por ella (Zumthor 1987: 18-19).

asociadas a un pensamiento mágico que permea a todas las castas. El corpus es el resultado de una investigación que se inició hace más de cinco años. En un primer momento se seleccionaron procesos que registrarán prácticas populares; más tarde, a partir del análisis de los textos, se observó que en el registro de los hechos aquella oralidad puesta por escrito e intermediada por el escribano tenía características narrativas que permitían, desde una perspectiva literaria, considerar los textos como relatos orales. Es decir, reconocemos que en una primera instancia estos son documentos jurídicos que contienen una información requerida, directa; pero a través ellos, en un nivel intersticial, podemos descubrir rasgos de la cultura oral del emisor y posteriormente tratar de reconstruirla.³ Para seleccionar los procesos, siempre se trató de elegir los referentes a personajes cuyo contacto con la escritura fuera mínimo o nulo, dado que ello nos permitiría conocer mejor el estado de la cultura popular.

Los textos presentados aquí son fragmentos de procesos que corresponden a la segunda mitad del siglo XVII y siguen un orden cronológico, de 1650 a 1688. Todos pertenecen al Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, de México; algunos corresponden al Provisorato de Indios.⁴ Los lugares donde fueron hechas las acusaciones son las ciudades de México (1 y 2), Oaxaca (3), Nueva Galicia (4), Puebla (5), Mérida (6) y el pueblo de Tlacotepec, Oaxaca (7). En cuanto a las prácticas registradas: pacto con el demonio (1), adivinación con tijera y batea (2), volar en traje de bruja (3), hablar con un duende (4), ingerir polvos para enamorar (5), idolatría (6 y 7).

Algunas creencias vienen de España, como el pacto con el demonio, la adivinación de las tijeras y la batea (que aquí se lleva a cabo entre españoles), la bruja que chupa a los niños, el duende. Sin embargo, sue-

³ Véase para este punto el interesante análisis de Santiago Cortés Hernández “Oralidad y escritura en los archivos inquisitoriales novohispanos: proceso contra el hombre que se volvió toro”, en Mariana Masera (en prensa).

⁴ El Provisorato de Indios era una corte que estaba dentro del Juzgado Eclesiástico; “se encargaba de vigilar la investigación, el juicio, y delitos menores de los indios idólatras, polígamos, y de aquellos indios culpables de otros pecados contra la fe” (Chuchiak, 2000: 111; traducción mía).

len aparecer en los textos inquisitoriales rasgos de la multiculturalidad novohispana. Por ejemplo, el pacto con el demonio es un mulato quien lo quiere realizar y un “viejo español” (el demonio) quien lo guía, pero para poder hacer el pacto el mulato debe tomar una hierba netamente mexicana, el *puiumat*. En el caso de brujería, la acusada de “volar en traje de bruja” y de “chupar niños” es una negra esclava. En la comunicación con un duende no se especifican aquí las castas; sin embargo, es interesante que se denuncie esta creencia en una región minera, región asociada con la presencia de duendes. La ingestión de polvos para enamorar la ejecuta un mulato, que se los pide a una india. En cuanto a la idolatría, a veces se culpa a los propios indígenas (5), y otras veces (6) están involucrados mestizos, en este caso adinerados, que recurren a un “sacrificador” indio. En este proceso se observa cómo el escribano intercala en la confesión del indio sus propios motivos europeos, como el pacto con el diablo.

Notorio es, además, que en estos procesos se describan costumbres indígenas, como el baile del *pochoh*, que aún hoy se ejecuta en Tenosique, Tabasco y del cual nuestro texto es el registro existente más antiguo. También se mencionan una bebida como el *balché* y una comida como el *pozol*, que aún hoy forman parte de la cultura popular, pese a la marginación de las comunidades indígenas. De todo lo anterior se desprende la existencia de una gran interacción entre las castas a través del pensamiento mágico, interacción que promovió la aculturación de unos y otros, dando como resultado la formación de una cultura popular propia de la región.⁵

⁵ Esto también ha sido señalado por Solange Alberro, a quien me parece interesante citar *in extenso*: “La magia lo baña todo con un nimbo si no misterioso al menos ritual y propiamente culinario, amortiguando el contacto de las realidades con la densidad protectora de los deseos y de las proyecciones. [...] Los procedimientos europeos se mezclan armoniosamente con los indígenas, los africanos, si bien las habas son sustituidas por el maíz, la belladona por el peyote, en un sincretismo feliz cuya eficacia multiplicada constituye sin duda ninguna uno de los mejores lubricantes de la sociedad colonial, teóricamente erizada de prohibiciones, restricciones y conveniencias, pero que, al ser irrigada por las múltiples corrientes de estos intercambios solapados, logra desarrollarse con asombrosa vitalidad. Esto es lo que revela el volumen ascendente de

En cuanto a la transcripción, se ha conservado la ortografía original, pero desatando las abreviaturas y modernizando la puntuación y la acentuación. La numeración de los textos no es la que llevarán en la antología.⁶

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

1. Roque Flores (México, 1650)

Esta es un declaración voluntaria de un mulato esclavo llamado Roque Flores, quien encontró a un español que le dio una yerba llamada puiumat y a cambio le pidió que entregara el alma al demonio. El proceso no continúa, ya que sólo se le pide a Roque que se confiese. (AGN, Inquisición, vol. 436, exp. s/n, ff. 76r-77r.)

En la ciudad de México, lunes, veinte y ocho días del mes de⁷ marzo de mil seiscientos y sinquenta años, estando en su audiencia de la mañana, el señor inquisidor doctor don Juan Sáenz de Mañozca mandó entrar en ella a un mulato, que viene de su voluntad. [...] Dijo llamarse Roque Flores, natural de la villa de los Lagos, provincia de Mechoacán, y dixo no saber qué edad tendría, y al parecer sería de más de veinte años, y ser hijo de negra e indio y ser esclavo de Alonso Sánchez, vecino de esta ciudad, de officio [*ilegible*] en la calle de San Francisco. Y que viene a decir y declarar algunas cosas que tocan al descargo de su conciencia, movido del edicto general de la fee que oyó leer en la cathedral el domingo segundo de Quaresma.

procesos por prácticas mágicas a partir de la segunda mitad del siglo XVII, de acuerdo con la oleada creciente de tales contactos en numerosos niveles, compensaciones provechosas y servicios mutuos y furtivos que tienden a establecer, en la realidad de la vida diaria e individual o en un plano simbólico, un equilibrio más flexible entre los deseos y las necesidades” (Alberro, 1988: 183).

⁶ [Aquí, como en los demás casos, las notas léxicas se limitan a términos y expresiones que no figuran en el *DRAE*, a partir de su 22a. ed., de 2001. N. de la R.]

⁷ Al margen: “Roque Florez, mulato, esclavo de Alonso Sánchez, contra sí mismo”.

Y que lo que tiene que declarar es que, estando él en su tierra Los Lagos, abrá unos cinco años, en la estancia de Jalpa, que es de su primer amo el licenciado Diego Ortiz de Saavedra, commissario de la Inquisición, que yendo [a] recoger una mañana una manada de yeguas topó a un viejo español, que no conoció ni save cómo se llama, el qual iba en una mula prieta y le dixo a este declarante que si quería ser buen baquero y hacer quanto quisiesse, y, respondiéndole que sí, le dixo el dicho viejo que le daría una yerba, y replicándole que qué había de hacer con la ierba, le tornó a decir que quanto querría, pero que le había de prometer este declarante al demonio, quando se muriesse, su alma y que con esto ningún hombre se pararía delante peleando.

Y que, queriéndole llebar el dicho viejo a una cueba, lo resistió este declarante, diciéndole al dicho viejo que cómo podía dar al demonio su alma si no era suia. Con que no prosiguió entonces en llevarle a la dicha cueba, pero lo llebó a un serrito. Y en [76v] él cogió el dicho viejo un palito de una yerba llamada el *puiumat* y se la dio, diciéndole que se lo llebara y vería lo bien que le iba con él sin passarle otra cossa. Y luego se le desapareció allí el viejo, sin más verle, y que puso en las [ilegible] de la silla la dicha yerba, i invocando al demonio en su ayuda, le pareserían tres beses. Experimentó él que en rodeos de toros le ayuda en cogerlos con facilidad.

Y que después de esto encontró al dicho viejo en el [mismo] lugar que la primera vez, y le reconvino con que ya le había ayudado, que hiçiesse lo que pedía; y, diciéndole qué quería, le pidió el viejo la yerba que le había dado, y este declarante, enojado, la sacó de donde la tenía y se la tiró. Y el dicho viejo tornó a desaparecer de repente. Entonse tubo este declarante pavor y miedo y se le expeluzaron los cabellos. Y que contando este declarante esto que le había sucedido a Diego Gallo, indio vaquero de dicha estancia, a quien passados algunos días mató un toro, sacándole de la silla en que iba a caballo, le sacó los bofes, le dixo: “calla muchacho que no saves nada, que ese es el que te ha de favorecer y te aventajarás a los otros mulatos, como yo les aventajo siendo un pobre indio”. Y que no le passó otra cossa, ni con el dicho viejo ni con el dicho indio. Si bien se acuerda que, no queriendo prometer el alma al demonio, le pidió el dicho viejo que siquiera le diera sangre de sus brazos; se la prometió y estendió el brazo izquierdo, y en la sangradera el

dicho viejo con la uña le sacó un poco de sangre. Y que, sabiendo que todo esto era malo, con todo esso lo hizzo, aunque nunca renegó de Dios Nuestro Señor ni de la Virgen santísima, ni hizo más de lo que tiene confesado; de que pide misericordia, dando gracias a Nuestro Señor, que le ha traído a tierra de cristianos, porque en aquellos montes ni se oye missa, ni se save que aya Quaresma, ni Dios.

Y que [77r] no save que allí ni en otras baquerías aya algunas personas que tengan pacto con el demonio o les ayan sucedido semejantes cossas. Y que esta es la verdad, so cargo del juramento que tiene fecho; y el dicho señor inquisidor le dixo y amonestó se confessasse generalmente de toda su vida con el padre Simón, clérigo presbítero, que fue el que le trajo a que hiçiesse esta declaración. Y haga lo que le mandare y se abstenga y no cometa semejantes delictos ni se dege engañar del demonio. Encargósele el secreto en forma. Y por no saver firmar lo firmó el dicho señor inquisidor.⁸

2. María Parrales (México, 1654)

Es una denuncia contra una mujer que adivina quién es el culpable de ciertos robos por medio de una tijeras y una batea, pronunciando un conjuro. (AGN; Inquisición, Caja 208 (carpeta 1), exp.1 ff. 124v-128v.)

En la ciudad de México, martes, catorce días del mes de abril⁹ de mill y seiscientos y cinquenta y quatro años, estando en su audiencia de la tarde, el señor Inquisidor don Juan Sáenz de Mañozca mandó entrar en ella a un hombre, que viene de su voluntad, del qual siendo pressente, fue reçevido juramento en forma de vida de derecho so cargo del qual prometió de decir verdad [...]. [125r] [Declara] que abrá unos çinco o seis meces que le faltaron de un baúl que tenía en su aposento, que es en la cassa en que vive don Luis de Berrio, Alcalde de esta Corte, unos reales de a ocho, que no se acuerda puntualmente qué cantidad fuesse; y con ocasión de habrir el dicho baúl para pagar unos catorçe pessos que devia

⁸ Este proceso se encuentra junto con otros relacionados con un edicto publicado en 1650.

⁹ Al margen: “Francisco de la Mora y a doña María Parrales”.

a una muger española, llamada doña María Prrales, que vivía entonces en la calle de la Palma en casas de don Martín de Riveza, halló dicho baúl avierto y que le faltaban los dichos reales de a ocho; y aquel mesmo día fue este declarante a ver a su cassa a la dicha doña María Prrales y a darle la escussa de que no le llevaba los dichos catorce pessos por el hurto que le havían hecho, y le contó lo que le havía passado.

Y entonçes la dicha doña María Prrales le preguntó a este declarante si maliçaba quién le havía hecho el hurto, y este declarante le respondió que con dos camaradas estava en dicho su aposento, pero que no se persuadía que ellos lo huviesen echo, porque en el tiempo que a este declarante le faltaron los [125v] dichos reales de a ocho ninguno de dichos sus camaradas havían faltado del aposento. Y que, rodando la comberssaçion, le dixo la dicha doña María Prrales que si este declarante¹⁰ quería saver quién le havía echo el hurto, que avían los dos cossa por donde este declarante supiesse la persona que havía echo el hurto; y assí que oyó este declarante esto, le caussó admiración y la preguntó que qué cosa era la que havían de haçer, y la dicha doña María Prrales le respondió que “eran palabras sanctas y de Dios”.

Y que con esta seguridad vino este declarante en que se hiciesse lo que deçía la dicha doña María Prrales y por el enfado con que se hallava de que se le huviesse hecho el hurto. Y que la dicha doña María Prrales, que estava actualmente desnuda y acostada en la cama por ser por la mañana entre ocho y nueve, pidió a su madre Antonia de Prrales que le trajesse una batea de madera redonda y que fuesse enjuta y, haviéndola traído de la coçina la dicha Antonia Prrales, se la puso sobre la cama a la dicha su hija doña María Prrales, que se sentó en la cama, y puesta boca abajo la dicha batea, trujo unas tixereras pequeñas de estuche la dicha Antonia Prrales y las abrió en cruz, poniendo las dos puntas en la batea clavadas, se salió fuera del aposento. Y quedándose este declarante [126r] con la dicha doña María Prrales, le dixo que con el dedo índice de la mano tuviesse el uno de los arillos de dichas tixereras por avajo, y la dicha doña María Prrales con el dedo índice de su mano tubo el otro arillo por de baxo, de modo que tubieron suspenssa en el aire la

¹⁰ Tachado “confessante” y sobreescrito “declarante”.

batea en que estavan clavadas las dichas tixeras por las puntas, sin que a la dicha batea llegasse, ni topasse cossa alguna de la ropa de la cama, ni de la ropa del vestido de este declarante; y que teniendo assí suspensa dicha batea, le dixo la dicha doña María Prrales que pussiese este declarante en su imaginación [a] la perssona de quien sospechasse, cada vez una de las que hiciessen aquello que estavan haciendo, diciendo alternativamente entre los dos, tres veçes las palabras que ella le desía.

Y en esta conformidad pusso este declarante en su mente una de las perssonas de quien sospechava y dixo con la dicha doña María Prrales las palabras siguientes, empezando este declarante y respondiéndole la dicha doña María Prrales: “Por Dios y por Sancta María que fulano me quitó (nombrando la perssona que estava en su mente de palabra) tanta cantidad de pessos”, a que la dicha doña María Prrales respondía “Por Dios y por Sancta María que no”. Y repetido [126v] tres veçes en la forma que lleva referido, no hiço movimiento la batea, y que de esta suerte fue prosiguiendo en deçir este declarante las mesmas palabras hasta otras dos perssonas, y la dicha doña María Prrales respondió ambas veçes “Por Dios y por Sancta María que no”. Y que viendo la dicha doña María Prrales que la batea no hacía ningún movimiento, hiço intançias a este declarante que pussiese en su mente, mirando si tuviesse alguna otra persona de quien poder sospechar, y que no hallando perssona y a la verdad, ni aun haciendo casso de aquello que estaban haciendo, se le vino muy acasso a la memoria un muchacho llamado Juan Ponçe Sorta, [de] siete u ocho años de hedad, hijo de uno de dichos sus dos camaradas que dormía también en el mismo apossento; y començando a deçir este declarante las palabras referidas de “Por Dios y por Sancta María” y nombrando el nombre del dicho muchacho, començó a dar buelta en redondo la dicha batea que estava en el ayre, de suerte que se les caýa encima de la cama, de que se quedó espantado este declarante por más de un credo. Y haciendo repare en ello la dicha doña María Prrales, le dixo que se había espantado, y este declarante la respondió que se había admirado de que aquella criatura huviesse hecho el hurto [127r] y de lo que había passado con la batea.

Y que para más certificarse este declarante, recelándose no huviesse dado la buelta dicha batea por defecto de estar canssados ya él y la dicha doña María Prrales, passado algún breve rato, la pidió que no

huviessen a haçer lo referido de la batea y, cojiendo ambos las tijeras y suspendiendo la batea en que estaban clavadas, tornó a poner en su imaginación una de las perssonas a que no se había meneado (nombrándola) la dicha batea. Y, diciendo las palabras dichas, no se meneó y, volviendo a poner en su imaginación al dicho muchacho, sin deçir ninguna de las palabras, dio buelta la batea en redondo, y volviendo a deçirlas y nombrando al dicho muchacho, volvió a dar la dicha buelta en redondo, con que no quiso volver a hacer más esperiencia y lo dixo.

Y que este declarante preguntó a la dicha doña María Parrales si podía perssona sola haçer aquello que los dos havían echo, y ella le respondió que sí, teniendo con ambas manos suspendi[d]a la batea por los ojos de las tixereras, como la havían tenido. Y que, acavado esto, se fue este declarante a su cassa y coxió al dicho muchacho y le preguntó que cómo le havían hurtado el dinero y si alguien [127v] le había avierto el baúl; a que estuvo negativo dos días que duraran las instançias y algunas veçes que le açotó más por temor de saber si era verdad que había echo el hurto. Y que, passados dichos dos días, confessó que había allado avierto dicho baúl y sacado el dinero que faltava. Y se halló ser verdad, porque en algunas partes que señaló el muchacho sacó él mismo algunos seis pessos. Y que, passado esto, fue este declarante a ver a la dicha doña María Parrales y le contó lo que le había acaecido con dicho muchacho, y le respondió ella que viera cómo era çierto lo que le había dicho y que no lo dixesse a nadie.

Y que abrá un mes, que haviéndole sacado a este declarante el mesmo baúl con algunos seis o siete pessos de un talequillo de reales que en él tenía, por haver dejado avierto dicho baúl, a lo que le pareçe, cojió una batea de madera enjuta y clavó unas tixereras de su estuche y, por parecerle circunstançia ençima de su mesma cama, suspendido con los dedos índices de sus manos por la parte inferior de los ojos de las tixereras, y dixo las mesmas palabras que le enseñó la dicha doña María Parrales, poniendo en su imaginación la perssona de quien sospechava, y respondiendo como le había [128r] respondido la dicha doña María Parrales. Por más que hizo la diligençia y se cansó, no surtió efecto. De donde á sacado que, en virtud de alguna otra cossa que él no alcança ni se lo reveló la dicha doña María Parrales, da la buelta dicha batea al nombrar la perssona que hizo el hurto, y que de esto se acusa como lo hizo

ante el presente señor Inquisidor esta Semana Sancta que le mandó viniesse a haçer esta declaración, como lo á echo por el descargo de su conciencia, y que nunca más á buelto a ver a la dicha doña María Parrales, por haverla desterrado el señor Virrey Duque de Alburquerque por muger de mala vida; y que esta es la verdad.

[Hasta aquí, el texto del proceso incluido en la caja 208. Otro proceso a una mujer llamada Doña Ynés, alias doña María Parrales, que es la misma Parrales de las tijeras, se encuentra en el volumen 527, ff. 191r a 193v. Se trata de un caso de reincidencia. La declaración está fechada en miércoles 6 de abril de 1655, en México. La siguiente declaración es de Jusepha del Sacramento, criada de María Parrales].

[191v] Viendo la dicha doña María que la bategüela no haçía ningún movimiento como ella lo deseaba, haçiendo aquella diligencia por saber si se havia de hir o no en dicho mes de junio el dicho Conde de Alba, le dixo a esta declarante que cojiesse un paño de polvos que allí estava sobre la cama y se lo metiesse esta declarante en su seno, como con efecto se lo metió. Y la dixo que no tuviesse a cojer la bategüela, como de antes, y assí, teniendo cada qual de las dos sus dedos en los anillos de las dichas tijeras, le dixo a esta declarante que dixesse: “Por [192r] Dios y por Santa María que no tengo el paño”, y lo dijo esta declarante, y la dicha doña María: “Que tú tienes el paño”, y al deçir esto se yba volviendo la bategüela ella por sí mesma, sin que esta declarante, ni la dicha doña María que la tenían e[n] bago la volviessen. Lo qual visto por la dicha María, dixo a esta declarante: “déjala, déjala”, y la dejaron, quitando las tijeras que en ella estaban clavadas.

3. Antonia (Oaxaca, 1658)

Isabel Gutiérrez denuncia a Antonia, su esclava, de volar en traje de bruja y haber causado la muerte de algunos niños. (AGN, Inquisición, vol. 459 (2ª parte), exp. s/n, ff 686r-688r.)

En la ciudad de Antequera, Valle de Guaxaca, en dies y siete días del mes de agosto de mil y seis cientos y cincuenta y ocho años, a las once oras de la mañana, poco más o menos, ante el señor Andrés Gonzales

Calderón, comisario del Santo Oficio, canónigo de la santa iglesia Catedral desta ciudad, quel provisor y vicario general deste obispado, pareció sin ser llamado y juró a Dios y a la cruz en forma de derecho que dirá verdad un hombre que dijo llamarse Juan Antonio Ximénez, maestro boticario, vesino desta ciudad; y ser de edad de treinta y ocho años. El qual por descargo de su conciencia dice por vía de denunciación o como más conbenga que abrá quatro o sinco días, poco más o menos, que estando en la puerta de su botica sentada María de Pas— mulata libre, su chichigua—, y Mateo de Aldarete —negro esclavo de don Gaspar Calderón, su marido— hablando, entró este declarante y les vió hablar. Y atendiendo a lo que decían, viéndolos, oió que el dicho Mateo de Aldarete le estaba disiendo a la dicha María de Pas, su mujer, que Luis, negro esclavo de la iglesia catedral, a quien llaman El letrado, les avía dicho que una noche de las atrasadas conosió a una negra esclava de Isabel Gutiérrez en traje o forma de bruja. Y porque la dejara, le avía dado seis pesos y un paño de tablillas de chocolate. Y que él le había dicho al tal Luis que si no lo declaraba que vivía descomulgado. Con que este declarante entró y a la dicha María de Pas le dijo: “no sabe vuestra merced nada, cómo Mateo m’está contando que Luis El letrado coxió una bruja, que es una negra de Isabel Gutiérrez y porque la dejara [687v] le dió seis pesos y un paño de tablillas de chocolate”. Con que el mismo Mateo Aldarete le bolbió a referir el caso como lo tiene dicho y que conoce a la negra, mas no sabe cómo se llama y bibe oi en las casas obispales, en un aposento dellas. Y ésta es la verdad, por el juramento que tiene fecho en que se afirmó y ratificó. Y siéndole leído dijo que estaba bien escrito y que no lo dice por odio, prometió el secreto y firmólo de su nombre con el comissario.

*[Firmas] Juan Antonio Ximénez
Don Andrés González Calderón
Jerónimo de Aldarete*

[486v]¹¹ En la ciudad de Antequera, Valle de Guaxaca, en nueve días del mes de setiembre de mil y seiscientos y cincuenta y ocho años, a las on-

¹¹ Al margen: “testigo, esclavo Mateo de Aldarete”.

ce de la mañana, pareció Mateo Alderete, que es esclavo del capitán don Gaspar Calderón, criollo de la ciudad de México, [...] y que es de edad de treinta y dos años. Fuele preguntado si sabe o presume la caussa porque ha sido llamado. Dijo que presume que será para saber dél de un dicho que dijo a Juan Antonio Ximénes, boticario. Y fue que se lo contó abrá más de veinte días una [487r] mulata llamada Mariana, que es esclava de las Saldañas, que le avía contado Luis, negro esclavo de la santa iglesia Catedral de esta ciudad, cómo una noche a desoras abía cojido a una negra llamada Antonia, de Isabel Gutiérrez esclava suia, volando en traje de bruja en la esquina de Juan Álvares. Y que otro día por la mañana abía ido la dicha negra en busca del dicho Luis y le llebó unas gallinas y un paño de panesitos de chocolate porque lo callara y seis pesos en reales. Y que se mobió esta conversación que este declarante tubo con la dicha Mariana porque, parlando con ella, le dijo que cómo lloraba pobresa, y dando otras descansadas. A que respondió la dicha Mariana que si era ella pobre pero sabía bolar, cómo avía de tener. A que le respondió este testigo: “pues es bueno ser bruja para tener”. A que respondió la dicha Mariana: “no sabéis nada cómo la otra noche cojió Luis El letrado”—que así se llama el negro de la iglesia— a Antonia, la de Isabel Gutiérrez —“volando como bruja en la esquina de Juan Álvares” y lo demás que tiene dicho. Y este testigo respondió si eso es cierto; y la dicha Mariana respondió: “sí, sierto es. Si el mismo Luis lo contó y encargó el secreto”. Y este testigo le respondió: “¿Y ese es el secreto que encargó y lo publicáis?” Y [a] la dicha Mariana le respondió este testigo: “Pues mi padrino Francisco, que está aquí conmigo, que lo á oído”. Y dijo ella: “No importa que todo se cae en cara, pues son compañeros”. Y a todo esto estubo presente y lo vio el dicho Francisco, mulato libre, carpintero, que oi está en San Juan, jurisdicción de Totolapa, labrando unas maderas para minas.

Y más dice que es público y notorio que la dicha Antonia es bruja y por tal es temida de muchas personas. Y con esta noticia de este testigo, habiéndole muerto brujas dos hijos, á andado [687v] espiano por ver si la podía coger y no á podido. Y lo más que le abibó a buscarla fue que la última hija que le mataron, que fue molida y echando berboladas de sangre por la boca, abiendo anochesido buena y amanesido muerta. Y con este suceso le consta a este testigo doña Cristina Escroten, mujer del

oficial Juan Antonio Ximénes, que, hasiéndole una vecina, la mujer de Gaspar de Rosales, hija de la dicha Isabel Gutiérrezes, le contó cómo la mañana que amaneció muerta la hija de este testigo, mui de mañana, quedó cerrada la puerta de la calle de la cassa de la dicha Isabel Gutiérrezes. Y barriendo el patio, la dicha negra Antonia daba muchas carcajadas de rissa. Y preguntando la dicha mujer, hija de la dicha Isabel Gutiérrezes, qué risadas eran aquellas, respondió la negra: “Agora me dijeron que abían muerto a la hija de Mateo de Alderete, agora no dirán que io la maté”. Y la dicha mujer le dijo: “Pues de tan mañana se lo dijeron, no ayas sido tú quien la mataste”. Y viéndole sangre en la manga de la camissa, le preguntó qué sangre es esa, a que respondió que la avían apuñaleado. Y que abía entrado la dicha mujer, que no sabe cómo se llama, donde estaba la dicha Isabel Gutiérrezes, su madre, y le dijo: “Señora, demos quenta al comisario de esta negra para que la castigue.” Y que abía respondido la dicha Isabel Gutiérrezes que no, que era su esclava, que quisás no sería así. Y todo esto lo contó a este testigo la dicha doña Crestina Escrotén, que se lo avía contado la dicha Isabel Gutiérrezes, mujer del dicho Gaspar de Rosales. Y que lo que á dicho es la verdad por el juramento fecho en que se afirmó y ratificó [...] y no firmó porque dixo no saber y firmó el señor comissario.

*[Firmas] Ante mí Jeronimo de Álvarez
Don Andrés González Calderón*

[691r] En la ciudad de Antequera, Valle de Guaxaca, en dies y nueve días del mes de abril de mil y seis cientos y sinquenta y nueve años, sábado en la tarde, a las cinco, poco más o menos, ante el señor Andrés Gonçales Calderón, comisario del Santo Oficio, [compareció] un mulato que dixo llamarse Luis Antonio y ser esclavo de la santa ygleçia cathedral de la ciudad y que por otro nombre le llaman Luis El letrado; del qual fue recebido juramento que hizo por Dios nuestro señor. [...] Siéndole preguntado, dixo lo siguiente: [691v] [...] dijo que sólo en la plaza á oído decir, viniendo a unas mulatas con otras, que unas esclavas de doña María de Aldana le dijeron a una mulata llamada Gertrudis, esclava del capitán Antonio Fernandes Machuca, que era bruja i que se lo probarían. Fuele dicho que en este santo tribunal del Santo Oficio ai

información que abrá más de siete meses que a ciertas personas en ciertas partes contó que abía topado a cierta persona echa bruja en la esquina de Juan Álvares, bolando como bola de fuego, y que esta tal persona otro día, porque callase, le abía dado seis pesos y unos panesitos de chocolate y unas gallinas [...]. Dijo que ya se acuerda y es verdad que “abrá siete u ocho meses que, biniendo con otros dos amigos suiros, llamados Gerónimo Barrera, mulato esclavo de las monjas de la Concepción, y Juan, mestizo rosariero, que no le sabe el sobrenombre, por la calle de San Juan asia la plasa y de más de siete u ocho quadras, bieron que por la misma calle iba una bola de fuego que unas beses se apagaba y otras se ensendía. Y binieron tras ella y se paró en una puerta que está en la esquina de Juan Álvares. Y este testigo dejó a sus compañeros dos quadras atrás y torció una calle para salir a la plaza donde la puente y esquina de Juan Álvares y se entró por el portal y llegó a la puente y no halló nada. Y cogiendo la calle abajo en la mitad de la primera quadra, en el umbral de una puerta de un sapatero llamado Melchor de Avellano, bido un bulto blanco, tapada la cabeza y cara. Y preguntádole quién es, no le respondió; con que se llegó a ella y la destapó y bido que era una negra llamada Antonia, esclava de Isabel Gutiérrez, que estaba faxada con una sábana blanca y cobijada con otra. Y este testigo le preguntó que qué hasía allí de aquella suerte y [a] aquellas oras, que era la una de la noche. Y respondió que estaba aguardando a un oficial de Melchor de Avellano, sapatero. Y este testigo la dejó allí y se fue en busca de sus compañeros la calle abajo, donde los halló a dos quadras de allí y les contó lo que abía pasado. Y le dixeron que quisás aquella negra era la bruja que abían bisto. Y que este declarante después contó lo que dijo en muchas partes y a diferentes personas que, en particular, no se acuerda dónde ni a quién. Y que a las mulatas y frente a la plaza que lo contaba las más desían: “Esa negra es bruja, ella sería”. Y en quanto a que le diere dineros, ni chocolate, ni gallinas, ni que le fuese a rrogar que callase, no para tal. Y que esto es lo que passa y la verdad por el juramento hecho en que se afirmó [...]. Y no firmó porque dijo no saber. Firmólo el señor comisario.

*[Firma] Jerónimo de Álvarez, notario del Santo
Oficio.*

4. Agustín de Zúñiga (Ostoticpaque, Nueva Galicia, 1650)

Proceso contra Agustín de Zúñiga por hablar con un duende. (AGN, Inquisición, vol. 435 (2ª parte), exp. s/n, ff 391r, 391v.)

En el real de la rexión minas de Ostoticpaque, Nuevo Reino de la Galicia, en nueve días del mes de agosto de el año de mil seiscientos y sinquenta, por la noche, ante el señor presbítero Miguel Martínez, comissario de el Santo Oficio de dicho real, pareció, sin ser llamada, y juró en forma que dirá verdad, una muger que dijo llamarse doña Gracia de Barbosa, don-sella, hija de Tomé de Barbosa, difunto, y de Francisca de Castañeda, vesinos de este dicho real, de edad de veinte y dos años, la qual, para descargo de su conciencia, dice y denuncia que “habrá tiempo de quatro años o algo más, que no se acuerda bien, que bino a la casa de la dicha doña Francisca de Castañeda, su madre, doña Catalina de Castañeda, su hermana, y entre otras consideraciones, con toda admiración y asombro dijo a las personas que allí se allaron que estando la dicha doña Catalina de Castañeda en casa de Agustín de Súniga, en el real del poblado de los reyes, [391v] distante de éste quatro leguas, pocos días antes, en su presencia, dicho Agustín de Súniga ablaba y comunicaba con un duende, que, preguntándole por muchas cosas de esta vida y de la otra, principalmente, dónde estavan las almas de algunas personas difuntas, en este modo que si el duende decía que sí, daba un golpe o más en una caja, y si decía que no, no daba golpe alguno. Y entre otras personas por quienes les preguntó fue dónde estaba el alma de Cristobal Beltrán, si estaba en el cielo, y que el duende no dio golpe alguno; ¿si estaba en el purgatorio?, tanpoco dio golpe, si estaba en el infierno y entonces dio golpes, y del mismo modo, con el mismo género de respuesta, dijo el dicho duende que estaba en el infierno el alma de fray Miguel Jerónimo, religioso saserdote y que estaba en el cielo el alma de Tomé Barbosa, padre que fue de esta denunciante. A lo qual dijo la dicha Catalina haberse allado presente no una bes ni dos, sino muchas, que sin recatarse de nadie y en presencia de toda su familia, el dicho Agustín de Súniga siempre que tenía gusto llamaba a dicho duende y le hacía las dichas preguntas. Y esta es la verdad por el juramento que tiene echo y siéndole leído, dijo que estaba bien escrito y que no lo dice

por odio. Prometió el secreto y por no saber escribirlo firmó por ella el dicho comissario.

[Firmado por el Comisario Miguel Martínez, ante el notario Antonio de Carvajal].

5. Ambrosio Nicolás (Puebla, 1670)

Autodenuncia de Ambrosio Nicolás, mulato, por haber pedido a una india unos polvos para enamorar y haberlos usado sin resultados. (AGN, Inquisición, vol. 573, exp. 1, ff. 3r - 4v.)

En la ciudad de los Ángeles, a cinco días del mes de diciembre de mill y seiscientos y setenta años, el señor provisor don Juan García de Palacios, canónigo doctoral desta santa yglesia cathedral de esta dicha ciudad y comisario del Santo Oficio en ella, dixo que por quanto el día tres de noviembre próximo pasado pareció ante su merçed un mulato llamado Ambrosio, esclavo del licenciado don Pedro de Çevallos, clérigo presbítero, vezino de dicha çiudad, a denunciarse de aver tomado unos polvos que una india arbolaria le dio para solicitar una muger para que condesçendiera con su gusto, paresiéndole y teniendo por çierto la conseguiría por este medio. Y abiendo hecho lo que la dicha india le aconsejó hiziese con dichos polvos, no lo consiguió. Y que se avía acusado de esto con un confessor; le dijo lo viniese a declarar ante dicho señor comisario como con effecto se lo declaró, y dicho señor comisario, para resevir la declaración en forma ante el presente notario, lo çitó para que oy, día de la fecha, la viniese a hazer. Y reconociendo que no venía, se embió a llamar y abiendo venido a su presençia y amonestándole dicho señor comissario hiziese la dicha declaración para descargo de su consciençia, dixo ante mí, el presente notario, que no tenía qué declarar porque se abía confesado con el padre Gerónimo Pérez y que lo abía absuelto. Y volbiéndole dicho señor comisario a amonestar que, para descargo de su conçiençia, le estava bien hazer dicha declaración, y el dicho mulato Ambrosio volvió a repetir que no tenía qué declarar. Y respecto de aver sido çierto que el dicho día tres del corriente pareció ante dicho señor comisario y declaró lo que va referido, para que conste

a los muy illustres señores inquisidores, mandó poner por auto lo referido y que yo, el presente notario, çertifique lo que oy dicho día ante mí á pasado. Y en obediçimiento de dicho mandato, certifico que es verdad lo que va referido y que pasó oy dicho día ante mí, y lo firmo.

[Rúbricas]

[3v] En la Ciudad de los Ángeles, a dies días del mes de diciembre de mill y seiscientos y setenta años, por la mañana, ante el señor doctor don Juan García de Palacios, canónigo doctoral de la santa yglesia cathedral de esta dicha ciudad y comisario del Santo Oficio en ella, pareció sin ser llamado y juró a Dios y a la cruz en forma de derecho un mulato que dixo llamarse Ambrosio Nicolás, esclavo del licenciado don Pedro de Çevallos, presbítero, vecino de esta ciudad, de edad que dixo ser de edad [sic] de veinte y un años, poco más o menos. El qual, para descargo de su conciencia, dice y declara: Que abrá quatro meses, poco más o menos, que entrando un día por la mañana a visitar a una india enferma llamada Josepha, que ya es difunta, vio a una india arbolaria que no save su nombre. Y oyó deçir, no se acuerda [a] qué persona, que las indias arbolarias daban unos polvos para atraer a la voluntad de las mugeres. Y entonses le dixo este declarante a un moso mulato llamado Juan, esclavo del rexidor Alonso Días, que, pues hablava la lengua mexicana, le dixese a la dicha india arbolaria les diese a ambos algunos polvos para atraer a su voluntad las mugeres. Y con effecto se los pidió y se los dio a este declarante, y no sabe si se los dio al otro mosso. Y les dixo a ambos guardasen secreto, porque de descubrirlo, no havían effecto. Y con dichos polvos les dio también una raíz de llerva, que paresía semilla de maravilla, y le dixo se la pusiera en la pretina para tener dicha, y que los polvos los soplara a qualquiera muger que quisiese soliçitar, que con esto le vendría ella a buscar. Y se puso la dicha raíz en la pretina y la tuvo obra de quinze o veinte días. Y los polvos los sopló a dos mugeres, las quales no sabían ni saben cossa de esto; y sin embargo de aver echo lo referido para soliçitar dichas mugeres, nunca ellas lo buscaron, ni consiguíó, ni intentó. Y después pasados quatro días encontró a la india arbolaria y le dixo que abía echo aquello de echar los polvos y ponerse la raíz y no abía tenido effecto, que cómo le engañaría. A que

respondió ella que porque no le dio dos reales que le pidió, que dándoselos, le daría otros polvos con que conseguiría su intento. Y para conseguirlo salió un día con intención de darle los dichos dos reales y no la encontró, con que la dejó de buscar y se le olvidó [4r] de ello y no hizo más diligencia. Y esto dixo ser verdad para descargo de su conciencia.

Fue preguntado por el dicho comisario cómo abiendo venido el día tres del corriente a declarar lo que lleva dicho, y declarádole *in voce*, y citándolo dicho señor comissario para que viniese otro día a hacer la declaración en forma ante el presente notario y venido ante su merced el día cinco de dicho mes, queriendo resevirle la dicha declaración en forma, le dixo que no tenía qué declarar porque el padre Gerónimo le abía absuelto, y que aunque el dicho señor comissario le abía amonestado que declarase, no lo abía querido azer. A lo qual respondió y dixo que quando se confessó con un religioso de la Compañía le mandó se viniese a denunciar y por esto lo hizo. Y que llendo a confesarse otra vez le dixo que no le declarase, que ya abía estudiado bien el caso y que no abía necesidad de que le denunciase. Y no obstante esto, no le quiso absolver, por lo qual fue a comunicar el caso con el padre Gerónimo Péres, y le dixo que bien podía el confessor absolverlo. Y le dixo que, pues abía hecho la declaración ante el señor comisario, la hiziese en forma, y por esta razón la vino a hazer. Y dixo ser esto la verdad para el juramento que lleva fecho, en que se afirmó y ratificó. Y, siéndole leído, dijo estaba bien escrito y que lo decía para descargo de su conciencia. Prometió el secreto y no firmó, porque dixo no saber. Firmólo el dicho señor comissario.

[Rúbricas]

[4v] Presentada en el Santo Officio de México en diez y nueve de diziembre de mill y seiscientos y sesenta; estando en su audiencia de la mañana, los señores inquisidores don Juan de Ortega y Montañés y don Nicolás de las Infantas y Venegas.

El fiscal: he visto la carta del comisario de la Puebla y la denunciación que de su proprio hizo ante él un mulato llamado Ambrosio, esclavo que dice ser del bachiller don Pedro de Zaballos, presbítero y vezino de dicha ciudad, y respecto de que se reduce a aver solicitado a una india

para que le diese unos polvos y averlos tomado para atraheer a sus gustos sensuales a algunas mugeres y que se avía confesado sacramentalmente dello y sido absuelto respecto de su arrepentimiento y dolor, y que parece ser superstición simple sin qualidad formal de oficio, me parece que vuestra merced se sirva de cometer a dicho comisario que llame a su cassa a dicho mulato y estando en ella lo advierta y reprehenda de dicho abuso y superstición. Vuestra merced acordará lo que fuere más conveniente. En el secreto, a 16 de diziembre 1670.

Doctor don Martín de Sotto Guzmán.

6. Juan Uc, Bonifacio, Esteban Zul, Bartholo Zul, Antonio Canché, Andrés Balaam, Gaspar Ace, Francisco Huh, Gaspar Chablé (Mérida, 1674)
Denuncia contra un grupo de indios que hacen sacrificios a sus dioses para obtener algunos beneficios. (AGN, Inquisición, vol. 629, exp. 4, ff. 344v-354r.)

En¹² la ciudad de Mérida, en veinte y seis días del mes de abril de mill y seiscientos y setenta y quatro años. El señor doctor don Antonio de Orta Barroso, arsediano de la santa yglesia cathedral desta dicha ciudad, comissario del Santo Oficio de la Inquisición, juez provisor y vicario general en todo este dicho obispado para la averiguación de la ydolatría con que su merced está entendiendo, hiço parecer ante sí a un indiezuelo que, mediante lengua del lizenciado Josseph de Estrada, yntérprete nombrado en esta causa, y em presencia de don Sepherino Pacheco, Procurador de los indios de estas provincias, que hace oficio de defensor por ausencia del propietario, dijo llamarse Marcos Uc y que es hijo de Juan Uc, alcalde de Santa Catharina, presso por dicha causa y quien lo ssitó en la confessión que se le tomó y está en estos autos de quien se rreçivió juramento, que lo hisso en forma de derecho so cargo del qual prometió decir verdad.

Y siéndole hechas las preguntas y repreguntas al casso necessarias, dijo que: lo que save es que el dicho su padre le lleva a su colmenar con

¹² Al margen: "declaración de Marcos Uc".

frecuencia y que vio en muchas ocasiones que espantava¹³ de noche con muchos indios a ydolar, con unos ídolos que ha tenido siempre el dicho su padre, y son unas piedras que llaman *tunes*.¹⁴

[352v] Y save que dichas piedras son tres pequeñas que están puestas en una tabla pegadas con copal y son los ídolos que adoran por dioses. Y que el que los oficiava y hacía los sacrificios era Bonifacio Ku, un indio que ha criado el dicho su padre y lo tiene en lugar de hijo, el qual servía de sacerdote; y que el modo como así la dicha adoración era poniendo un banco y alrededor de él unos arcos de hojas de havín¹⁵ y sobre dicho banco que servía de altar ponía la tabla de los dichos ídolos del valché,¹⁶ la qual rosiava con una rama del dicho havín los dichos ídolos y después las quatro partes del mundo, que llaman en su lengua natural *kin*, *chikin*, *nohol* y *xamam*.¹⁷ Y ensendido el candelero con copal sangrava a los indios que asisten a la dicha adoración, unas veces por mano de Estavan Zul y otras por la de Juan Uc, padre de este declarante, y otras por la de Vonifacio Ku. Y que la sangre que les sacavan a los que asistían a dicha [a]doración vio este declarante que la ponía en una oja del dicho havín y a la lus del candelero la quemava hasta que se consumía y no quedava [353r] rastro de oja ni de sangre. Y que esto lo oyó decir muchas veces, que lo hacían por desenobar a sus dioses, que estaban enojados, y que en acavando de hacer lo que lleva referido,

¹³ *espantar*: “Decir que en una casa, o en lugar, espantan, es dar a entender que allí hay duendes, ruidos temerosos, o apariciones de fantasmas o de difuntos” (Santamaría, 1992).

¹⁴ *Tunes*: ‘piedras de jade’.

¹⁵ *ha’bin* o *ha’abin*: ‘planta con valor mágico-religioso que se utiliza, entre otras cosas, para probar la temperie y para formar arcos con sus ramas, uniendo sus extremos superiores, en los altares de las ceremonias no cristianas hasta el día de hoy’.

¹⁶ *balché*: “bebida fermentada por la maceración de cáscara de piña, o que con cualquier otra fruta de jugo ácido, o con caña de azúcar, preparan los indios de descendencia mayeana, en la región ísmica de Tabasco al sur. La toman con fruición hasta embriagarse, principalmente en ocasión de sus festividades. El nombre le viene del árbol así llamado también y cuya corteza se usa para precipitar la fermentación de la bebida” (Santamaría, 1992).

¹⁷ Se refiere a las voces mayas usadas para designar los cuatro puntos cardinales: *likin*: este; *xaman*: norte; *chikin*: oeste; *nohol*: sur.

vailavan y cantavan unas veces un vaile que llaman el *pochoh*¹⁸ y otros, el *zulam*. Y para juntarse a esta adoración tocavan su primero un *tum kul*,¹⁹ pequeño instrumento de su nación, que era la seña que hacía para juntarse a dicha adoración, y el son que tocavan se llama *zulam pochoh*, y que dicha adoración la hacían y la hacen de noche y las más veces en el colmenar del dicho Juan Valaam. Preguntado qué personas se han allado en estas juntas, dijo que los que hordinariamente ha visto son: al dicho Juan Uc, su padre, a Estevan Zul, a Bartholo Zul, a Antonio Canché, a Andrés Balaam, a Gaspar Acé, a Francisco Noh, ambos del pueblo de Teya, a Gaspar Chablé, a Diego Çeh, a Sebastián Çeh y a Miguel Mutul y a Nicolás Box, mulato, y a Juan Canché, indio natural de Santa Ana, que también acudía de hordinario a dichas juntas. Y vio este declarante que todos los que lleva rreferidos adoravan a dichos ýdolos hincados de rodillas y vevían la dicha vevida valché y se dejavan sangrar²⁰ [353v] para ofrezzer a sus diosses. Y el dicho Juan Canché fue quien, por haver tenido noticia, que se la dio Gaspar Açé, criado de Andrés Valaam, que andavan prendiendo yndios por idolatrar, escondió los dichos ýdolos

¹⁸ *pochó* o *pochoh*: baile de origen prehispánico que se ejecuta hasta hoy día en Tenosique, Tabasco. De acuerdo con Tomás Pérez Suárez, “en el Diccionario maya Cordemex aparece como una palabra registrada en la primera mitad del siglo XIX por Juan Pío Pérez, con la siguiente definición: ‘un baile vedado, mitotada de indios con sus tinkules’. La danza fue reelaborada y readaptada en tiempos coloniales y especialmente, al menos en el caso de Tenosique, después del descubrimiento de la zona arqueológica de Palenque en 1784”; “por su forma y contenido, la danza forma parte de una amplia familia de danzas guerreras, rituales gladiatorios y ceremonias de sacrificios humanos, que después de la Conquista y de la época colonial aún se escenificaban en las celebraciones de los santos patronos de los pueblos sobre todo en las procesiones de Navidad, Semana Santa y en las festividades de Pascuas y Corpus Christi” (Pérez Suárez, 2003: 62, 66).

¹⁹ *tum kul*: ‘tambor’.

²⁰ “Los mayas creían que la relación entre el hombre y los dioses era recíproca. Los dioses pedían, a cambio de dar una petición o protección, un sacrificio de algún tipo. Para agradecer los preciosos regalos de sostener el maíz y el agua, el hombre estaba obligado a ofrecer su más precioso regalo: su propia sangre” (Chuchiak, 2000: 341; traducción mía). Además, comenta el autor, el ritual de autosacrificio duró hasta el final del siglo XIX (344).

del dicho Juan Uc, su padre de este declarante, y que no sabe dónde los puso, que solamente vio que cojió la tabla de los dichos ídolos y se fue con ella al monte, cerca del colmenar del dicho su padre, y los escondió y luego se vino a su casa y no sabe otra cosa. Y que el dicho Juan Canché le dirá dónde los guardó.

Preguntado si sabe que otros yndios tengan ídolos y usen de ellos o si lo ha oído decir a su padre o a otros [de] los yndios que lleva declarados, [dijo] que tienen ídolos Estevan Zul y Diego Çeh y que con lo que no ha visto nunca que se hallen con su padre a dichas ydolatrías, sino que hacen sus fiestas aparte y que ha visto que las dichas fiestas de ídolos que lleva referidas las han hecho los más de los días con continuación. Y que las cáscaras del valché de que hacen la dicha bebida la[s] traen del pueblo de Mopila y la venden en él y quien lo hace hordinariamente es Contancovh y Cuntam, por nombre de Santa Catharina, que son los vendedores de dichas cáscaras y las van a buscar a diferentes pueblos. Y que no sabe otra cosa más de lo que ha dicho y declarado y que esta es la verdad. Y dándose a entender por dicho yntérprete su declaración se afirmó y ratificó en ella. Preguntado su edad, dijo no la sabe. [354r] Y por el aspecto parece de doce o trece años. No firmó. Firmólo su madre con dicho procurador y yntérprete doctor don Antonio de Orta Barroso.

[Antecedentes del proceso en voz de testigos]

[344v. Declaración de Antonio Canché, natural de Motul, yerno de Andrés Balaam.] Y el modo de hacellas [las adoraciones] es poner dichos ídolos en el suelo o en una mesa y ponerles delante unas jícaras llenas de possole²¹ y con una piedra que sirve de candelero sahumarlos con

²¹ *pozol, pozole*: “guisado regional de la costa del Pacífico, Jalisco, Colima, Nayarit, etc. Es hecho a base de granos descabezados de maíz, con carne de cabeza de puerco y otros diversos condimentos” (Cabrera, 1982). De acuerdo con Santamaría: “en Tabasco y región peninsular del sureste, bebida peculiar de la gente pobre, del trabajador campesino y del indio, [que consiste en]: masa de nixtamal reventado, molida en grueso, que se bate en agua fría y se toma especialmente en jícara.[...]. Tómake también agrio, es decir, fermentado por el

copal, y los indios que le asisten vailan delante de dichos ídolos y veven la vevida hecha de cáscaras de valché, la qual reparte el dueño de la casa de donde se hace la fiesta, como lo ha hecho este declarante en su cassa.

[347v. Declaración de Miguel Noh]. Los referidos y este testigo hacen las mismas fiestas en el colmenar de Juan Uc y que son en una otra parte de mes a mes y muy hordinarias en todo el año. Y en dichas fiestas lo que se hace es sacar los ídolos que trae el capatás y ponerlas en el suelo, y delante de ellos poner quatro jícaras llenas de possole y una piedra que sirve de candelero, donde queman [348r] el copal. Y todo esto lo gobierna el dicho capatás, y el dueño de la cassa reparte la vevida a los comvidados, la qual es de valché y de esta manera se están vailando hasta que se cansan o se embriagan, y el que trae los ídolos se va haviéndolos guardado.

[350r. Declaración de Pedro Uc, natural del pueblo de Santa Catalina]. Y que las seremonias que hacía son poner un paño negro sobre unas ojas en el suelo de havín. Y que estava hecha una enramada pequeña que servía de altar, y que sobre el dicho paño ponía unos ídolos o figuras de piedra, que se acuerda eran quatro, embutidos en una tabla, y que estaban pegadas con copal y que el color de dichas piedras era verde, y que el dicho indio ensendía una piedra [350v] con copal ofreciéndoselo a dichos ídolos y que se ponía junto a la dicha enramadilla o altar en presencia de dichos, que decía eran los diosses que todos sus necesidades remediavan, sólo ellos, y que le ponía unas jícaras pequeñas con la vevida llamada valché y los reçivía con mucha veneración, ofreciéndole la dicha vevida. Y que si el dicho candelero de piedra no ardía bien y dava mucha lus, les decía a este confesante y a los demás que lleva dichos que dichos dioses estavan enojados con ellos y que no resivía el sacrificio que le hacían y que era necesario que le ofreciesen su sangre para aplacarlo y para que les concediese lo que le pedían. Y que entonces este confessante con los demás que lleva declarado le ofrecían

calor natural, después de uno o más días, con sal, con pimienta y con azúcar o convertida en chorote. Si se le pone cacao, no es desdeñada ni en la mejor mesa de las clases acomodadas (Santamaría, 1992).

su sangre. Y el dicho sacerdote sangrava en los muslos de los brassos a los que le parecía. Y que no se acuerda vien a cuáles les sacó con unas lanzetas de huessos de pescado y que la sangre que les sacava la ponía en una hoya grande de havin y con ciertas palabras, y, como quien abla entre ssí, decía [con palabras] que este confessante no persivió, ofresía la dicha sangre a dichos dioses y que si el dicho candelero ardía con lus clara les decía que ya havia aseptado su sacrificio.

Preguntado que qué otras seremonias hacía y si se ponía algunas vistiduras al modo que los sacerdotes españoles o si se ponía alguna mitra como obispo y que qué era lo que le pedían a dichos dioses, dijo que el dicho indio Bonifacio Ku no se ponía vestidura ninguna, ni mitra, sino que estava en su traje ordinario y que lo que pedía a dichos ydolos llamados dioses era abundancia de aguas, buenos frutos [351r] y cosechas de sus sementeras, y que les diesen a todos lo que allí estavan reverenciando salud y remedio en sus necessidades. Preguntado si save o se acuerda qué nombre de dioses tenían las dichas piedras que adoravan, dijo que eran los quatro dioses, señores de los quatro vientos. Preguntado que si cre en que dichas piedras o dioses tenían potestad para concederles a este confesante y a los demás que tiene declarados lo que le pedían y suplicavan en dicho sacrificio que les hacían, dijo que sí cree y jusga que todos los demás que lleva dichos lo creyan. Preguntado que qué fundamento tenían para creer, dijo que porque después de hecho el sacreficio, si le havían pedido aguas, vían que llovía con abundancia, y si soles, vían y experimentavan que hacía mucha seca y que con efecto conseguían abundante cosecha, como se lo havían pedido.

7. Juan Pascual (Tlacotepec, 1688)

Proceso contra Juan Pascual y su esposa por idolatría. Se presentan tres testigos, que relatan los sacrificios y costumbres paganas del denunciado para obtener salud y buenas cosechas. El proceso está incompleto. (AGN, Inquisición, vol. 674, 1ª parte, exp. 27, ff. 186r-190v).²²

²² Existe una carátula que dice "Criminal. Tlacotepec. Contra Juan Pasqual" y otra que se contiene dentro, por idólatras, y apóstatas.

[187v] En el pueblo de Santa Cruz Tlacotepeq, en tres días del mes de noviembre de ochenta y ocho años, Pedro Nicolás, fiscal mayor de la Iglecia, ante su merced el Señor Jues comissario, presentó por testigo a una yndia, que mediante vos de su merced, que hizo oficio de intérprete en esta causa en la lengua chocha,²³ que es la materna de dicha yndia, dixo llamarse Josepha María y que es natural y vecina del pueblo de San Marcos desta doctrina, a quien yo el presente notario doy fee que conozco, de la qual su Merced el señor Jues comissario recibió juramento, según forma de derecho, so cargo del qual prometió decir verdad, y aviéndole preguntado por su edad, dixo que no la savía, pero al parecer será yndia de catorze a quinze años, poco más o menos.

[188r] Y preguntada por el tenor de la petición de Pedro Nicolás, fiscal mayor que la presenta por testigo, dixo que conocía y conoce a Juan Pasqual, mestizo ladino, en lengua castellana, de arcabús, espada y daga, contenido en dicha petición, porque ella se huyó de su pueblo con Francisco Lucas y Juana Lucía sus padres, y se fueron a guardar las ovejas, vacas, y yeguas de dicho mestizo cosa de un año, poco más o menos, guardándole sus ganados, y que en dicho tiempo lo conoció muy bien esta declarante. Y que parte del año recide dicho mestizo en el paso de San Joseph de Estapa desta jurisdicción y que parte dél recide en la de Teguacán y de Orizava, según los comederos de sus ganados. Y que es marido de María Flores, mestiza.

Y assí mesmo fue preguntada esta declarante si era verdad que el dicho Juan Pasqual, mestizo, era ydólatra y apóstata contra nuestra santa fee cathólica, y que si era verdad que tenía ydolos a quienes sacrificaba; y assí mesmo fue preguntada si la muger, María Flores, de dicho mestizo, mestiza, era cómplize con él en las ydolatrías, y que cómo lo savía. A que respondió esta declarante y dixo que era verdad que el dicho Juan Pasqual mestizo era ydólatra y apóstata contra nuestra santa fee cathólica y que así mesmo lo es María Flores, mestiza, su muger. Y que tienen dos ydolos, uno azul, de cara no muy grande, y otro blanco, no de cara como un güebo, poco más o menos, agugerado por arriba, y que también es agu-

²³ *chocho*: “Es el nombre con que se conoce también el dialecto popoloca o popoloco de Oaxaca y los mismos indígenas de la región” (Santamaría, 1992).

gerado el otro azul de cara, y que los tienen ensartados por dichos agujeros con un torzal y que los tienen en una caja de madera de pino con llave. Y que los ha visto esta declarante en muchas ocasiones, que alquiló el dicho mestizo a Francisco Lucas, yndio, padre de dicha declarante, de oficio sacrificador, para que sacrificase al demonio por las llubias.²⁴ Y que en dichas ocasiones, para dichos sacrificios, le dio el dicho mestizo al dicho sacrificador el ídolo azul de cara para sacrificar, y le dio con él dos gallinas de la tierra y una de castilla para dicho sacrificio. Y que para hazerlo se hincaron de rodillas delante del ídolo, para hacerle la rogativa, el dicho mestizo y el sacrificador y esta declarante. Y el dicho mestizo le dio al sacrificador dos candelas [188v], que le ensendieron, y copale con que lo sahumaron, incados de rodillas, y que esos sacrificios hicieron en el rancho de sus ovejas, que está junto al pueblo de Chapulco de la doctrina de Teguacán. Y que así mesmo estando enfermo el dicho mestizo, en tres ocasiones, en el rancho de sus ganados que tiene junto a Orizava, vido esta declarante que el dicho mestizo y su muger María Flores sacaron de la caja el ídolo azul referido y lo dieron al dicho sacrificador Francisco Lucas, su padre, para que sacrificase al demonio por su salud, y le dieron dos gallinas de la tierra, y una de Castilla para dicho sacrificio. Y que hincados de rodillas, los dichos Juan Pasqual y María Flores, su muger, y dicha declarante le hizieron la rogativa al ídolo con dos candelas encendidas y sahumándolo con copale. Y que así mesmo vide esta declarante en otra ocasión, en el rancho del ganado que está junto a Chapulco, que el dicho mestizo alquiló al sacrificador para que ofreciese un sacrificio al demonio por el aumento de sus ovejas; y que para dicho sacrificio, en la ocasión, le dio el ídolo referido, una gallina de la tierra y otra de Castilla, copale y una candela de zera, y que tirados de rodillas dichos mestizo, sacrificador, y declarante hizieron dicho sacrificio. Y que así mesmo save y vido esta declarante que el dicho sacrificador, su padre, le hizo a dicho mestizo a pedimento suyo una sédula del papel de estraza en que dicho mestizo ofreció su alma al demonio por su salud, con sangre de su lengua, que se sangró y sacó della con una puya de maguei con que rozió dicha sédula, y que

²⁴ *por las lluvias*: 'para que lloviera'.

esto vido esta declarante en dicho rancho de las ovejas, que está junto a dicho pueblo de Chapulco.

Y que assí mesmo save esta declarante, y vido muchas veces, que el dicho mestizo alquiló al dicho Francisco Lucas, su padre, para que le adivinase, por arte del demonio, si parecerían o no los ganados que se le perdían. Y que el dicho su padre le adivinara todas las veces que lo alquilava para dicho effecto y que unas veces parecían los ganados. Y que la dicha María Flores, su muger, asistía muchas veces a los sacrificios que se tiene referidos, haciendo lo que hazía su marido, especialmente quando se ofrecía sacrificar en el rancho de Orizaba, donde [189r] tiene su asistencia dicha mestiza de asiento. Y que assí mesmo save esta declarante que todas las veces que se hazían los sacrificios que se tienen referidos, el dicho su padre le mandava ayunar al demonio quatro días y quatro noches, que era abstenerse de cohavitar con su muger dichos días y noches, apartando cama,²⁵ y que dicho mestizo asetava dichos ayunos. Y aviéndole preguntado a esta declarante si savía otra cosa en esta razón contra dicho mestizo y su muger, dixo que no y que esta era la verdad de lo que savía so cargo de dicho juramento. Todo lo qual declaró ser verdad ante su merced, que hizo oficio de intérprete, como está referido, en dicha lengua chocha, que es la materna de dicha declarante y no lo firmó la dicha declarante por no saber firmar, y lo firmó su merced el dicho señor juez comisario.

[firmas]

[189v. Declaración de Francisco Lucas, padre de la declarante anterior, de sesenta años más o menos, con intérprete de lengua chocha y estando preso. Declaró] que era verdad que el dicho Juan Pasqual, mestizo, era ydólatra y apóstata contra nuestra Santa Fee cathólica y que no solamente él lo era, sino también su muger María Flores, mestiza, y que lo savía y lo save muy bien, porque, como este testigo, es de oficio sacrificador, por lo qual se halla al presente preso y penitenciado en la cárcel de los ydólatras deste partido. Y saviendo el dicho mestizo que era tal sacrificador, por estar en su servicio, lo alquiló en distintas ocasiones

²⁵ *apartando cama*: 'evitando el contacto sexual'.

para sacrificar al demonio, y que en particular se acuerda que sacrificó tres veces por su salud y dos veces por las llubias y dos veces por el aumento de sus ganados. Y que todas las veces que sacrificava le dava un ídolo azul de cara, que ordinariamente tiene guardado en una caja de madera de pino con su llave, con otro ídolo blanco, no de cara con agujeros por arriba, por donde los ensarta con un torzal. Y que así mesmo le dava para los sacrificios gallinas de la tierra y de Castilla, copale y candelas de sera, y que hincados de rodillas los dichos Juan Pasqual y María Flores, su muger, y dicho sacrificador ofrecían con dichas gallinas los sacrificios al demonio roziando con la sangre de dichas gallinas el ídolo, juntamente con sangre de sus lenguas, que se sacavan con puyas de maguei, y que luego les mandava ayunar en reverencia del demonio quatro [190r] días y quatro noches, que era abstenerse de cohavitar el marido con la muger y la muger con el marido dichos días y noches, apartando cama; y que los dichos Juan Pasqual y María Flores, su muger, asetavan dichos ayunos y le respondían que sí los harían. Y que así mesmo este testigo le hizo a dicho mestizo, porque se lo pidió, una sédula al demonio de papel de estraza en que le ofreció el alma por la salud y que en ella dicho mestizo le ofreció sangre de su lengua en dicha sédula, hincado de rodillas, juntamente con dicho sacrificador, delante de dicho ídolo, y que le dio quatro días y quatro noches de ayuno, que hizo en la forma que está arriba referida.

Y que así mesmo el dicho mestizo alquiló este testigo en otras dos ocasiones en el rancho que está junto a Chapulco para que hiziese otras dos sédulas al demonio en la forma que está referida por el aumento de sus ganados. Y que estas dos sédulas enterró este dicho testigo roziadas con sangre de gallinas de la tierra y de Castilla, en medio de la maxada de los ganados.

Bibliografía citada

ALBERRO, Solange, 1988. *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*. México: FCE.

BRAVO ARRIAGA, María Dolores, 2001. *El discurso de la espiritualidad dirigida*. México: UNAM.

- CABRERA, Luis, 1982. *Diccionario de aztequismos*. México: Oasis.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago. "Oralidad y escritura en los archivos inquisitoriales novohispanos: proceso contra el hombre que se volvió toro". En Masera (en prensa).
- CHUCHIAK, John F., 2000. *The Indian Inquisition and the Extirpation of Idolatry: The Process of Punishment in the Provisorato de indios of Diocese of Yucatan 1563-1581*. Tesis. Louisiana, Tulane University.
- DRAE: Diccionario de la Real Academia Española*.
- MASERA, Mariana, coord. *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. Barcelona: Azul / UNAM (en prensa).
- PÉREZ SUÁREZ, Tomás, 2003. "El Pochó: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco". *Arqueología Mexicana* 61 (mayo-junio): 62-67.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1992. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- ZUMTHOR, Paul, 1987. *La lettre et la voix de la littérature médiévale*. Paris: Seuil.

Cinco relatos mames

Entre 1988 y 1989 recopilé una serie de relatos narrados en español por hablantes bilingües, de los llamados *idionistas*, quienes conocen la historia de los mames habitantes de la Sierra Madre de Chiapas. De esa serie he extraído cinco, que ahora presento como una muestra de la cosmovisión de los mames.¹ Los transcribí tal y como los escuché, respetando las expresiones y los giros idiomáticos. Los relatos fueron concebidos y dichos en español. Decidí darle a cada uno un título que permitiera identificarlo.

Los relatos muestran cómo una colectividad se apropió de un espacio geográfico. El mundo principia con la caída de la arena y el surgimiento de las montañas; luego, la voz narradora va hacia el establecimiento de las labores, en condiciones muy difíciles, y aun vergonzosas. Una vez que el hombre de la Sierra se ha apropiado de su espacio, interviene en la creación de la cal, sustancia importante en la elaboración de las tortillas. El lugar del maíz en esta colectividad se ilustra con el relato de “La mazorquita”, del cual presento tres versiones. En todo ello, a pesar de las adversidades, brilla un espíritu festivo. Se habla de un universo mítico permeado por la historia y por la vida cotidiana de la colectividad. Los relatos mezclan lo indígena y lo bíblico; el alba, el Sol y la fiesta rigen la vida de los serranos.

CARLOS GUTIÉRREZ ALFONZO

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH

¹ Remito a mi tesis de maestría *El alba y el maíz. Otra mirada sobre la literatura de México*, presentada recientemente en la Universidad Veracruzana.

[El Santo Mundo]

El santo mundo estaba parejo. Antes no había barrancos, no había todo. Un día cayó la arena. Un día sábado. La gente anterior² ya se había ido a la plaza. Temprano se fueron por el camino, antes del sol; llegaron con él y lo tomaron para calentarse los huesos. Pero el sol se ocultó en la mañana. Oscureció. Regresó la gente. Las mujeres buscaron ocote.³ Ahí estaba en el pajonado, luego lo trajeron las mujeres. Ya los hermanos se habían unido en una casa, buscaron palos para bajar la arena. Ya se había llenado el techo de la casa, encima del pajón. Encontraron modo para bajarla. Pasa un día, y más arena. Pasa otro. Todos ahí en sus casas, esperando, sin decir palabra, como si la arena tapara las bocas. No hay risas, sólo pesar; pesan los corazones por tanta arena. Y ya no hay sitio para acomodo de la arena. El día ha sido robado y no hay para cuándo aparezca. Ya hay animales muertos. Llegan el venado, la culebra, el armadillo, buscan acomodo en el corredor para defenderse.

Cuando dejó de caer la arena se vino un porrazo de agua.⁴ El río se llevó la arena. Por eso hay cerros en el camino del río, por eso quedó el barranco. Antes estaba parejo el mundo. Dios así lo dejó. Cuando cayó la arena nacieron las montañas.

[De la gente antigua]

Presente lo tengo grabado. Tiene ochenta y seis años que cayó la lluvia. Un día la gente fue a la plaza. Como a las nueve de la mañana se oscureció, cayó la lluvia. Con ocote regresaron a sus casas. Fue arena lo que cayó, reventó el volcán Tajomulco. Vinieron a sus casas. Se pusieron en pena. Mi madre empezó a llorar, porque ya vamos a morir, dijo. Mi papá habló:

² *la gente anterior* o *los anteriores*: ‘nuestros antepasados’.

³ *ocote*: aquí, y en adelante, “tea hecha con la madera de este árbol [el ocote]” (G. Gómez de Silva, *Diccionario breve de mexicanismos*, México: FCE / Academia Mexicana de la Lengua, 2001).

⁴ *porrazo* o *porrazo de agua*: ‘una lluvia muy fuerte’.

—No tengás pena. Vayan a traer el carnero más grande, para que así comamos carne. Vayan a traer un mi litro de trago, para que yo tome. No llores, compañía,⁵ dice, estemos contentos.

Entonces ahí estaba el ocote ardiendo en la pura oscuridad. Mi papá baja la arena, para que no caiga la casa, la quita diario, diario. Decía mi papá:

—Acabemos los carneros, ¡qué más da!

Ya llegando a los ocho días, el día domingo, empezó a cantar un gallo.

—Primeramente Dios,⁶ ya va amanecer. Dijo mi papá.

Amaneció como a las tres de la tarde del día domingo. ¿Quién iba a caminar en ese atascadero? La arena estaba muy alta. A los tres días empezó a caminar la gente.

[El cuento de los anteriores]

Voy a contar el cuento de los anteriores. Nuestros abuelos, nuestros padres contaban que Dios estuvo sobre la tierra y anduvo cuarenta años sobre la tierra. Los judíos lo andaban correteando, persiguiendo a Dios para matarlo. Dios corrió sobre la tierra. Y los judíos preguntaron si pasó un hombre por ahí. Nadie pasó, ningún hombre pasó.

Dios se acercó a una mujer. Es de enrollado⁷ la mujer. Le dijo que si lo tapaba con su corte⁸ para que se quedara ahí. La mujer no se animó, no se animó a taparlo. Dios se fue a otra parte; se fue, pasó, caminó. Encontró a una mujer que tiene vestido.⁹ Ya le dijo Dios a la mujer:

—Hazme un favor, tápame con tu vestido.

⁵ *compañía*: 'compañera'.

⁶ *primeramente Dios*: 'si Dios quiere'.

⁷ Las mujeres mames de la Sierra, como aún lo hacen las que viven en otras partes de México y en Guatemala, se visten con una tela más o menos gruesa que se enrollan en la cintura. En este texto, la expresión "es de enrollado la mujer" quiere decir que se trata de una mujer de la Sierra.

⁸ *corte*: 'tela para vestido'.

⁹ Aquí se trata de una mujer que usa un vestido no tradicionalmente indígena, de los que pueden adquirirse en los mercados de los pueblos y las ciudades.

La mujer:

—Está buen, dijo. Tapó a Dios.

Atrás iban los diablos y querían matarlo. Pasaron los diablos, preguntaron:

—¿No pasó un hombre?

—Pues no pasó, no pasó el hombre aquí. No hay, tiene años que estoy lavando aquí. No pasó, no pasó el hombre, no hay nada.

Pasaron buscando. Dios quedó protegido por el vestido de la mujer. Entonces Dios dijo:

—Tú vas a ser rica, y nada más te entregarán la comida en tu casa. Ustedes van a ser ricos.

Por eso quedaron los ladinos.¹⁰ No trabajan, porque Dios lo dejó así, labró que se quedara así.

Y la mujer de corte, con trabajo. Dijo Dios:

—Con trabajo vas a comer. Vas a parir y todo. Van a traer sus cargas y van a mantener a la gente ladina. Trabajarán para que vivan los ladinos.

Dios lo dejó así. Los abuelos contaron esa historia:

—Así fue, hijo, así fue.

[Y la cal]

Y la cal, eso sí fue cierto. Los abuelos pura ceniza estaban sirviendo¹¹ para nixtamal,¹² para pelar el nixtamal. Entonces pensaron:

—Ya se está acabando la ceniza, y ya estamos quedando así nomás.

Vienen los abuelos y platican entre ellos. Dijeron:

—Mejor hacemos un horno, traemos la piedra, juntamos la piedra.

Juntaron la piedra. Hicieron un horcón. Hicieron un horno.

—Ven, hijo, vas hacer el horno. Se va a componer el horno como temazcal.

¹⁰ *ladino*: 'mestizo'.

¹¹ *sirviendo*: aquí, 'usando'.

¹² *nixtamal*: "Granos de maíz con agua de cal sobre los que se echa agua hirviendo para luego molerlos y hacer la maza para tortillas" (G. Gómez de Silva, *op. cit.*).

Va ayudar la gente. Se va a juntar más piedra. Junte y junte. Se com- puso el horno. Acomodaron las piedras. Ajustando eso, lo taparon con *chip*, con zacate. Fueron a cortar *chip* para taparlo, bien tapado quedó. Entonces le pusieron fuego, ocho días le metieron fuego.

—A ver cómo le hacemos, dijeron en su mismo sentido.

Ocho días echaron fuego y fuego. A los ocho días quitaron el zacate, el *chip*. Desbarataron todo.

—Ahí está la cal.

Cuando la miraron, ya se estaba desmoronando, desmoronando, desmoronando. Y quedó la cal, quedó de una vez la cal.

[La mazorquita]

Primera versión

¿Y cómo sería que apareció esa mazorquita hablando? En ese tiempo nosotros éramos chamacos, pero nos dimos cuenta cuando apareció esa mazorca. Era una cosa extraña. ¿Cómo era que iba a platicar la mazorca? Toda la gente fue para ver, para analizar cómo estaba. Ah, pue, que se presentaron con sus mazorquitas también. ¿Cómo va ser, si es mazorca, si no es otra cosa? Las gentes se alegraron, hicieron fiesta. La mazorquita se le apareció a una niña de trece años. Le dijo:

—¿Dónde vas, niña?

—Pues voy para mi casa.

—Ah, ¿y qué vas a llegar hacer en tu casa?

—Voy a preparar la comida.

—¿Y qué comida?

—Maíz como yo, dicen que dijo.

—¿Y qué mantenés con maíz?

—Mis gallinas, dijo la chamaca,¹³ mis gallinas.

—Bueno, si quieres yo me voy contigo.

Pues la mujercita, la chamaca, pue, dicen que dijo:

—¿Cómo, cómo?

¹³ *chamaca*: 'niña'.

Ahí se quedó pensando.

—Si usted se va conmigo, ahí verá [a] mi papacito, le dijo a la mazorquita.

La llevó en su rancho, pues, no su casa, porque era rancho. Dicen que dijo:

—Papacito, vine con una mazorquita que estaba platicando conmigo. Me dijo que iba a bendecir, yo iba a bendecir la comida.

El papá dijo:

—Si es maíz, ¿pa qué la querés?, dicen que dijo.

Ahí quedó, luego salió el argüende, la verdad, que vieron a la niña con la santa mazorquita. Hubo gusto porque era maíz, pue. Fue una gran fiesta la que se celebró. Eso sí, de donde quiera fueron.

Segunda versión

Estaba yo chica cuando en eso me llevó el finado mi papá a trabajar allá, cortar café. Y de hecho llegamos en esa casa donde habló esa mazorquita. Dicen que el señor se llama don Vicente. Ese sí que nomás don Vicente, no sé el apellido, pa qué decir; no sé, como estaba yo chiquita. Y entonces dicen que habló la mazorquita. Se fue una niña en la milpa, dicen que ella estaba buscando unos sus elotes. Entonces, que dijo la mazorquita:

—¿Y pa qué lo querés el elote?

—Pues yo vengo a buscar unos mis elotes, dijo la niña.

—Pues a mí me duele, dice, que me vas a jachar,¹⁴ que me vas a trozar. ¿Verdá que me vas echar en el fuego?

—Sí, sí, yo buscando mi elote estoy.

—No le hace, no le hace. Me comen, pero yo quiero que no me desperdicien, pues me dan a los marranos y me tiran a las gallinas. Y luego todo, todo que estoy yo regada, pues no me levantan. En vez de eso, me pisotean en el lodo.

Entonces, la chamaca dijo:

(—¿Y qué te dijo, hija?, [dijo el papá]).

—Pues me dijo, ¿qué buscás?

¹⁴ *jachar* (de *hacha*): 'cortar en pedazos'.

—Pues yo estoy buscando un mi elote.

Entonces me contestó la mazorca, la mazorca que platicó conmigo:

—Pues si vas a buscar un tu elote, me vas a comer, pero lo malo es que me riegan entre los marranos, y no lo acaban, me pisotean y lo riegan en las gallinas; me pisotean allí en el lodo, pues no me levantan, dicen que había dicho la mazorquita:

—¿Será verdá, pue, hija?, dijeron el señor y la señora.

—Vamos a verlo.

El señor dijo:

—Pues si es tu verdá, si platicó la mazorca contigo —¿pero qué tal si no?— Entonces te voy a tapojear,¹⁵ dicen que dijo el señor: ¿cómo vas a creer que va hablar una comida así?

Se fueron, se fueron, y habló.

—Bueno, hablále, a ver.

—Yo fui a traer a mis padres, aquí los tengo presentes, pues no creen lo que yo fui a decir.

Dijo la mazorquita:

—Esta niña me vino a buscar, está buscando sus elotes, pero me riegan entre los marranos y me riegan entre las gallinas. Y no lo acaban, me pisotean en el lodo, me pisotean, así me desperdician. Pues yo hablé con la niña, dicen que dijo la mazorquita.

Ya después quedó de suspenso.

—¿Cómo, y ahora cómo hago?, dicen que dijo el señor. ¿Cómo? ¿Y ahora cómo, cómo vamos a llevar?

—Pues ni modo,¹⁶ será mi destino así, que me metan un machete. Pero yo no quiero que me pisoteen, que me desperdicien en el lodo, que me den a los animales. Pues los animales se llenan, lo demás queda. Eso yo no quiero, había dicho la mazorquita.

Lo que hizo el señor, la llevó para su casa.

—¿Y ahora cómo quiere usted?, le preguntó a la mazorquita.

—Pues ahora yo quiero algo, que me traigan bastantes flores y que me lleven a la casa, que no me desperdicien, dicen que había dicho la

¹⁵ *tapojear*: ¿'golpear'?

¹⁶ *ni modo*: 'no tiene remedio' (mexicanismo muy generalizado); en Chiapas, también *ni modos*.

mazorquita. Entonces, yo más me sigo platicando con la niña, porque ya con ustedes ya no. Ya la niña se quejará con ustedes. Ahora yo quiero, si ustedes lo hacen así, yo quiero bastantes flores pa que me lleven a sus casas. Yo quiero que haya una fiesta pa que yo entre en sus casas. Lo que yo quiero solicitar en todos los lugares es que me venga a visitar mi mismo compañero.

Que quiere decir que todo se tenía que llevar, toda la mazorquita, pa presentarla todos allá.

—¿Cómo le hago?, dijo el señor.

Les contó a las autoridades. Las autoridades dijeron:

—Si es así, vamos a ir, que se vaya la niña otra vez, que hable con la mazorquita si es verdá.

Se fueron todas las autoridades a verla si es verdá. Era verdá. Habló otra vez la mazorquita, pero con la niña. Las autoridades dijeron:

—Está bueno, que se vaya a solicitar a todos los dueños de la milpa, a la hora que van a tapizar que vengan todos con sus mazorquitas a visitar la mazorca que ya habló aquí.

Ya después todos se reunieron, todos se fueron con sus mazorquitas. Hicieron una fiesta, una gran fiesta que hicieron.

Pues eso, eso llegué a oír nomás. Sí, porque llegamos a su casa del señor que se llamaba Vicente, pero no sé qué Vicente, será como estaba yo chiquita. Tenía yo casi ocho años, o más tenía yo. Eso llegué a oír nomás. Cómo fue eso que habló la mazorquita allá en El Letrero. Pues fue en El Letrero donde habló la mazorquita. Ahorita tengo cincuenta años, sí, tengo cincuenta años.

Tercera versión

De aquí fue una señora que se llamaba Cirila de León. Fue como el año mil novecientos cuarenta y cuatro, no estoy bien seguro si fue en ese año. Fue como en el mes de noviembre, por ahí fue eso, ya merito iban a ser los santos.¹⁷ Y la mazorquita dicen que había hablado a una niña, que habló allá en El Letrero. Mandaron así avisar en todos los ejidos que fueran, pues, que llevaran su mazorquita, que había aparecido una

¹⁷ *los santos*: la fiesta de Todos los santos (el 2 de noviembre).

mazorquita, una niña, eso nada más, a una niña se le apareció una mazorquita.

Pues tardó como unos —tal vez, celebrándose esa mazorquita por allá—, como dos meses, mucho tiempo no tardó. ¿Sabe usted qué? Llegó el presidente municipal de Siltepec, lo invitaron. Después invitaron al agente del ministerio público de Motozintla, porque al ver, pues, una cosa de esas era admiración. Que la mazorquita se llamaba Doncella.

Doña Cirila le hizo su fiesta a la mazorquita. Doña Cirila era suegra de mi comadre Ténfora. Fue también un mi compadre que se llamaba Marcelo Ramírez. Allá en El Letrero fueron a visitar a la mazorquita, y llevaron su pachita,¹⁸ cuando vinieron hicieron la fiesta aquí en la comunidad. Y bailaron la mazorquita, la bailaron. También la bailé yo. Nos dieron nuestra pachita, nuestro trago.

Después que regresó doña Cirila de ver a la mazorquita intervino la Federal, vinieron soldados a ver si era cierto. Rodearon la casa. Y como ahí donde hablaba la mazorquita dicen que hicieron un foro, lo cerraron con tejita, así era su templo.

—¿Y la niña dónde está?

—Pues ahí está.

Dicen que decían, pue. Y a la hora que rompieron el templo, la niña estaba, la niña, pero la mazorquita no apareció. Eso fue como un cuento o quién sabe cómo, pero la mazorquita efectiva no sé si apareció. Al ver que ya apareció la niña, ya no lo creyeron. Fue un invento de la mamá y el papá. Creo que se andaban pobres, quién sabe. Les llevaban dinero y ese dinero la niña lo agarraba casi todo. Fueron y rompieron, la niña estaba dentro. Y no apareció la mazorca. Eso me platicaron.

Después, aquí doña Cirila quería seguir celebrando la mazorquita. Ya no sé, ya no estoy muy seguro si los llevaron presos ésos, quién sabe. Eso fue allá en El Letrero.

La gente llegaba a la fiesta, ahí estaban, daban dinero, pue, pa seguir la fiesta. Y se dieron cuenta el agente del ministerio público, porque estuvo duro, el juez. Después intervino la federación, porque les dieron cuenta también. Fueron a ver los soldados si era cierto, para que entonces siguiera la fiesta.

¹⁸ *pachita*: 'botella de vidrio en que se lleva el aguardiente'.

—A ver la madre Doncella, a ver dónde está.

Es como si usted viene con nosotros a participar en el idioma indígena, pero si viene usted y no sabemos el idioma indígena, entonces ustedes ¿qué están haciendo?, dice usted. Así fue eso. La niña apareció encerrada. Los federales llevaban orden pa entrar a ver, a ver pa platicar. La niña sí estaba bien adornada, le daban de comer. La niña estaría como de diez años, así, saber.¹⁹

La que platicó aquí fue la finada Cirila, porque ahí sí lo celebraban en su casa. Nosotros fuimos a bailar aquí en Rodeo. Llegaba bastante gente. Se regó. Mucha gente llegó. Llegaron unos con sus mazorquitas bien adornadas, así con frijolito. Hasta la fecha se quedaron con eso. Allá en Palmarcito todavía lo celebran. Todavía lo celebran esa fiesta. Quedó casi por experiencia, pue, de todos, pero justamente no sé si sería positivo,²⁰ quién sabe, yo no puedo decir si fue positivo. A la hora que llegaron los soldados, la niña apareció.

Allá en El Letrero no quedó ninguna fiesta, pero aquí algunos agarraron el rumbo y hasta la fecha lo celebran, pero con nuestra mazorquita, pue. Allá en Palmarcito lo sigue acostumbrando, también en Vega Rosario. Sabe usted que en Vega Rosario que tiempo²¹ lo tiraba mucho la helada la milpa, pero ahora que celebran ya no lo tira el aire; a veces, no tanto, siempre se levanta un poquito de maíz.²²

¹⁹ [a] *saber*: 'quién sabe'.

²⁰ *positivo*: aquí 'real, verdadero'.

²¹ *que tiempo*: 'que hubo un tiempo en que'.

²² El siguiente relato muestra la importancia que esta historia tuvo y sigue teniendo entre los mames de la Sierra. "Esta mazorca que está colgando de aquí, donde estamos aquí, nomás que haya marimba. No están los marimberos aquí, si no, la hubiéramos bailado, pa que se dé la milpa. Así era verdá, cuando llegaba uno a la casa. Por ejemplo, yo vengo con mazorca, fui allá en Letrero, regresando, como yo vengo con alegría, con gusto, ya está preparada la fiesta en la casa. Llegando a recibir el arco, con copal, con vela, allá fuera. Entrando con cohete y baile. Era una costumbre grande. Trago, copal. Después del convivio se hace la mesa a un lado y va el baile. Esa es la costumbre de nosotros. Por eso recordamos, oímos un poquito de los antepasados, por eso es que siempre quisiéramos agarrar las ideas de los viejitos, porque así lo tenían, pue, lo de la mazorca, así, y bailando, va a pasar en manos de todos los

bailadores, no sólo en manos del dueño de la casa, sino en manos de todos los que bailan. Si bailan diez, con diez va pasar, porque estamos alegres; ya regresó la mazorquita allá en Letrero, quiere decir que es una costumbre o allá nació esa cosa, no lo hicimos nosotros porque queremos. Lo seguimos celebrando, como esa mazorquita, pue. ¿Cómo es que habló? Tal vez era un... ¡Saber cómo sería que habló con la mujercita ésa! Pero sí, ahí fueron a presentarse la demás gente. ¿Quién no va ir, verdá? Se quedan muy contentos, está una cosa buena allá. Fuera una cosa mala, también no va uno, verdá. Pero es nuestro santo maíz, para hacer un gusto, una alegría, vamos también.

Yo en ese tiempo ví cuando regresaban de allá del Letrero, ya venían con su mazorca adornada, una, dos, un paste de mazorquitas viene de allá. Cada uno con su mazorquita. Don Lipe va, va don Chebo, va otro, yo voy, vamos directo a la casa donde ya está lista la fiesta, allá vamos. Allí está el convivio grande, está la marimba, allá vamos a repartir trago, cigarros, allá vamos a bailar. Como don Lipe trae su mazorquita, a lo mejor allá en su casa amaneciendo otra vez allá con él, mañana o pasado, dejamos una noche así. Entonces una noche allá con don Lipe, la misma cosa hacer, otro convivio, otro trago, otro cigarro. Vamos con don Chebo, con don Virgilio o con doña Ténfora. Así, la misma cosa se va hacer, porque sentimos que es mazorquita.

Y hasta la fecha yo no olvido, porque es comida; fuera otra cosa que no sirve, la echamos a la basura, pero no. Hay que trabajar. Si no trabajamos, no vemos nada. Quisiera yo de aquí pa delante sigamos la misma costumbre que hacemos, tomarnos un trago, no vamos a ofender a nadie, no vamos a pasar a traer a los que no quieren. Queremos hacer lo que tenemos voluntad, porque todo es la voluntad”.

Tres narraciones sobre naguales de Tlaxcala¹

A finales del mes de noviembre del 2002 hice entrevistas a un grupo de estudiantes del Seminario Conciliar de México, que tuvieron a bien relatarme algunas historias. Aunque todas me parecieron buenas, se distinguieron las de un seminarista que tiene una manera muy amena de narrar; su nombre es Alfredo Barba. Tres de sus relatos giraron sobre un mismo personaje: el nagual.

Alfredo nació en Santa Anita Nopalucan, Tlaxcala, y actualmente está estudiando en el Distrito Federal la carrera eclesiástica. En su estado natal se tiene la convicción de que los naguales realmente existen, creencia que se puede percibir en sus narraciones. Escuchándolas o leyéndolas se tiene la sensación de estar frente a sucesos cotidianos, comunes y corrientes.

Algunas incógnitas me surgieron después de oír esos relatos; sobre todo, quería yo saber qué es un nagual. No pretendo profundizar en este tema, muy estudiado por especialistas, pero quiero decir algo al respecto.

Según el *Diccionario de mexicanismos* de Francisco Santamaría, la palabra *nagual* o *nahual* proviene del náhuatl *nahualli*, que significa animal. Frecuentemente, el nagualismo se relaciona con el mundo indígena, como lo señala Gruzinski en su libro *La guerra de las imágenes*, para el cual se establece “un nexo particular entre el animal y el hombre en forma de metamorfosis o de transfiguración” (Gruzinski, 1994: 175). Esta definición es la más conocida y coincide con la de Alfredo, quien definió al nagual como “una persona capaz de tomar la forma de distintos animales”.

¹ Este trabajo ha surgido del seminario-taller Narrativa oral tradicional que imparte la profesora Araceli Campos Moreno en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Como suele suceder con las creencias tradicionales, el concepto de nagual varía según la región. En Centroamérica, particularmente en Honduras, se cree que

cada individuo nace con un nagual predestinado, y su vida está íntimamente relacionada con la del animal que es su nagual. Sus ciclos de vida y muerte están concatenados de tal manera que, si sucede algo al nagual, los efectos también se hacen sentir en la persona cuyo nagual ha sido afectado.²

Hay quienes atribuyen a los nagueles el poder de transformarse en fenómenos atmosféricos, como rayos, bolas de fuego, torbellinos, meteoros, etc. En cualquier caso, es indudable que el nagual está relacionado con el mundo sobrenatural (Báez-Jorge, 1998: 163). Saler dice que existen cinco categorías de nagueles: *a*) animal compañero; *b*) signo zodiacal; *c*) día del calendario sagrado maya-quiché; *d*) santo patrón, y *e*) esencia espiritual presente en ciertos objetos sagrados (Báez-Jorge, 1998: 173).

Todo parece indicar que la creencia en los nagueles es anterior a la conquista. En una instrucción para confesores publicada por el padre Juan Bautista se dice al respecto:

Los primeros misioneros de Nueva España a menudo hablan del *naulli* (plural, *nanahualtin*), maestros del conocimiento místico, practicantes de artes negras, magos o hechiceros. No siempre eran personas malignas, aunque parecen haber sido generalmente temidos: “Hay magos que se llaman a sí mismos *nanahualtin*, los cuales se transforman a sí mismos tomando todas clases de apariencias, como un tigre, un perro o una comadreja.”³

La creencia en hombres que se transforman en animales no es exclusiva de América; se extiende a otros continentes y a épocas muy antiguas:

Cualquiera que esté familiarizado con el folklore universal es consciente de que la noción de hombres y mujeres con poder para transformarse en

² Ver <http://www.geocities.com/jlochoarosa/lencas.htm>

³ La instrucción para confesores de Juan Bautista fue publicada en el año 1600; puede consultarse en www.nadesur.com

bestias es una superstición más antigua que la historia. Se la menciona en las páginas de Herodoto y en los mitos de la antigua Asiria. Fue propiedad de los negros africanos, y el campesinado de Europa aún sostiene su fe en la realidad de los hombres-lobo de Alemania, el loup-garou de Francia, el lupo-mannaro de Italia. Como bien dice el Dr. Richard Andree en su interesante estudio del tema: “Aquel que intente explicar el origen de esta extraña superstición no debe aproximarse a ella como a una manifestación local o nacional, sino dirigirse a su naturaleza universal; no como la propiedad de una raza o familia sino de la especie y su psicología colectiva” (www.nadesur.com).

Pese a las diferencias y los matices, se pueden encontrar ciertas semejanzas entre culturas y lugares tan lejanos como la América indígena y Alemania:

Aun en un detalle tal como la conexión directa entre el nombre de la persona y su poder de transformación encontramos extraordinarios paralelismos entre la superstición del indígena de América y el campesino de Alemania. Así como en México el nagual era asignado al infante por una especie de bautismo, en Europa los campesinos del este de Prusia sostienen que si el padrino, en el momento en que se le da al niño su nombre y su bautismo, piensa en un lobo, el infante adquirirá el poder de convertirse en lobo; y en Hesse se dice que al pronunciar el nombre de la persona en presencia del animal en que se convirtió le restaurará su forma humana (www.nadesur.com).

En el mundo indígena latinoamericano el nagualismo se ha fusionado con las creencias católicas. Por ejemplo, en México y Guatemala diferentes grupos étnicos veneran ciertas imágenes de santos vinculadas con animales. Los santos cristianos, al sustituir “a los antepasados espíritus guardianes, se han nagualizado” (Báez-Jorge, 1998: 163), fenómeno que continúa hoy en día:

San Miguel Arcángel (“capitán general de la milicia celestial”) es figurado sometiendo a Lucifer con una espada flameante, mismo que se simboliza en el Dragón. San Jerónimo (padre de la Iglesia latina, célebre autor de *La Vulgata*), se representa sentado, escuchando las trompetas celestiales con

un león domesticado a sus pies. En el caso de San Juan Evangelista (“el discípulo amado de Jesús”), su iconografía más conocida incluye una pequeña serpiente saliendo de una copa de veneno. [...] El nagual-serpiente se identificaría a las imágenes de San Jorge, San Miguel Arcángel o San Pablo (náufrago de Malta), San Benito o Santa Tecla, por citar algunas de las más conocidas iconografías (Báez-Jorge, 1998: 166-168).

Por supuesto, esta amalgama no fue más que el resultado de un largo y complejo proceso. Los evangelizadores lucharon por que triunfara el cristianismo sobre las creencias indígenas, pero no lograron acabar con todas ellas. Un ejemplo ilustrativo lo proporciona el obispo de Chiapas Francisco Núñez de la Vega, quien en 1702 escribió lo siguiente:

Según se aproxima la fecha, instruyen al niño a negar a Dios y a su Madre Bendita y le enseñan a no temerles y a no hacerse la señal de la cruz. Se le indica que abrace tiernamente a su Nagual, el cual, por causa de algún arte diabólica, se presenta de manera afectuosa, aun cuando se trate de una bestia feroz, como un león o un tigre. Así, con astutos engaños lo persuaden de que su Nagual es un ángel de Dios que lo cuidará y lo protegerá durante toda su vida.⁴

En México la creencia en el nagualismo está muy extendida, aun entre no indígenas. Hasta ahora se siguen contando relatos sobre naguales, como lo hizo Alfredo ante mí y sus compañeros de clase. Tres fueron sus narraciones: en la primera cuenta cómo su bisabuelo conoció a un nagual, que lo invitó a la boda de su hija; en la segunda, un lugareño se encuentra con un nagual convertido en un caballo que anda en dos patas, y en la tercera, Alfredo nos cuenta la muerte de este último nagual, que se había transformado en guajolote.

ARLAHÉ BUENROSTRO NAVA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

⁴ Francisco Núñez de la Vega, folio titulado “*Constituciones Diocesanas del Obispado de Chiapas*”, que contiene discusiones acerca de los artículos de religión y una serie de cartas pastorales. Ver www.nadesur.com

1. [La boda de la hija del nagual]

Para que no sea muy repetitivo, voy a contar otra historia: esa le ocurrió a mi bisabuelo y, y sucede que, este, él, a él todavía le tocó vivir el tiempo aquel donde había haciendas y hacendados. Él no era de Tlaxcala; llegó él a residir, a pedir trabajo y ahí se casó, etcétera. Pero sucede que en un lugar cerca de, cerca de, este, de donde actualmente está mi pueblo, hay, hay un, este, un territorio que se denomina la Compania [sic]. 'Tonces, en ese lugar estaba, estaba una hacienda; actualmente todavía están las ruinas.

Él cuenta que una vez se quedó a cuidar, este, los arados, los animales y algunas cosas que utilizaban para, para cultivar el campo. Y como, como no le llevaban de almorzar, porque está un poco lejos, pues tenían su itacate, ¿no?

'Tonces, estaban comiendo como a eso de las doce de la noche, porque terminaba la labor como a las diez; trabajaban de sol a sol, y sucede que, que, este, que estando comiendo, vieron en el camino cómo pasaba, pasaban corriendo varios puercos, y por encima de ellos iba volando una especie de guajolote. Entonces, sucede que, este, pues que mi abuelito, bueno mi bisabuelo, tomó un machete, trazó una cruz en el piso, en el, en la tierra y lo clavó; inmediatamente como desmayados cayeron los, los marranos, los, los cochinitos estos. Y sucede que, este, que este guajolote que iba volando por encima de ellos se quedó ahí, ahí atrás de, de unos arbustos.

Entonces ya lo empezó a interrogar y pues le preguntó de dónde era y por qué se llevaba estos cochinos. Entonces él le dijo que, que él era un nagual y que provenía de un pueblo cercano que se llama Techachalco, y está ahí camino a Tlaxcala ese pueblo.

¿Que qué es un nagual? Pues dicen que es una persona que se convierte en animales, en el que él quiera, pero, este, pues los ritos y lo que haga para convertirse, no lo sé a ciencia cierta.

Bueno, sucede que esta persona pues era nagual, y entonces mi abuelito le empezó a preguntar y le, y pues ya le sacó la información. Le dijo, bueno, le dijo que de dónde provenía, por qué se llevaba esos animales. Y, y el motivo era porque su hija se iba a casar al otro día y que necesi-

taba esos marranos para hacer la comida, y pues ahí, hacer la pachanguita, ¿no?

Entonces le, le dijo, que o sea que, que desclavara el machete, ¿no?, para que él pudiera, este, llegar a su casa, porque de, de hecho, si la luz lo llegaba a alcanzar, si amanecía y él todavía no estaba en su casa, que se podía quedar así, ya como animal. Entonces ya, pues mi abuelito accedió, ¿no? Pero le pidió la dirección, y sucede que, que sí, que después se dieron una vuelta por Techachalco, y el señor los estaba esperando ahí, a la entrada del pueblo, ¿no?, para llevarlos a su casa y que almorzaran, etcétera. Pero esto, esto lo cuenta mi abuelito, esto es, este, una narración directa que mi bisabuelito les contó a ellos, ¿no?, que había conocido a un nagual y que, bueno, después creo que se hicieron amigos, pero ya no, ya no dijo más.

2. [El encuentro con un caballo que pregunta la hora]

A ver, les voy a contar la historia de este mismo nagual, que me, me pide Roy⁵ que les cuente.

Ahí, en, en este, en una frontera que existe entre mi pueblo y otro pueblo que se llama Santa Inés, se, se estableció una pulquería. Entonces sucede que muchas, muchos, este, muchos habitantes de mi pueblo iban ahí a echarse sus traguitos y a tomarse sus, sus pulquitos, y de veras que estas personas, bueno actualmente algunas, viven todavía y son las que cuentan las historias.

Una de ellas me la contó un señor que se llama Carlos; no me sé sus apellidos, pero le apodan el *Cencuate*. Actualmente todavía vive, ya está viejito, tendrá como noventa y cinco años, y él me cuenta que una vez ya venía de esa pulquería, y, pues, como estaba a las orillas de mi pueblo y a las orillas del otro, entonces, al venir caminando, ya era [tarde], pues le alcanzó la noche, y sucede que, este, pues no podía caminar, pues, con toda la, con todo su esplendor,⁶ ¿no?

⁵ Uno de sus compañeros de clase.

⁶ Venía borracho.

Entonces, sucede que, que se encuentra un caballo que va caminando en dos patas y que va arrastrando a dos marranos [se escuchan risas de sus compañeros seminaristas]. Entonces, aunque les parezca chistoso, así lo cuenta, ¡eh! Dice que venía este caballo arrastrando a los dos marranos y sucede que, que este, que venía justamente a la mitad del camino, y por ahí tenía que pasar este señor Carlos. Entonces, este, pues se le quedó mirando, porque sí le extrañó, aunque estaba un poquito tomado,⁷ pues se daba cuenta de que eso no era lógico. Entonces le preguntó, este, como se quedó así, paralizado de miedo, el caballo se le acercó y campantemente le preguntó:

—¿Como a qué horas son?

Y el señor no supo qué decir, y que le dijo:

—Bueno, entonces, quítate, no, no me estés, este, privando de mi tiempo, ¿no?

Y entonces se fue este caballo. Y este señor, pues de veras se quedó así: amaneció ahí, ahí tirado, pues casi como muerto, ¿no?, porque sí le impacto este encuentro.

3. [La muerte del nagual]

Este mismo nagual cuentan que, que, como existían aún las haciendas, pues este nagual se dedicaba también a, pues, a llevarse animales de los hacendados, ¿no?, de las personas que tenían con qué pagar y con qué comprar cosas. Entonces, cuentan que una vez —y esta fue su muerte, fue su perdición— no se convirtió en caballo, sino en guajolote. Entonces sucede que se adentró en una casa de una persona que tenía dinero y pues que iba a llevarse comestibles y animales; pero, pero este, como entró a habitaciones donde se guardaba el dinero y pues aprovechando su calidad de guajolote, empezó a comer monedas de oro, empezó a comer centenarios.⁸ Entonces llenó su buche de centenarios, y este, y dijo, y dijo que ya iba a salir, ¿no? Pero para esto, el que la hacía de

⁷ *tomado*: 'borracho'.

⁸ *centenario*: 'moneda de oro'.

velador cerró las puertas, aseguró todo; entonces ya no pudo salir; entonces, este, se subió a los techos y pues se las ingenió para salir, pero en esto, este, iba por los techos de la casa, y le alcanzaron a dar un tiro; entonces cayó ahí muerto, ¿no?

Y al otro día, el dueño lo encontró y pues lo único que se le ocurrió pues fue a tirarlo a la basura, ¿no? Tirarlo ahí, este, junto al excremento de los animales, tirarlo. Y este, y sucede que otra persona que se encargaba de, pues de limpiar a los animales, de quitar todo ese excremento y llevarlo a otro de los terrenos, pues sucede que agarró al guajolote y que lo, lo empezó a cortar con una pala para que también se pudriera, y ya, este, hiciera algún beneficio al terreno. Entonces, sucede que encuentra los centenarios y se los queda él.

Esto lo cuenta este señor, porque los naguales no deben robar dinero, sino que deben robar animales, cosas, pero no interesarse por el dinero, porque esto es la perdición de ellos, ¿no?

Bibliografía citada

- BÁEZ-JORGE, Félix, 1998. *Entre los naguales y los santos. Religión popular y ejercicio clerical en el México indígena*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GRUZINSKI, Serge, 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1992. *Diccionario de mejicanismos*, 5ª ed. México: Porrúa.

Otras fuentes

<http://www.nadesur.com/ar>

<http://www.geocities.com/jlochoarosa/lencas.htm>

La voz de un repentista cubano

En el mes de agosto de 1999 viajé a la ciudad de San Luis Potosí con el fin de presenciar el *Segundo encuentro de decimistas y versadores de Latinoamérica y el Caribe*. Ahí se dieron cita poetas (“versadores”), músicos e investigadores de diferentes países de Latinoamérica, quienes participaron en diversas actividades, como mesas redondas, cátedras magistrales, y, por supuesto, presentaciones musicales, que se llevaron a cabo al aire libre en la explanada del Teatro de la Paz todas las noches que duró el encuentro. En esas presentaciones participaron poetas y músicos de Venezuela, Puerto Rico, Canarias, México y Chile, entre otros. Los repentistas de Cuba destacaron por su versatilidad, ingenio y capacidad de improvisar en formas muy diversas. La interacción con el público fue uno de los rasgos distintivos del trabajo de estos artistas.

Días después, ya en la ciudad de México, concerté una cita el 16 de septiembre con uno de esos improvisadores cubanos, quien había venido a la capital para dar un curso en el Museo de Culturas Populares sobre la creación de décimas. Su nombre es Emiliano Sardiñas Copello, oriundo de Santiago de Cuba, y producto de esta reunión es la entrevista que aquí presento. El interés del documento estriba, a mi parecer, en escuchar la voz de uno de los numerosos repentistas populares que aún hoy en día se dedican al complejo y efímero arte de la improvisación en décimas, arte tradicional, que ha perdurado a lo largo de ya varios siglos en suelo americano. Dar a conocer, a través de la visión del propio protagonista, la serie de experiencias y vicisitudes personales por las que pasa un hombre con el fin de aprender y desarrollar este oficio, es una manera de “humanizar”, de colocar una voz detrás de producciones literarias determinadas que, si bien son parte de un tipo de oralidad colectiva, son también obras de hombres concretos, con inventivas, recursos y estilos personales.

Con el fin de aclarar, o bien enriquecer, algunas de las palabras que Emiliano Sardiñas expresa en esta conversación, se hacen ciertas anota-

ciones al pie de página, tomadas básicamente del libro *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* de Alexis Díaz-Pimienta, destacado poeta e investigador cubano, libro del cual la *Revista de Literaturas Populares*, año I, núm. 2, publicó una reseña.¹

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ

CENIDIM, INBA

—Emiliano, antes que nada, ¿podrías hablarnos en términos generales de lo que es el repentismo?

—Bueno, el repentismo, como lo dice, es la creación repentina, y en muchas partes del mundo se practica, en gran parte del mundo se practica el repentismo en diferentes formas estróficas. En Cuba, específicamente, se improvisa en décima. La décima tiene una elaboración donde la combinación es: ABBAACCDDC, o sea, primer verso con cuarto y quinto, segundo con tercero, sexto con séptimo y décimo y octavo con noveno. La rima tiene que ser consonante perfecta.

—¿Qué significa esto de la consonancia perfecta?

—Que hay palabras que son parecidas, pero no riman exactamente igual, o sea, que tiene que ser estrictamente una rima con la otra, y no se permite ni siquiera que las palabras se parezcan porque son asonancia, ni rimar singular con plural. Y es que el repentismo ya tiene que tener una técnica muy alta, unas reglas muy estrictas.

—Bueno, y esta labor de la improvisación ¿en qué lugares se da?

—Se da en todo el país. Hay lugares que son más fuertes que otros, pero en toda la geografía de Cuba se da la improvisación, porque es como si la improvisación de décimas fuera parte de la vida cotidiana del cubano, no desde ahora sino desde siempre, y entonces, ¿qué suce-

¹ El lector notará que existen coincidencias entre algunas de las palabras de esta entrevista y ciertos conceptos abordados en el artículo de Consuelo Posada sobre la décima en el Caribe incluido en este mismo número de la revista. Aunque se trata de un enfoque muy diferente, la primera parte de ese texto no habla de varias características propias del repentismo cubano, lo que en ocasiones viene a enriquecer la lectura de la presente entrevista.

de?, que hay lugares que tienen una tradición más fuerte y hay otros que en menor grado, pero en general, desde Pinar del Río hasta Guantánamo,² en Cuba se improvisa décima y se reúne público para oír improvisar. Hay lugares que son focos muy importantes, lo que nosotros le decimos *potencias*, como el municipio de Güines, Güira de Melena, en la provincia de la Habana; Limonar, en Matanzas; Cabezas, en Matanzas, y un poco hacia el oriente del país ya el movimiento de improvisadores es menos, pero también es vivo, es fuerte.

—Bueno, y ya que me dices que se trata de un fenómeno muy generalizado en Cuba, ¿en qué ocasiones se lleva a cabo este arte de la improvisación?

—Se da en todas las ocasiones, prácticamente; sobre todo para fiestas ocasionales se improvisa, se dan serenatas, se dan [a santos]. Se estila mucho a las novias hacerles décimas. También la décima, desde siempre, ha sido como una arma social, como una forma de transmitir ideas, de transmitir pensamientos.

—¿También decías que estaba presente en duelos?

—Sí, incluso para pedir duelo se improvisa décimas, se estila mucho; sobre todo cuando muere un poeta o una persona que ha estado muy vinculada a los poetas, se le despide el duelo en décimas.

—Y ¿en qué otras ocasiones? Porque esto es como lo más tradicional, lo que involucra a un sector de población grande, pero ¿también existen otras ocasiones?

—Sí. Hay tres momentos específicos que yo diría que son determinantes, y te voy a poner ejemplos. Donde quiera se dan los *guateques* o *canturías*, que es como nosotros les llamamos a las fiestas independientes, a las fiestas que da un campesino, que da una familia, donde se reúnen poetas, músicos y oyentes.³ Están los concursos, donde ya es una cosa mucho más amplia, donde tienen que llegar los mejores improvisadores, y se compite de diferentes formas hasta determinar quién es el que gana. Y también la improvisación como espectáculo es muy

² Son las provincias ubicadas en las dos puntas de la isla de Cuba: Pinar del Río al Occidente y Guantánamo al Oriente.

³ Sobre las *canturías*, ver aquí el artículo de Consuelo Posada.

importante; hay teatros que se llenan totalmente para oír, toda una tarde, controversias improvisadas y pies forzados.⁴

—Bueno, pero antes de entrar en más detalles sobre esto, a mí me gustaría saber, Emiliano, cómo empezó tu interés por este trabajo, ¿cuándo comenzó?

—A mí desde pequeño me gustaba. Me gustaba oírlo en la radio, me gustaba oír la música, pero realmente el medio en que yo fui creciendo no me permitió un acercamiento temprano, y poco a poco, por mí mismo, fui tomando nociones. Después otras personas me iban indicando, y así, empecé a hacer mis primeros intentos. Pero donde realmente empiezo ya a cantar, a improvisar décimas sobre un escenario, es en Alquizar, a los 21 años. Alquizar es un municipio de la provincia de la Habana. Yo era soldado del ejército ahí, y a los 21 años comencé a cantar.

—Y en esta etapa de tus inicios, ¿te topaste con algún problema?

—Sí, porque, por ejemplo, antes de yo..., de que comenzara en Alquizar, un tiempo antes, había hecho mi primer intento en Guanabacoa, digamos, que es ciudad de La Habana, y realmente no me dieron oportunidad. Nunca había cantado, por la música,⁵ nunca; tenía muchos problemas.

⁴ La *controversia* y el *pie forzado* son, según lo afirma Alexis Díaz-Pimienta en su libro arriba mencionado, las dos formas más importantes de la improvisación en Cuba. Una controversia es un encuentro entre dos poetas improvisadores, los cuales desarrollan una especie de competencia o enfrentamiento. “Una controversia —la parte textual de la obra repentista—, es un macro poema oral, formado por dos poemas orales (individuales) que se entrecruzan, negándose con mayor o menor intensidad, y alternando con la música” (Díaz-Pimienta, 1998: 397). En la controversia cubana, se distinguen tres partes: la zona de *tanteo* o de *hilvanación*, que incluye las décimas de saludo; la zona de *temática-núcleo*, que da comienzo cuando surge y se desarrolla un determinado tema, y la zona de *desenlace*, que se inicia cuando el tema-núcleo comienza a perder fuerza, e incluye las décimas de despedida (398-399). El pie forzado tiene, lo mismo que la controversia, un carácter general, y en Cuba tiene tres características principales: “la individualidad (cada poeta improvisa solo), la participación del público (que es el que pone el pie forzado) y su carácter concursivo, de competencia, muchas veces frente a un jurado” (130).

⁵ *por la música*: ‘porque no sabía entonar’.

—¿Qué es lo que te criticaron ahí?

—Ahí, pues que no cogía tono. Que no cogía tono fue lo principal. Entonces, yo después con el tiempo empecé a..., en Alquizar ya sí me indican: “Mira, oye la música, inspírate, coge tono”, y con mucha paciencia conmigo; y ahí sí cogí el tono, cogí la vuelta de la improvisación y adelante.

—¿Qué experiencia consideras que fue la más importante de esos 21 años que marcan tu verdadero inicio?

—Bueno, ahí fue muy importante entrar en un mundo que yo desconocía y descubrir que tenía posibilidades de hacer lo que veía, hacer lo que hasta entonces me conformaba con ver que otros hicieran; como también fue muy importante ver, encontrar personas que ya tenían dominio del oficio, que se me acercaron y siempre tuvieron una solidaridad muy grande conmigo y me ayudaron mucho.

—¿Quiénes fueron estas personas?

—En principio, los aficionados de Alquizar, de Güira, que ya tenían un dominio medio, y otros que eran muy buenos poetas como Renito Fuentes y Lázaro González. Pero hubo dos personas que sí influyeron, después, muy grandemente en mi trabajo, en mi carrera futura, que fueron Alexis Díaz-Pimienta y Tomasita Quiala.⁶

—Oye, y hablando de esos momentos iniciales en la improvisación de décimas, yo recuerdo que alguna vez comentaste una anécdota sobre una ocasión en que hiciste una décima de once versos; esto ¿dónde y cuándo fue?

—Eso fue el primer día que fui a cantar a Alquizar. Pregunté que si uno que supiera algo se podía subir a cantar, y me dijeron: “Sí, m’hijo, sube, aquí todo mundo canta”. Pero, entonces, entre lo nervioso que estaba y lo inexperto que estaba sobre la décima todavía, que tenía muchos errores, rimas imperfectas (realmente lo mío habían sido intentos, desconocía mucho, estaba muy lejos de lo que era la realidad), y la primera décima que hice me quedó de once versos. Silvestre Chirino,

⁶ Alexis Díaz-Pimienta es —como ya se dijo más arriba—, además de improvisador, un investigador cubano que se ha dedicado al estudio de la décima. Tomasita Quiala, por su parte, es una de las repentistas más destacadas en Cuba. Ella también estuvo presente en el Encuentro de San Luis Potosí.

un poeta profesional que en ese momento vivía —ya no vive— me pasa por al lado, discretamente, y me dice con una ironía muy fina: “Mira, esa te quedó con once; a la otra ponle nueve para que entre las dos te den veinte”. Me lo dijo como transmitiéndome el mensaje de que yo..., de que una décima me había quedado con once versos, que pensara mejor, que eran diez. Y bueno, yo a la próxima iba cantando y contando, y cuando llegué al nueve, me paré y me bajé del escenario: dejé a los músicos solos.

—Hace un momento comentaste que un problema que tuviste en el mero principio fue que no cogías tono. Esto quiere decir que la décima está acompañada con música. ¿Esto sucede siempre?

—La décima es todo musical. Hay música en la combinación de cada verso y hay música de acompañamiento para el canto.⁷

—¿Cuál es la diferencia entre las dos?

—Hay una música que la pone el alma del poeta a la vez que va combinando los versos; los va diciendo sin música, y tienen música interna.⁸ Y está la música de acompañamiento con los instrumentos, o sea laúd, *tres cubano*, guitarra, percusiones, todo, que es lo que forma básicamente el acompañamiento del *punto cubano*, y en eso es indispensable tener afinación, sobre todo para la música.⁹ Ya en la improvisación, es libre la entrada. Como lo primordial es el mensaje, es el texto que vas a transmitir, tienes la opción de dejar que la música avance y entras cuan-

⁷ Por la frase que sigue a ésta, se infiere que Emiliano distingue entre la melodía que el poeta desarrolla al enunciar la décima y la música instrumental.

⁸ Se refiere al canto salmodiado que realiza el poeta, rasgo común en el trabajo de improvisación en general. En cuanto al canto improvisado en Cuba, Díaz-Pimienta nos dice que hay que reconocer que la improvisación se emparenta, más que con el canto, con aquella modalidad que Paul Zumthor, en su *Introducción a la poesía oral*, denomina “recitativo acompasado”. “El poeta repentista cubano, en la misma medida en que ha ido adquiriendo [...] cierta concienciación de su ‘función poética’, ha entrado a campos temáticos de mayor profundidad, por lo que se ha visto obligado a preocuparse más por el texto, a no entretenerse en floreos melódicos” (Díaz-Pimienta, 1998: 121).

⁹ El *punto cubano* o *punto guajiro* es el género musical con el que se acompaña el repertorio en Cuba, el cual, según Alexis Díaz, en su origen fue una derivación del *zapateo*, baile nacional cubano (119).

do quieras: es totalmente libre.¹⁰ Hay muchas variantes del punto cubano donde hay que entrar a un ritmo determinado de la música, muy riguroso. Hay especialistas en ese trabajo, pero que no son improvisadores, son cantadores de décimas que ya se saben.

—Tú hablaste de varios instrumentos. ¿Es necesario un acompañamiento específico o pueden ser diferentes?

—Básicamente, el laúd, que es un instrumento de origen árabe, de doce cuerdas. Es, como decimos, el príncipe del acompañamiento dentro del punto cubano. Se conjuga con el *tres*, que es una variante cubana de la guitarra y, por supuesto, la guitarra; casi siempre clave y algunas maracas o güiros o alguna percusión menor. Esos son para un pequeño formato, para un grupo de... Actualmente los grupos que acompañan a poetas también interpretan canciones y giran alrededor de ocho, nueve músicos, pero también se puede improvisar por una banda con muchas guitarras, muchos laúdes, piano, con todo tipo de instrumentos, incluyendo que ya para algunas tonadas tienen arreglo con metales, o sea instrumentos de viento.

—Tú hablabas de que aparte de los guateques que son estas como fiestas tradicionales, estaban los concursos y los espectáculos. En estos concursos ¿cómo se da la controversia entre poetas?

—Concurso es una convocatoria. Se convoca a los poetas que participen en el concurso y se eliminan por municipio o por provincia, de acuerdo a la magnitud del concurso. Ya una vez en el concurso se lleva a cabo el trabajo mediante una calificación de un jurado, o sea, los poetas se enfrentan unos a los otros y un jurado califica; pero se imponen los temas, así como los pies forzados, sobre los que van a improvisar

¹⁰ Éste es otro rasgo que se da en el acompañamiento de estrofas improvisadas: los músicos apoyan al poeta sujetando la música al ritmo del pensamiento del improvisador; si al terminar una vuelta musical, el repentista aún no ha terminado de elaborar los versos que va a cantar, los músicos repiten la misma vuelta cuantas veces sea necesario. Díaz-Pimienta explica que entre las tres formas que existen para cantar y tocar el punto cubano, es decir, el *punto fijo*, el *punto cruzado* y el *punto libre*, es este último el que por excelencia se emplea para la improvisación en controversias, ya que en esta forma, el poeta goza de plena libertad para cantar sus improvisaciones (120).

los poetas. Y los temas pueden ser muy variados, de todo tipo de temas y es al azar: tú no sabes nunca qué te va a tocar. Varios papelitos dentro de un sombrero: tú sacas un papelito y ahí lees tu tema. Puede ser sobre los [...], o puede ser sobre el [mar] o puede ser sobre el peso de una persona.

—¿Puede ser sobre un tema histórico o político?

—Cómo no. Histórico, político o social. Ya te digo: no hay posibilidad nunca de tener una mínima idea de lo que te puede salir. Hay que llegar con la mente totalmente en blanco y, a partir de que tú tomes tu tema, salir a elaborar. De ahí que haya que tener una preparación muy fuerte, tener un estudio de muchas cosas y ser autodidacta; estar informado, tener información, estar actualizado de la situación, porque... un tema que te puede salir es... en un momento que hay una guerra en algún país, ¿entiendes? Por ejemplo a mí, en el conflicto de Yugoslavia, haciendo un concurso en Cuba, me salió el tema ese y tuve que abordarlo, pero, bueno: ahí es donde es importante la preparación cultural y la información del poeta.

—Hablaste de los pies. ¿Qué son los pies forzados?

—El pie forzado es un verso octosilábico que se pone para comprobar cuándo se improvisa, porque hay improvisadores y hay falsos improvisadores. Entonces, una persona puede aprenderse una décima y cantarla. Pero para verificar si una persona improvisa o no, se pone el pie forzado, que es un verso octosílabo con el que el poeta tiene que terminar la décima; desarrollar un mensaje lógico, una unidad temática, y transmitir siempre una idea, dando solución, terminando exactamente en la frase que le pusieron.

—¿El pie forzado siempre es el último verso con el que debe cerrar una décima?

—No, no siempre tiene que ser el último verso. Clásicamente se ha hecho así siempre, pero te pueden poner un pie forzado inicial. Decirte: “No, en vez de terminar en tal verso, comienza diciendo tal cosa”. Eso también se puede dar.

—Esto de la falsa improvisación ¿en qué consiste?

—Eso es lo que Alexis Díaz, en su libro [sobre la] teoría del repentismo, define como “repentismo impuro”, que es de diferente tipo. Hay quien se sabe un texto y finge estarlo improvisando cuando realmente se lo

sabe.¹¹ De ahí que el pie forzado sea tan importante, porque ahí se define quién improvisa y quién no.

—¿El metro en el que se improvisa es siempre octosílabo?

—Sí, la mayoría de las décimas son octosilábicas, y ahí hay que dominar la ley de los acentos. El improvisador tiene que saber que si la rima que determina un verso es aguda, tiene siete sílabas; más una que suma, le da ocho. Si es una palabra grave la que rima, da ocho exacto, y si es esdrújula se le resta una, y entonces siempre va a dar una medida de ocho sílabas métricas: el verso cantable. Un verso que le falte o le sobre una sílaba ya no se puede cantar en una décima.

—¿Podrías hablarme de aquella anécdota que alguna vez me contaste acerca de lo importante que es para el poeta no romper jamás la medida del verso?

—Sí, hay una anécdota muy graciosa con un amigo nuestro de allá, un poeta improvisador cubano —que es muy buen improvisador, ¿no?— y en muchos momentos ha hecho cosas muy ingeniosas, pero que en un momento determinado me está criticando a mí: que me dedicara a la poesía seria (porque yo trabajo las dos líneas, yo trabajo la línea humorística también). Entonces le digo que hay que ser polifacético. Él viene a rebatirme, a decirme que no, y me lo va a hacer [o sea, ilustrar] con un refrán popular. Viene a decirme que “el perro tiene cuatro patas / y

¹¹ Al respecto, Díaz-Pimienta nos dice, aludiendo a la improvisación en Cuba: “No todo intérprete de décimas las improvisa, o, yendo más allá: no todo el que se para a improvisar, lo está haciendo. Por lo tanto, no sólo existen una décima escrita y una décima improvisada: existe también una Décima Escrita Para Aparentar que es Improvisada (DEPAI). Ésta es la décima de repentismo *impuro*.” “La DEPAI, desde un enfoque técnico-creativo, viene siendo una especie de puente entre la décima escrita y la décima improvisada [...], [aunque] está, en definitiva, más cerca de la décima improvisada que de la décima escrita: por el tono, por el ritmo, por las temáticas, por la fluidez de los versos”. La diferencia entre la DEPAI y la décima improvisada es el factor tiempo. La DEPAI puede hacerse en horas o hasta días, y este tiempo a favor evita que el poeta cometa errores. Ésta es una de las causas de que la DEPAI, desde hace muchos años, sea “usada y exigida en los programas radiales y televisivos, sin que se haya reparado en el daño que esto ha supuesto para el desarrollo y la verdadera imagen de la improvisación” (Díaz-Pimienta, 1998: 228-229).

coge un solo camino”, y parte haciendo su décima diciéndome eso; pero cuando se da cuenta, el oído lo previene de que el verso “un perro tiene cuatro patas” le queda largo y ya no tiene tiempo de virar atrás; entonces dice: “el perro tiene tres patas / y coge un solo camino”: ¡era preferible quitarle una pata al perro a cantar un verso largo!

—Aquí hablamos de dos cosas: por un lado de la importancia de no violar las reglas y por otro lado del ingenio, ¿no?

—Sí, cómo no. Porque el ingenio casi siempre se va a sacar cuando hay desafío. Hay muchas personas que gustan de desafiar al poeta: ponerle palabras muy difíciles de rimar, palabras esdrújulas e incluso palabras que no tengan rima. Entonces ahí es opcional: si el poeta dice “No, no tiene rima, no te la canto”; y hay otros poetas que dicen: “Bueno, para mí no hay pie forzado difícil”. Como René Gazca: le han puesto muchos pies forzados sin rima y él las inventa. Y hay un ejemplo muy gracioso que fue en mi presencia. Le pusieron una rima que era con “zafra”, una palabra que no tiene rima —al menos, que conozcamos, en el idioma castellano no tiene rima la palabra “zafra”— y, él, resumiendo su décima, hizo cuatro versos: una redondilla primera; de ahí, continuando el mensaje, en el *punte* dijo: “para ver el mundo hermoso / yo no necesito gafra: / me monto en una jirafa, / agarro por el camino / y me vuelvo campesino / cuando termino la zafra”. Entonces, era una manera muy graciosa en que él le dio solución, ¿no? Si vamos a analizar determinados detalles, bueno, podíamos entrar en muchos cuestionamientos, pero no cabe duda que buscó una manera de solucionarla, y no se quedó callado.

—¿Recuerdas la décima completa?

—Pues, realmente, ahora no la recuerdo, pero, lo esencial es de ahí para adelante; ahora no la recuerdo, pero bueno, lo medular es eso: la situación curiosa ocurre a partir del quinto verso, que es donde él va a dar introducción a la solución del pie forzado. O sea, quinto y sexto son el *punte* o *bisagra* que une a las dos redondillas. Él hace una redondilla inicial, diciendo, por ejemplo... sí, ya recordé cómo eran los cuatro versos iniciales. Dice:

Yo, guajiro laborioso,
me levanto en mi bohío;

yo soy amigo del río
y soy amigo del pozo;
y entonces ahí sigue:

para ver el mundo hermoso,

yo no necesito gafra:
me monto en una jirafa,
agarro por el camino,
y me vuelvo campesino
cuando termino la zafra.

Bien, lo que te decía, que la rima del pie forzado empieza en el sexto verso, pero el quinto verso es muy importante, porque conjuntamente con el sexto “entrega”, o sea, enlaza: el quinto verso y el sexto enlazan la redondilla inicial y la redondilla final. Es como el desarrollo de la temática en la décima.¹²

—En una ocasión, tú mencionaste una décima que hiciste a partir de un pie que te dieron que terminaba en “polvo”. ¿Cómo fue esto?

—Sí, eso fue en la Universidad Autónoma Bolivariana de Medellín, en el año de 1998, el año pasado. Estaba compartiendo escenario con Alexis Díaz-Pimienta, y cuando él pidió un pie forzado, una sicóloga le puso el pie forzado “camino de piedra y polvo”. Alexis le dice que “polvo” no tiene rima en el idioma castellano. Y una amiga nuestra, Consuelo Posada(s),¹³ de la Universidad de Antioquia, aplica el hipér-

¹² Acerca de la estructura de la décima, Díaz-Pimienta nos dice: “Desde el punto de vista meramente textual, cada una de las partes en que se divide la décima improvisada en Cuba cumple, como en la clásica espinela, una función específica: primera redondilla = introducción; puente o bisagra = enlace y/o desarrollo; segunda redondilla = desenlace” (1998: 202). Este autor, además, confiere la mayor importancia al puente o bisagra, ya que, según lo expresa, no se trata de un mero puente sintáctico, sino de la pieza clave dentro de la estrofa que debe “incorporar un elemento nuevo a la décima, un elemento que enlace redondilla inicial y redondilla final, pero que a la vez posea ‘vida propia’” (206). Este nuevo elemento le da a la idea central de la décima un giro hacia delante, que prepara el camino hacia la redondilla final.

¹³ Consuelo Posada, autora del artículo ya citado.

baton, vira el verso y nos dice: “Entonces puede ser: “caminos de polvo y piedra””. Bueno, ahí también la rima quedaba bastante difícil, pero, bueno, ya no era imposible, ya se podía hacer. Alexis me mira, y yo sabía que él quería que lo hiciera yo, y entonces, digo: “Voy”; y le dije —me viré hacia ellos—, y le dije:

Quando hay un reto violento,
 como éste, en mi trabajo,
 me vuelvo loco y me fajo
 con los molinos de viento;
 le doy voz al firmamento
 y no cariño a la hiedra,
 con Cervantes y Saavedra
 salgo de cabalgadura
 y abro la literatura:
caminos de polvo y piedra.

—¡Qué bonito! Oye, Emiliano, hace un momento mencionaste que una de las ocasiones en donde se llevan a cabo estas controversias es en espectáculos. Aquí se dan ciertos elementos que significan una complejidad mucho mayor, ¿no es cierto?

—Sí, porque ya en un espectáculo, nosotros estilamos en los últimos tiempos a involucrar al público, y muchos repentistas se han especializado en algunas cosas —ya aparte de lo tradicional, de la controversia de pie forzado. Por ejemplo, Ramón Espinoza, un improvisador que hay allá, da consejos humorísticos en décimas. Tomasita Quiala empieza por pedir un pie forzado, después pide dos, después tres, hasta que llega a hacer cuatro pies forzados, y les canta las décimas al derecho y luego al revés.¹⁴ Yo me he especializado en hacer piropos improvisando. Subo muchachas al escenario, les hago un piropo y les cobro un

¹⁴ Tomasita Quiala, una de las mejores repentistas cubanas, tiene la asombrosa habilidad de elaborar una décima a partir de cuatro pies forzados que pide al público (correspondientes al total de rimas que puede tener una décima), y dicha décima, por si fuera poco, debe tener sentido enunciada de adelante para atrás y viceversa. Un ejemplo de la extraordinaria labor que realiza esta mujer se encuentra en el aludido artículo de Consuelo Posada.

beso. Pero también me interesa de vez en cuando hacer los cuatro pies forzados. Alexis Díaz, por ejemplo —se me olvidaba—, se ha hecho un especialista en las seguidillas; las hacemos mucho, pero es realmente exclusivo [de él].¹⁵ O sea, que cada uno se va definiendo como si tuviera un *fuerte* dentro del espectáculo, sobre todo cuando estamos juntos. Y yo tengo una experiencia muy personal de un espectáculo en la ciudad de Medellín, en el año 97, donde pido los cuatro pies forzados, y me los dieron bastante complejos. El primer pie forzado que me pusieron decía: “Samper recibió dinero” (estaba el problema de Samper con la mafia y eso); el otro lo puso una muchacha, y decía: “hice todo lo que pude”; el otro era: “que levanten el bloqueo”, y por último un muchacho sí me puso en una situación muy, muy compleja, porque me puso como pie forzado: “frijoles con chicharrones”, y era muy difícil buscar lugar para aquellos “frijoles con chicharrones”, pero, bueno, salió. Y lo resolví así:

Dijo un mafioso certero:
 “Aunque ahora no me ayude,
hice todo lo que pude:
Samper recibió dinero;
 pero a Cuba un traicionero
 la hiere con agresiones.
 ¡Ay Dios!, dile a esos cabrones
que levanten el bloqueo,
 que ya en mi país no veo
frijoles con chicharrones”.

—Emiliano, también alguna vez mencionabas que en cuanto a la improvisación, al repentismo, había dos eventos esencialmente importantes en los que se llevaba a cabo esto. ¿Cuáles son estos eventos?

¹⁵ En el contexto repentista cubano, el término de *seguidillas* nada tienen que ver con la estrofa clásica española del mismo nombre. Según lo explica el propio Alexis Díaz en su libro, la seguidilla es otra forma de improvisación cubana, mucho más compleja, que consiste en la improvisación de un número indeterminado de décimas a un ritmo entrecortado y vertiginoso, acompañadas de una tonada cantada en punto fijo (1998: 130-131).

—Bueno, el evento de más importancia de la cultura campesina en Cuba es la Jornada Cucalambeana, que ya tiene más de treinta años que se da en la provincia de Las Tunas, donde nació Juan Cristobal Nápoles Fajardo, “el Cucalambé”, quien fue el mejor poeta decimista de Cuba en el siglo XIX. Otro evento de mucha importancia es el Concurso Pablo Luis Álvarez “Wicho”, del Centro promotor de la Cultura Campesina, La Casa Naborí, en el municipio de Limonar, provincia de Matanzas; y creo que merece la pena destacar que el Centro de la Música Antonio María Romeu, que es la empresa en la que yo pertenezco, en los últimos tiempos está apoyando mucho a los improvisadores; y este año se dio, alrededor del mes de mayo, un festival que fue muy bueno: Primer Festival Nacional de Música Campesina, donde hubo, desde una gran gala en la plaza de la catedral de la Habana Vieja, hasta un enorme guateque concursivo en el municipio de [¿Güijas?], y fue muy exitoso: cosas que se piensan seguir haciendo.

—¿En este tipo de eventos es común que se den premios?

—Sí, sí, siempre se dan premios; y quería mencionar una décima de uno de los premios míos, que fue en el año 97. Cuando estaba en la parte de los pies forzados de la competencia, mi rival de turno fue Luis Pasos,¹⁶ un poeta muy bueno allá —“papillo” le decimos—, y en ese momento, cuando saqué mi pie forzado, salió un verso de un poeta...¹⁷

Sí, se dan premios. Lo fundamental (se dan premios metálicos,¹⁸ se dan muchos estímulos), pero lo fundamental para el improvisador es saber que ganó. Y detrás de todo eso, todos estamos conscientes que quien gana, es la décima, gane quien gane un concurso. Y que un concurso nunca va a ser un reflejo de lo que es la realidad sobre qué improvisador es mejor que otro, porque eso es muy difícil de saber. En el año 97, en el *Concurso Justo Vega* —que se llama así en honor a Justo Vega, que es toda una leyenda de la décima popular en Cuba—, dentro de la *Jornada Cucalambeana* y el *Festival Iberoamericano de la Décima* de ese

¹⁶ Según Díaz-Pimienta (1998: 442) y Consuelo Posada, el nombre es Luis Paz.

¹⁷ Emiliano se refiere al pie forzado escrito en un papel que, como mencionó más arriba, los concursantes deben tomar de un sombrero. En este momento de la entrevista hay una pausa por cambio de cinta.

¹⁸ Es decir, dinero.

año,¹⁹ se hizo el *Concurso Nacional de Improvisadores Justo Vega*, que se ha estado dando [con personas de] hasta 35 años el límite de edad. Ahí, yo he tenido varios premios: segundo premio, tercer premio, premios especiales, y en el 97, uno de los pies forzados que salió al azar, de los que me tocaron, fue un verso de..., sobre un verso de Justo Vega (que a mí sí me gustaría mucho que se quede porque..., primero, por lo que significa Justo como leyenda decimística para nosotros, como un espejo pa seguir, y por..., creo que el nivel de elaboración de la décima fue..., me gustó mucho y por eso te lo digo). Y en esos momentos, me sale el pie forzado. Decía: “te invoca mi sueño herido”, que es un verso de Justo Vega, y yo dije, desarrollando el pie forzado:

Amor gigante y pequeño,
 con tu absurda despedida,
 me estás abriendo una herida
 del tamaño de mi sueño.
 Ahora ya no soy mi dueño:
 estoy en tu alma perdido,
 y cada vez que te olvido,
 te recuerdo un poco más,
 porque después que te vas
te invoca mi sueño herido.

—¿Entonces con esta décima ganaste un premio?

—Bueno, eso es parte, porque había que hacer más pies forzados, había que hacer unas controversias; pero bueno, todo, todo está recopilado; pero a mí me gustó mucho el pie forzado, se me quedó automáticamente grabado, y bueno, quería compartirlo.

—En alguna ocasión leí una décima que me gustó mucho y que tú hiciste. Hablaba sobre el mar. ¿La recuerdas tú?

—Te refieres a la décima que está publicada en el libro de *Teoría de la improvisación* de Alexis Díaz-Pimienta. Yo la catalogo como una *décima surrealista*, porque el mensaje que desarrollo en la décima no es una cosa que parte de una realidad. Lo que yo narro no ocurrió nunca. Simple-

¹⁹ Sobre estos dos eventos, ver también el artículo de Consuelo Posada.

mente: mucha fantasía, mucha imaginación, mucho surrealismo. Y eso fue a raíz de un concurso nacional, [en el] que ese año fui premio nacional, en el año 1994, en la provincia de Matanzas. Estábamos en la plaza del restaurante Bahía, que fue donde se dio el concurso, y nos quedaba toda la Bahía de Matanzas, que es preciosa, el mar nos quedaba de espaldas, y me tocó salir en la primera controversia con un poeta —muy bueno— de la provincia de Cienfuegos, en Cuba, que actualmente vive en Estados Unidos, Miami: Robertico García; y entonces, el tema de nosotros fue “el mar”. Y una de las décimas de más alto grado de la evaluación de ese día fue precisamente esa décima que yo solucioné así:

El mar se llevó una vez
a la que fuera mi esposa
y me devolvió una rosa
marchita y fría después.
Por tan honda insensatez,
no hay alma que no se asombre;
mas no maldigo su nombre,
porque he pensado que el mar
se podría enamorar
como se enamora un hombre.

—Tú dijiste que consideras que ésta es una décima surrealista. ¿Existen, entonces, varios tipos de décima?

—Sí, hay varios tipos de décimas. Generalmente, cuando un improvisador no recrea el lenguaje, no emplea metáforas ni otros recursos, se dice que es un improvisador *recto*. Pero hay muchos tipos de décimas: está la décima surrealista, está la décima paisajista, la décima anecdótica, la décima enumerativa, la décima anafórica, porque hay muchas formas de enfocar la improvisación.²⁰

²⁰ Alexis Díaz habla de siete tipos de décimas improvisadas, según su estructura, el estilo del poeta y el momento y tema de la controversia: décimas *libres*, de *réplica* (las que emplean algún elemento que, explícitamente, suponga un inequívoco sentido de respuesta, del estilo “fíjate si”), *descriptivas* (las que, llenas de símiles y de asociaciones metafóricas, tratan de plasmar de forma breve la belleza del campo, de una mujer, de una circunstancia o de un concep-

—Dime, ¿qué es la décima anafórica?

—Bueno, es cuando usamos ciertos anaforismos dentro de la improvisación, que vamos sugiriendo cosas, no diciéndolas directamente.²¹ Y bueno, volviendo a lo que te decía, hay varios estilos, y entonces, de acuerdo al estilo del improvisador va a ser la décima. Hay improvisadores que son netamente metafóricos, hay otros que usan menos la metáfora, pero tienen otros mecanismos muy llegaderos al oyente; y hay otros que son efectistas, que usan determinados efectos dentro de la décima que realmente no son recursos, pero sí muchas hipérboles y que de momento sorprenden al oyente.

—Se me ocurre, para terminar esta entrevista, dar un ejemplo de lo que haces —aunque al final se va a transmitir todo esto de forma escrita—, y darte un pie en este momento, a ver si puedes... ¡No, no, no!, ¿cómo “a ver si puedes”. Yo estoy segura que puedes...

—No, a lo mejor no puedo.

—¡Claro que sí!, pero a ver cómo lo resuelves. Ahora que dices esto de que “a lo mejor no puedo”, me acuerdo de una cosa que dijiste en la reunión de ayer acerca de que el error es también parte de este asunto, ¿no?

to), *dialogadas* (en las que el poeta incluye dentro de su discurso, una segunda voz, sea ajena o propia), *anecdóticas* (en las que el poeta crea una anécdota con introducción, desarrollo y desenlace), *anafóricas* (las que hacen uso del recurso de la anáfora más allá de los versos 1, 5 y 7) y *enumerativas* (1998: 214-226). En cuanto a los temas o tópicos de contenido, en la misma publicación el autor nos dice que el tema es el asunto de que trata una controversia. En este sentido, el tema es un concepto que ambos poetas desarrollan en indeterminado número de décimas. Algunos temas son más recurrentes que otros; el tema guajiro —el canto a la naturaleza— es el preferido, porque es el que más gusta al campesino cubano, principal público del repentismo; también están presentes los grandes temas abstractos (el amor, el tiempo, la amistad, la vida, la muerte, etc.). El tema alegórico y el tema como pie forzado (ahora en auge) son considerados por el autor como otras formas de tema. Finalmente, Díaz-Pimienta llama la atención sobre el hecho evidente de que los temas sociales y de actualidad, de gran importancia en Cuba hasta hace pocos años, están prácticamente ausentes en las décimas improvisadas actuales.

²¹ Aquí, Emiliano confunde anáforas con metáforas.

—Sí, cómo no. Es la esencia del riesgo que se corre. Y, bueno, en todo lo que hacemos podemos chocar con el error. Máxime cuando se improvisa a un grado tan complejo en fracciones de segundo.

—Bueno, se me ocurre un pie. ¿Te lo doy?

—Sí, me lo das.

—A ver, el pie sería...

—Un verso octosílabo.

—“Tus manos sobre mi piel”.

—“Tus manos sobre mi piel”. Sí. Yo diría así:

Aunque yo sé que te vas
al lado por un adiós,
que me dejas sin tu voz
y quizás no vuelvas más,
no renunciaré jamás
a tu boca hecha de miel
ni al verso que en un papel
me diste, paloma herida;
yo siempre tendré en la vida
tus manos sobre mi piel.

Bibliografía citada

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis, 1998. *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa.

Vida de san Albano: herencia del teatro del Siglo de Oro en los pliegos de cordel

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

I. Vida, milagros y andanzas de san Albano

De la gran cantidad de temas que tratan los pliegos de cordel españoles, las hagiografías son una constante a lo largo de todo el periodo de su existencia. Son publicaciones permanentes en las imprentas especializadas, es decir, textos que “superan su vigencia temporal y geográfica y que son objeto de reediciones continuadas” (Moll, 1994: 49). Estos textos llenos de virtudes y milagros cuentan las vidas azarosas de santos preferentemente antiguos, como san Alejo, santa María Egipciaca, santa Gertrudis, o de padres de la Iglesia como san Agustín, san Juan, etc. En ellos, si no es la fama o la importancia fundadora, será el destino trágico y lleno de circunstancias violentas lo que dé a la historia el atractivo necesario para hacerla popular. Así, los romances hagiográficos en pliegos de cordel parecen seguir la premisa de que si es santo es bueno, pero si antes gran pecador, tanto mejor.

En el siglo XVIII aparece en la escena de los pliegos hagiográficos un santo cuya vida no había sido publicada en esos ámbitos hasta entonces. San Albano irrumpe en las imprentas populares españolas con una historia biográfica truculenta y escandalosa, que tiene algo de Edipo a lo divino. El romance de la vida de san Albano, incluido en las antologías modernas más importantes de romances de ciego, fue el motor inicial de esta investigación. Tratar de recuperar las fuentes de la historia de este texto es, en sí, un proceso que nos lleva al descubrimiento de las relaciones y la dinámica de la literatura popular del siglo XVIII español, así como a nuevas pistas sobre la relación entre el romancero vulgar y el teatro. Este artículo describirá ese proceso y sus implicaciones. El ámbito del estudio será, entonces, la oscura literatura popular del siglo XVIII,

periodo literario despreciado por autores como Agustín Durán y calificado por María Cruz García de Enterría como aquel en el que ocurre “la decidida e indudable degeneración de los pliegos poéticos y cuando ya, sin vacilación, podemos suprimir ese adjetivo, ‘poéticos’, en la inmensa o casi totalidad de los casos” (García de Enterría, 1973: 38). El núcleo del estudio será la figura literaria de san Albano, casi desconocida en el ámbito de la crítica hispánica y calificada por Julio Caro Baroja como la de “un santo harto problemático desde el punto de vista documental” (Caro Baroja, 1969: 130).

El romance de la vida de san Albano fue compuesto en el siglo XVIII y conoció al menos cuatro ediciones, prácticamente imposibles de fechar ante la falta de conocimientos precisos sobre la imprenta y los impresores españoles de literatura popular en esa época. Su autor, Pedro Navarro, se pierde en el anonimato como la mayor parte de los autores de romances de ciego. Apenas tenemos algunas pistas de él en el mismo romancero vulgar, las cuales, como veremos, nos muestran su inclinación hacia temas escabrosos relacionados con situaciones sexuales imprevistas.

Las siguientes ediciones del romance de san Albano están clasificadas en los trabajos de Caro Baroja, Joaquín Marco y Aguilar Piñal como del siglo XVIII:

-La vida de san Albano. Primera y segunda parte [Córdoba, Rafael García Rodríguez].

-Primera y segunda parte de la relación y curioso romance en que se da cuenta y declara el admirable, portentoso y maravilloso nacimiento del glorioso San Alabano [Málaga, Félix de Casas y Martínez].

-La vida de San Alvano. Primera y segunda parte [Córdoba, Luis de Ramos y Coria].

-Vida de san Albano. Primera y segunda parte [Córdoba, Juan de Medina].

Además de estas ediciones, Julio Caro Baroja menciona otra del siglo XIX, sin pie de imprenta, que se encuentra en su poder (Caro Baroja, 1969:139).

Estos pliegos sueltos reproducen con mínimas variantes el mismo texto, dividido siempre en dos partes, de 238 versos la primera y de 218 la segunda, y publicadas como pliegos separados con sus respectivos encabezados y grabados. La historia que cuentan se inicia con los sucesos de los padres de Albano: Hisano, potentado de Hungría, y su hija, dechado de virtudes y belleza. Una noche, incendiado por la pasión impura y con puñal en mano, Hisano decide violar a su hija en la flor de sus quince años. La hija, preñada, se retira a hacer penitencia y a labrar unos pañales con el escudo de sus armas. Al nacer Albano, Hisano resuelve ordenar a un criado la muerte de su hijo, pero el criado, conmovido, sólo lo aleja y abandona al pie de un árbol, envuelto en los pañales que su madre le ha bordado.

El niño producto del incesto será recogido por el rey Albano y criado como su hijo y heredero. Al llegar a la edad de tomar estado, el rey hace traer de sus ocho potentados retratos de sus hijas, y Albano, al ver el de su madre, queda prendado de ella y la toma por esposa. Seis años después, el rey enferma y, antes de morir, le revela a Albano el secreto de su procedencia y le entrega los pañales en los que lo encontró envuelto. La madre y esposa de Albano, al ver los pañales, cae en la cuenta de la situación, se la revela a Albano, y los dos deciden presentarse ante Hisano. Los tres personajes, entre los que ahora se tejen complicados lazos familiares, “pues son / hijo, madre, esposa y sean / hermanos, suegro y abuelo / y padre” (II, vv. 99-102),¹ emprenden una peregrinación a Roma para ver al Papa. Éste les manda “que anduviesen siete años / por entre montes y breñas, / sin que vistiesen camisa / ni se sentasen a mesa, / ni se quitasen las barbas, / y que hagan abstinencias, / se pongan fuertes cilicios, / que coman silvestres yerbas / y que lloren su pecado / o que publicado sea, / que no durmiesen en cama, / sino fuese sobre piedras” (II, vv. 109-120).

Al término de los siete años de vivir en esas condiciones, tentados por el demonio, Hisano y su hija vuelven a pecar. Albano, al descubrir-

¹ Cito a partir de la versión publicada por Agustín Durán del romance de “La vida de san Albano” en su *Romancero general*, II: 319-322. Especifico en el texto, con números romanos, si la cita es de la primera o segunda parte y con números arábigos los versos correspondientes.

los, los mata y los entierra en una cueva. Vuelve a Roma para consultar al Papa, y éste le manda que se vuelva anacoreta y viva en penitencia el resto de su vida en una ermita construida junto a la tumba de sus muertos. Siete años más pasa san Albano haciendo vida de ermitaño antes de morir. La historia termina con la afirmación de que Albano “murió conociendo a Dios / según su vida lo reza, / y en su libro se declara, / y es infalible verdad / lo que mi pluma aquí expresa. / Y Pedro Navarro pide / que le perdonen, y sean / devotos de dicho Santo, / y alcanzarán gloria eterna” (II, vv. 209-218).

El romance de san Albano ha sido objeto de pocos y someros comentarios. El primero de ellos es del mismo Agustín Durán, quien observa que “si la vida de san Albano no fuese verdadera y santa, pudiera considerarse como una novela, cuyo autor quiso reunir en la persona y vida del santo todos los crímenes, adulterios, incestos y parricidios que inventó el paganismo griego” (Durán, 1945: 320). Julio Caro Baroja, por su parte, apunta que la vida de san Albano “es uno de los romances hagiográficos más terribles que cabe imaginar” y que “no es, pues, por pura devoción por lo que esta tremenda vida, en la que el incesto es el ‘leit-motiv’, ha sido tan popular entre cierto público” (Caro Baroja, 1969: 129-131). Finalmente, Joaquín Marco, en su estudio sobre la literatura popular, agrupa la vida de san Albano junto con la de San Alejo dentro de la categoría de “pliegos literarios o históricos, tradicionales” (Marco, 1977: 213), pero no hace ningún comentario sobre ella.

Estos dos santos, Alejo y Albano, aparecen constantemente hagiografiados en pliegos de cordel del siglo XVIII, pero sólo Alejo tiene una tradición literaria que respalda su historia. La comparación entre sus diferentes situaciones en la tradición resulta un buen punto de partida para el estudio documental de la historia de san Albano.

Alejo es un santo con una larga tradición hagiográfica que se remonta al siglo XI, cuando su vida se fija en un poema escrito en francés antiguo. Desde ese punto es posible seguir una línea de reelaboraciones de su historia, que pasan por textos como la *Leyenda dorada* de Vorágine y por todos los *Flos Sanctorum* hispánicos. Desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX encontramos su historia puesta en romance e impresa en pliegos de cordel. Albano, en cambio, es un santo que, como hemos dicho, aparece de pronto en la escena hispánica en el siglo XVIII, con una historia más

de héroe trágico griego que de virtud cristiana. Al tratar de rastrear los antecedentes de su historia en los mismos textos que contienen la de san Alejo, encontramos que Albano no aparece ni siquiera mencionado en ellos. Vorágine no incluye ninguna leyenda suya, ni Pedro Rivadeneyra, ni Alonso de Villegas, principales hagiógrafos hispánicos, lo incluyen en sus respectivos *Flos Sanctorum* del siglo XVI. En los pliegos sueltos de los siglos XV al XVII no hay uno sólo que cuente su historia.

Es necesario remitirse a otras fuentes y a otras tradiciones literarias para encontrar al personaje de san Albano. Sin embargo, al rastrearlo en la literatura inglesa, donde es un santo de gran importancia, encontramos una historia completamente distinta a aquella que cuentan los pliegos de cordel. La tradición inglesa sobre Albano nos remite a fuentes medievales. La primera referencia cierta a su leyenda se encuentra en *De Exidio Britanniae*, escrita por Gildas a mediados del siglo VI. Beda reelabora detalladamente su hagiografía en su *Historia Ecclesiastica* de 731, y encontramos un texto individual de su vida en *The Life of Saint Alban and Saint Amphibal* de John Lydgate, publicada en 1534 (Delehay, 1966: 367-369). La historia contada en esos textos es la del protomártir de Inglaterra, que dio nombre a la actual Saint Albans en Hertfordshire y es la historia reconocida como “verdadera” por la Iglesia y por estudiosos bollandistas como Hippolyte Delehay.

San Albano, según esa tradición, es el primer mártir de Inglaterra. Su historia dice que fue un soldado romano de la villa de Verulamium, quien durante la persecución de Diocleciano dio asilo a un sacerdote cristiano. Al hablar con el sacerdote, se convierte a la fe católica y lo ayuda a escapar, intercambiando sus prendas de vestir. Albano es apresado en hábito de sacerdote y, al declararse cristiano, es condenado. En el camino al monte Holmhurst, donde había de ser decapitado, convierte a su verdugo y realiza el milagro de abrir las aguas de un río que estorbaba el camino hacia su ejecución.

¿De dónde entonces la historia contada por los pliegos españoles? La falta de fuentes cercanas a la literatura popular española del XVIII, así como la aparición repentina de Albano en los pliegos de cordel de ese siglo y la historia que presenta una reelaboración de la tragedia edípica, nos hace pensar que esa hagiografía es más bien una invención de un autor de literatura popular llamado Pedro Navarro. Sin embar-

go, la invención no está exenta de fuentes dentro de la misma literatura hispánica.

Es nuevamente Caro Baroja quien nos da las pistas para rastrear esas fuentes. En su *Ensayo sobre la literatura de cordel* apunta que “el texto hagiográfico [de san Albano], utilizado por Godínez, al parecer, en una comedia que se llama *Celos son bien y ventura*, que debió luego modificar Juan Vélez de Guevara o que se publicó con su nombre, sin más, corrió mucho en prosa” (1969: 130). Aunque la referencia es inexacta y tiene un problema de anacronismo al ubicar la comedia de Godínez como posterior al texto hagiográfico, nos lleva a la fuente directa del romance: el texto en prosa publicado también en pliegos de cordel.

Existe, en la Biblioteca Nacional de Madrid, un pliego suelto anónimo del siglo XVIII que tiene por título *Historia del bienaventurado san Albano, y sucesos de sus padres*. El texto, impreso por Rafael García Rodríguez en Córdoba, presenta la misma historia que el romance, pero desarrollada en prosa, con todo detalle, en 24 folios. Podemos suponer que este texto es la fuente del romance, debido a la frecuencia con que los pliegos de cordel solían versificar historias para su venta a nivel popular. Pero también debido a que el romance presenta una versión económica de la historia en prosa, utilizando algunas frases aisladas de ella y ajustándolas al octosílabo. El hecho de que la misma imprenta cordobesa de Rafael García Rodríguez publicara el romance de san Albano, nos hace pensar que el texto en prosa es aquel “libro” al que Pedro Navarro se refiere como fuente de su versificación, o incluso que pudiera ser el mismo Navarro el autor de ambos. La imposibilidad de fechar los pliegos impide que cualquiera de estas hipótesis, aunque verosímiles, sean comprobables.

El origen de la historia de san Albano, sin embargo, no queda explicado con el establecimiento del pliego suelto en prosa como fuente del romance. Es necesario, entonces, remitirse a la otra referencia que apunta Julio Caro Baroja y a un terreno literario que ya ha sido establecido por otros investigadores como de relación estrecha con la literatura de cordel: el teatro. El texto al que se refiere Caro Baroja de manera imprecisa es una comedia del siglo XVII intitulada *Celos son bien y ventura*. Su autor, el doctor Felipe Godínez, es uno de los dramaturgos del Siglo de Oro menos estudiados, a pesar de que su obra se difundió bastante,

tanto impresa como representada.² Se imprimió en varias colecciones de comedias y tal vez también en sueltas. En 1670 la publica Lucas Antonio de Bedmar en Madrid, en la *Parte Treinta y cinco de las comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, de forma que no pudo haber utilizado como fuente el romance o el pliego en prosa, sino que más bien pudo haber servido de fuente para ellos.

La comedia *Celos son bien y ventura* tiene por argumento la historia de un personaje llamado Albano, que es producto de la unión incestuosa entre padre e hija, niño expósito que termina por matar a su padre y a su madre tras desposarse con ella. Este Albano es príncipe de Hungría, de la misma forma en que Segismundo lo es de Polonia, es decir, como un recurso del dramaturgo para situar la comedia en el terreno de la ficción. No se trata de una comedia de santos, sino de una reelaboración de la tragedia edípica para ser representada en un ámbito cristiano. El príncipe Albano, tras solucionar el enredo con la muerte de su padre y su madre, se retirará a hacer vida de penitencia, lo cual le permitirá decir al autor, Felipe Godínez, para terminar su comedia: “Y aquí la historia fenece, / ilustre y docto senado, / **del santo**, que a un tiempo fue / hijo, marido y hermano” (Godínez, 1670: 274). La comedia *Celos son bien y ventura* es, entonces, una pieza dramática que no tiene relación con el protomártir san Albano, sino que crea una trama para un personaje de corte edípico al que decide llamar Albano.

La lectura de este texto, la enorme probabilidad de que existiera impreso o representado durante el siglo XVIII, así como la relación estrecha entre teatro del siglo XVII y pliegos de cordel que se refleja en las abundantes relaciones de comedias publicadas en esos dos siglos, nos hace pensar que la comedia *Celos son bien y ventura* es la fuente inicial de la historia de san Albano que cuentan los pliegos sueltos. Ante la lejanía de una tradición que ponga al alcance de un autor popular la leyenda de san Albano, pero con un conocimiento vago de que ese santo existe, un

² La única mención de que esta comedia fue impresa bajo el nombre de Juan Vélez está en el índice de Ramón de Mesonero Romanos incluido en *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega* (XXVII); sin embargo no he podido encontrar esa publicación atribuida a Juan Vélez en ningún otro índice ni colección de comedias.

autor anónimo del siglo XVIII o tal vez el mismo Pedro Navarro echó mano de la historia leída o vista en la representación de *Celos son bien y ventura*. Si bien esta no trataba del san Albano medieval, sí tenía un protagonista del mismo nombre que terminaba sus días haciendo penitencia y, lo que es más importante, una historia tremenda, llena de crímenes e incestos, que podía ser reelaborada y vendida a la perfección.

La historia del san Albano hispánico del siglo XVIII comienza entonces en el teatro del Siglo de Oro, con un personaje profano surgido de una ficción dramática. Pasa de ahí al pliego suelto en prosa en una peripecia que algún autor de literatura popular ejecutó a la perfección. Como resultado de ese éxito, Pedro Navarro versifica esa historia, que se imprime al menos en cuatro ediciones diferentes durante ese siglo y en una más del XIX. Este proceso de invención de un personaje y de su leyenda a partir de una figura histórica pero independientemente de ella, nos enseña muchas cosas sobre la literatura popular y su dinámica en el siglo XVIII. A continuación se revisarán las implicaciones de ese proceso desde los textos que lo integran.

II. Del teatro al pliego suelto

La historia del san Albano hispánico del siglo XVIII comienza, como hemos dicho, con una pieza dramática del siglo anterior: *Celos son bien y ventura* de Felipe Godínez. Como todo texto dramático, esta pieza está concebida para su representación, por lo que su construcción está determinada por la existencia implícita de un espacio escénico en el que se representarán las acciones y los diálogos, así como por la ausencia de un narrador. Es por esa determinación específica del texto teatral que conviene partir de una breve descripción de las características de esta comedia para, posteriormente, analizar cómo esa representación pudo dar origen a una hagiografía y transformarse en un romance narrativo.

Conviene, antes del análisis del texto, decir también algo sobre su autor. Aún desconocemos el lugar y la fecha de nacimiento de Felipe Godínez, aunque se ha supuesto Sevilla hacia 1580. De familia con antecedentes judíos, pasa la mayor parte de su vida en esa ciudad bajo el estigma de ser judío converso, a pesar de ser clérigo presbítero. Obtie-

ne también en Sevilla el grado de bachiller en 1610 y el de licenciado en 1612. Hacia 1624 se ve involucrado en la Inquisición cuando ésta confisca los bienes de su familia. En el auto de fe del 30 de noviembre de 1624 confiesa haber sido judaizante y haber compuesto dos comedias con temas del viejo testamento: *La reina Esther* y *El arpa de David*. Es condenado por esto a un auto público de fe con auto penitencial, confiscación de bienes y destierro. El destierro lo pasa en Madrid, donde vive de lo que le da una capellanía, y muere el tres de diciembre de 1659. A pesar de lo accidentado de su vida, su obra dramática tuvo bastante difusión, como lo comprueban las numerosas piezas suyas publicadas en las colecciones de comedias de la segunda mitad del siglo XVII, las cuales incluso imprimieron obras que habían tenido problemas con el Santo Oficio, como *El arpa de David*. La difusión de su obra llega hasta la Nueva España, donde Luis de Sandoval Zapata censura ante la Inquisición una comedia de Godínez titulada *El ladrón ha de ser fraile*, de tema hagiográfico (Ramos Smith, 1998: 456). Felipe Godínez fue, entonces, un prolífico autor dramático del siglo XVII, cuya obra exploró temas que se inclinaron principalmente hacia lo religioso, pero que no dejó de tratar temas profanos.

La comedia *Celos son bien y ventura* es una de esas piezas dramáticas que plantean un juego conceptual sobre un tema recurrente en el Siglo de Oro. El tema en este caso son los celos, mientras que el juego conceptual, planteado desde el título, consiste en generar una situación representada en la que los celos producen un bien y una situación venturosa. La trama de la comedia está construida sobre una armazón que reproduce la de la tragedia edípica, pero presentada escénicamente de forma tal, que provoca una serie de enredos. *Celos son bien y ventura* es, pues, una comedia ingeniosa de enredos, que nada tiene que ver con las comedias de santos basadas en la representación de milagros y en la exaltación piadosa de un personaje cuyas virtudes acreditaban su posibilidad de tener contacto con lo divino (Garasa, 1960: 123). Además, a diferencia de las comedias de santos, basadas siempre en pasajes de textos hagiográficos preexistentes, la comedia de Felipe Godínez tiene por fuente al teatro clásico.

Es en esta comedia de enredo donde aparece como personaje principal un ficticio príncipe de Hungría llamado Albano. Situar la acción de

la comedia en Hungría era simplemente un recurso para crear un espacio dramático que separara, mediante la referencia a un lugar lejano y desconocido, la ficción de la realidad. Es en ese espacio de la ficción donde se desarrolla una trama que comienza con la representación de las fiestas por el matrimonio entre Albano e Irene, princesa de un reino de Hungría llamado Gocia. La comedia maneja un esquema de cinco personajes que crearán el enredo: la pareja de Albano e Irene, la pareja de Porcia y Enrico, cortesanos de Albano, y el rey de Gocia. Porcia, dama perdidamente enamorada de Albano, pero cortejada por Enrico, tiene además la cualidad de ser casi idéntica a Irene.

La primera jornada de la obra presenta las bodas y la llegada de una carta del rey de Hungría que revela que Albano es en realidad su hijo adoptivo. Albano, al recibir la noticia, se retira a hacer vida de ermitaño a los bosques de Gocia. En una trama secundaria está el cortejo de Enrico y el enamoramiento sin salida de Porcia. La segunda jornada presenta el enredo de la comedia, que consiste en una larga secuencia en la que se revela que el rey de Gocia ha tenido relaciones incestuosas con Irene, su hija. Ésta decide perdonarlo en un viaje que hacen por el bosque y le da un abrazo en señal de su perdón, pero este abrazo es presenciado por Albano quien, sin saber el contexto, siente celos y resuelve matar a ambos personajes. Porcia se aparecerá posteriormente a Albano, haciéndose pasar por Irene, en un último intento por conseguir su amor, pero Albano se retirará a hacer vida ascética de forma definitiva para salvar su alma. La tercera jornada presenta la solución del enredo: Porcia acepta la propuesta de matrimonio de Enrico, y se da la revelación de que Albano es en realidad el hijo que nació de la relación incestuosa de Irene y el rey de Gocia. Son los celos de Albano lo que resuelve la comedia al obligarlo a matar a los pecadores y a iniciar una vida de penitencia; de ahí que pueda decirse que celos son bien y ventura. De ahí también que la obra sea una reelaboración de la tragedia edípica a lo divino.

La caracterización del personaje de Albano en la comedia no es la de un santo, pero comparte muchos de sus rasgos. Lo que dice el personaje sobre sí mismo, lo que dicen otros personajes sobre él, así como sus acciones, coinciden en crear la caracterización de un príncipe virtuoso. La transformación de Albano de príncipe a asceta es muy parecida a la de un santo que deja el mundo y el pecado para entrar en contacto con

la divinidad. Sin embargo, las razones de esa transformación son diferentes. Mientras que en la mayoría de vidas de santos la transformación es debida a una revelación y a un convencimiento propio, en el caso de Albano el abandono del mundo se debe a una circunstancia de desgracia social que lo obliga a salir del esquema al que ha dejado de pertenecer. El propósito de la comedia no es, entonces, exaltar la figura de un personaje virtuoso, como ocurre en las comedias hagiográficas, sino exponer la transformación de un personaje cuyos celos lo llevan a liberarse de una situación socialmente comprometida e insalvable.

Al encontrar la misma trama narrada en un pliego suelto del siglo XVIII y convertida en un romance hagiográfico, es necesario preguntarse qué más hay en el paso del teatro al pliego suelto que facilita esa transformación del personaje. Me parece que un elemento importante para ese paso es el funcionamiento escénico del personaje de Albano, es decir, el texto espectacular que se encuentra implícito en la comedia y que tendemos a olvidar al leer las piezas dramáticas.³ El texto literario de *Celos son bien y ventura* plantea una trama en la que un personaje laico se retira a los bosques como resultado de una situación de desgracia social. En cambio, el texto espectacular, que tendría un mayor impacto para el público de la obra, nos muestra una acción en la que un personaje caracterizado como noble sufre una transformación para convertirse en asceta penitente tras matar a su padre y a su madre. En la puesta en escena de la comedia seguramente operarían varios mecanismos de representación implícitos en el texto literario que acercarían el personaje de Albano al de un santo de comedia hagiográfica. Por ejemplo, la trans-

³ Defino texto literario y texto espectacular siguiendo a Aurelio González, quien escribe que en toda “obra teatral existe un texto dramático y un texto espectacular, o en la terminología de Carmen Bobes: un texto literario y un texto espectacular. El primero de estos textos es aquel que es ‘concebido y escrito para ser representado’ y el segundo es ‘el realizado durante la representación’. Estos dos textos no deben concebirse como entidades separadas, ni tampoco puede privilegiarse uno por encima de otro. El hecho teatral surge de la relación dialéctica [...] y semiótica [...] que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización, concreta pero efímera, del segundo de ellos” (González, 2000: 9-10).

formación estaría acentuada por el vestuario del personaje, quien al inicio aparecería vestido de príncipe y hacia el final en traje de ermitaño.

La ausencia de una tradición hagiográfica hispánica sobre Albano y la coincidencia del nombre con el personaje de la comedia es todo lo que un autor anónimo del siglo XVIII necesitó para elaborar, tras haber visto representada la comedia, una leyenda hagiográfica en prosa sobre san Albano destinada a ser publicada en pliego suelto. El resultado de esa elaboración es la *Historia verdadera del bienaventurado san Albano y sucesos de sus padres*. Este pliego suelto, marcado con el número 3 de la serie cordobesa de García Rodríguez, vierte en un relato las acciones de la comedia, reordenándolas para sus propósitos e intercalando valoraciones morales y llamadas al lector. Así, el autor comienza su relato diciendo:

Suene por todo el orbe cristiano, y aún por la región vaga del viento re-suene con roncoclamosos ecos la voz, y con sus lamentables acentos la noticia y la fama del hecho más abominable, torpe y feo, que caber pudo, y con rubor se diseñará en el corto lienzo de esta historia, para confusión, y exemplo de los mortales que no oyen las voces de Dios, ni los latidos de sus conciencias por estarse muy constantes sumergidos en el cieno de sus lascivos deleites (3).⁴

La prosa de este pliego combina el estilo de las historias de bandidos y el de las leyendas hagiográficas, produciendo un tono tremendista que aspira al mismo tiempo a lo didáctico ejemplar. El autor se apega también a los recursos típicos de la prosa de cordel al llamar la atención del lector, poniendo de relieve la fama y lo tremendo del caso (García de Enterría, 1983: 42). Así, la *Historia del bienaventurado san Albano* adapta de manera natural la trama de una comedia y la convierte en una hagiografía popular, lista para publicarse como relato de pliego suelto.

El paso del teatro al pliego suelto en prosa tiene, sin embargo, sus consecuencias para la historia. La transformación de un texto para ser representado en un texto para ser leído o escuchado, hace que la estructura de la comedia sea poco eficiente y da al nuevo narrador libertad

⁴ Tomo todas las citas del pliego suelto anónimo *Historia del bienaventurado san Albano, y sucesos de sus padres*. Córdoba: Rafael García Rodríguez, sin año.

para desarrollar partes no representadas en la pieza dramática. Así, con un narrador omnisciente, el relato en prosa se desarrolla cronológicamente y comienza con el incesto cometido por los padres de Albano. El final sorpresivo, que daba tensión a la comedia, queda entonces sustituido por la curiosidad un tanto morbosa por saber en qué para el incesto y la compleja relación de parentesco que se teje entre los tres personajes. Con todo detalle, el relato va llenando los huecos que la comedia dejaba en la historia. Por ejemplo, hace bordar a la madre de Albano, durante su embarazo, unos pañales con el escudo de sus armas, para utilizarlos después en la trama a modo de seña para identificar a Albano como producto de la relación incestuosa. O bien, extiende a seis años el tiempo durante el cual Albano y su madre están casados sin descubrir que son madre e hijo; inventa una visita de Albano, su padre y su madre al Papa, para recibir su penitencia de siete años, y elimina por completo la trama secundaria de la comedia, que quedaba también sin función al eliminar el enredo. Y, lo que es más importante, hace desaparecer el motivo de los celos humanos manejado por la comedia y decide que Albano mate a su padre y a su madre cuando estos vuelven a tener relaciones, tentados por el demonio, al final de los siete años de penitencia, duplicando así el incesto y haciendo de Albano un instrumento de la cólera divina. Ese pasaje clave de la historia es también representativo:

Al pie de un copado árbol determinaron hacer siesta. Y Albano, como bien instruido en las penitentes tareas del desierto, se apartó a un lado para, por medio de la oración, pedir al cielo clemencia. A cuyo tiempo el Demonio, que no se descuida, llegó sagaz, y con su influxo maligno incitó al padre y a la hija, de modo, que cometieron de nuevo el delito. ¡O, bárbara ejecución! ¿Y no se eclipsa el sol? ¿No se oculta la luz bella? ¡O, tierra! ¿Y no te abres y sepultas en tu centro a estos dos brutos, en quienes no hizo impresión la continuada y reciente penitencia? Por cierto, muy elevado estaba Albano en la oración y no se le puede negar que estaba bien empleado; pero parece celaba poco su honor; pues no advertía que su padre, su hermana, madre y esposa, incorregibles, volvían al vómito de su deshonesto fragilidad con mayor malicia. De la paloma se dice que es el ave más sencilla, y sin embargo tiene tal astucia, que cuando está bebiendo, cuidadosa vuelve la vista a todas partes, recelando el Gavilán. Pues paloma celadera, debía estar Albano

desvelado a las astucias del Gavilán Hisano: ¡ea!, cesa en la oración, Albano, y notarás mucho con que te hartes de llorar. Cesó pues, y reparando en el hecho, absorto y sin sentido, se arrojó a ellos tan colérico, que les quitó las vidas; y por no faltar a la piedad y estorvar que fuesen pasto de las fieras, hizo una hoya y, dándoles en ella sepultura, aunque no eclesiástica, tomó el camino de Roma para sujetarse a la obediencia pontificia (22).

La historia del relato en prosa termina con la vida de penitencia de Albano y con su muerte. A diferencia de otras historias hagiográficas, esta no da las fuentes de su información, por obvias razones. Así queda configurado ya el nuevo personaje de Albano, quien conserva su situación inicial de príncipe virtuoso, pero se transforma en santo penitente. El cambio del personaje tiene que ver con que la nueva historia despoja a la trama original de la comedia de su juego conceptual, basado en los celos y conserva solamente la trama de transformación del personaje, acentuando las situaciones incestuosas que lo ponen en conflicto.

No sabemos si el pliego suelto en prosa con la vida de san Albano tuvo éxito o no. Sin embargo, sabemos que la historia lo tuvo, pues fue versificada e impresa numerosas veces. El motivo para elaborar una versión en verso pudo ser que la historia en prosa fuera demasiado larga —24 folios— y, por lo tanto, más cara, mientras que una versión en verso se imprimiría en dos pliegos y ofrecería la misma historia atractiva con la posibilidad de ser cantada o leída en voz alta. Es así como aparecen las dos partes del romance de *La vida de san Albano* escrito por Pedro Navarro, conformando un personaje hagiográfico y tremebundo, que es producto de un proceso de popularización y reelaboración de una historia ficticia.

La versificación de la historia hagiográfica de san Albano es, cuando menos, muy hábil. Si bien no es literatura culta, al leerla en el contexto del proceso que lleva a su elaboración, es difícil encajarla en un periodo que ha sido catalogado como de degeneración del pliego suelto y estar de acuerdo con que es posible suprimir el adjetivo “poéticos” en casi la totalidad de los pliegos. Con una economía asombrosa, el romance de *La vida de san Albano* logra conservar prácticamente todos los detalles y la tensión de la historia en prosa en sus 456 versos octosílabos.

El romance sigue al pie de la letra la historia contada en el pliego suelto en prosa, utilizando a veces frases de éste y adaptándolas al octosílabo. Por ejemplo, donde la historia en prosa dice:

Tenía la hermosa princesa poco más de los floridos quince años de su edad, cuando llevado el Padre de su belleza, cual Faetonte despeñado, y cual Ícaro ya herido de los hermosos reflexos de su rostro (¡o pensamiento tirano!) se levantó cierta noche con un puñal en la mano, y con lentos pasos dirigió sus pisadas a la habitación de la princesa (4),

el romance versifica:

Y digo, que quince años
tiene la hermosa princesa
cuando el padre enamorado
de su belleza se hallaba,
cual Faetonte, despeñado,
o cual Ícaro, atrevido
—¡o, pensamiento tirano!—,
con un puñal en la mano,
y al lecho de la princesa
se llegó con lento paso. (vv. 18-28)

En este pasaje, además, podemos notar cómo “en un hibridismo típico de la literatura de cordel, aparecen unidas y sin solución de continuidad las remembranzas mitológicas paganas junto a las invocaciones religiosas, y más precisamente, las propias de una religiosidad popular católica” (García de Enterría, 1983: 114), funcionando como una poética propia, que tal vez aún necesitamos valorar.

Queda, por último, decir algo sobre el autor de este romance como apunte para nuevas investigaciones. Si bien no tenemos datos biográficos de Pedro Navarro, podemos seguir su pista a través de los romances suyos recogidos en colecciones y antologías de pliegos sueltos. En el índice de romances populares del siglo XVIII elaborado por Francisco Aguilar Piñal encontramos cuatro textos de Pedro Navarro, además del de san Albano:

-*El casamiento entre dos damas*. Primera y segunda partes. [Madrid, Francisco Xavier García].

-*Nuevo y curioso romance de don Joseph de Silva*. Primera y segunda partes. [Madrid, Francisco Xavier García].

-*Nueva relación y curioso romance de las aventuras novelosas de dos cavalleros italianos, llamados el uno Don Enrique y el otro Don Estéfano*. Primera y segunda partes. [Madrid, Francisco Xavier García].

-*La linda deidad de Francia*. Primera y segunda partes. [Málaga, Félix de Casas Martínez].

Estos cuatro romances son novelescos y de aventuras. Uno de ellos, *La linda deidad de Francia*, es de corte hagiográfico. Esto nos da una muestra del gusto y el estilo del autor. También podemos saber algo sobre su forma de componer por *El casamiento entre dos damas*, cuyo argumento, como nota Joaquín Marco, es bizantino y de clara raigambre medieval (Marco, 1977: 283). Este romance cuenta la historia de una dama que sale disfrazada de hombre en busca de su amante y termina enamorada y casada con una princesa Griega; ante el problema de ser del mismo sexo, la dama huye al bosque y es convertida en varón por un unicornio. Pedro Navarro refiere que este romance está basado en un libro llamado *Luchas de amor y de ingenio*, así que “la inspiración de Pedro Navarro se apoya con frecuencia, pues, en textos literarios, como ocurrirá más tarde con los autores de pliegos románticos” (Marco, 1977: 284). Hay que apuntar, además, el parecido de esta trama con la de *Don Gil de las calzas verdes*, en un vínculo más con el teatro. Tal vez un análisis más detallado de los romances de Pedro Navarro nos lleve al conocimiento de un autor de literatura popular y de su modo de operación, que parece abarcar el conocimiento de varios géneros literarios.

III. Hacia una dinámica de la literatura popular del XVIII

El análisis de los textos sobre la vida de san Albano, así como la búsqueda de sus fuentes, nos llevan al descubrimiento de una dinámica de la

literatura popular en el siglo XVIII español. El desprecio de las preceptivas poéticas por la literatura popular de ese siglo y profundas separaciones entre cultos e incultos nos han impedido notar que tal vez la relación entre los géneros literarios y las relaciones entre la cultura culta y la popular son más estrechas de lo que imaginamos, y que son necesarios una serie de planteamientos distintos para lograr un entendimiento de la época literaria en su totalidad.

Si bien se ha avanzado mucho en el conocimiento de la literatura popular con trabajos como los de María Cruz García de Enterría y Julio Caro Baroja, hasta ahora el estudio de la literatura de cordel se ha limitado básicamente al análisis de los romances, considerados como literatura, ya por su forma, ya por su pertenencia a una antigua tradición hispánica. Sin embargo, casos como el de san Albano nos muestran que es necesario abarcar más allá de una forma literaria para comprender la dinámica de lo popular y que el descubrimiento de esa dinámica puede dar mucha luz sobre una poética olvidada que no acabamos por comprender del todo.

Más que el establecimiento de un proceso que lleva a la composición de un romance hagiográfico y a la conformación de un maravilloso personaje literario, es importante el hecho que subyace a ese proceso y que revela una necesidad a la que responde la dinámica de la literatura popular. Me parece que es ahí donde debemos comenzar a buscar las explicaciones de la poética popular. Por responder a esa necesidad y a ese gusto, se crea un personaje heroico de corte religioso a partir de un personaje de comedia. Michel de Certeau ha escrito que “la vida de un santo se inscribe dentro de la vida de un grupo, Iglesia o comunidad; supone a un grupo ya existente, pero representa la conciencia que éste tiene de sí mismo” (1993: 260). La conformación de un santo como Albano, surgido del teatro y adaptado al gusto del público lector de pliegos sueltos sobre bandidos y casos extraordinarios, nos dice mucho, tanto del público como de la poética literaria que manejaba. Tal vez es en la literatura religiosa y devota, doblemente despreciada dentro de lo popular, donde se encuentren de manera más patente esas claves para entender la necesidad del público.

Es también por responder a una necesidad y a un gusto que el relato en prosa se versifica en romance, ya que, como nos dice Aguilar Piñal,

“es precisamente en las escuelas donde el niño se aficionaba a los romances, ya que no disponían de otros libros de texto. El pliego suelto, sujeto al cordel o voceado por los ciegos callejeros, resultaba un texto barato, de fácil adquisición y amena lectura” (Aguilar Piñal, 1972: XIV).

El caso de la vida de san Albano no es sino una pequeña pieza en el estudio de un terreno literario amplio y revelador. Y aunque la exploración que sugiere está aún por hacerse, las peripecias de este personaje, un poco Edipo y otro poco santo, nos llevan ya a descubrir algo sobre la dinámica de la literatura popular.

Bibliografía citada

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, 1972. *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- CARO BAROJA, Julio, 1969. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- DE CERTEAU, Michel, 1993. *La escritura de la historia*, trad. Jorge López Moctezuma. México: UIA.
- DELEHAYE, Hippolyte, 1966. *Mélanges d'hagiographie grecque et latine*. Bruselas: Societé des Bollandistes.
- DURÁN, Agustín, 1945. *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Biblioteca de autores españoles, tomos X y XII. Madrid: Atlas.
- GARASA, Delfín Leocadio, 1960. *Santos en escena*. Buenos Aires: Cuadernos del Sur.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*. Madrid: Taurus.
- _____, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- GODÍNEZ, Felipe, 1670. *Celos son bien y ventura*. En: *Parte treinta y cinco. Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar.
- _____, 1986. *Las lágrimas de David*, ed. Edward V. Coughlin y Juan O. Valencia. Valencia: Albatros.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2000. Introducción a *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México: El Colegio de México.

- Historia del bienaventurado san Albano, y sucesos de sus padres*. Córdoba: Rafael García Rodríguez.
- MARCO, Joaquín, 1977. *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX. Una aproximación a los pliegos de cordel*. Madrid: Taurus.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, 1951. *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega II*. Biblioteca de autores españoles, tomo XLIX. Madrid: Atlas.
- MOLL, Jaime, 1994. "Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles". En *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Arco.
- RAMOS SMITH, Maya, 1998. *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: CONACULTA-INBA.

*

CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago. "Vida de san Albano: herencia del teatro del Siglo de Oro en los pliegos de cordel". *Revista de Literatura Populares* III-2 (2003): 73-91.

Resumen. Este artículo presenta el estudio del origen de dos pliegos sueltos hagiográficos del siglo XVIII sobre la vida de san Albano: uno anónimo y en prosa y otro, de Pedro Navarro, en verso de romance. Plantea que el personaje hagiografiado y su historia provienen de una comedia del siglo XVII de Felipe Godínez llamada *Celos son bien y ventura* y de los mecanismos espectaculares de la misma. A partir de la revisión de estos textos, plantea también algunas ideas sobre la dinámica de la literatura popular en el siglo XVIII español.

Summary. This article studies the origin of two eighteenth Century hagiographic broadsheets about Saint Alban: the first one anonymous and in prose, and the later in a romance verse by Pedro Navarro. The proposal is that the hagiographed character and his legend can be traced to a seventeenth Century play by Felipe Godínez called *Celos son bien y ventura*, and to its performance mechanisms. From a re-examination of these texts, it gives some ideas about the dynamics of the eighteenth Century Spanish popular literature.

El camino del tonal y del nagual. Rumbo a una nueva proyección de la brujería

ALEJANDRO MARTÍNEZ DE LA ROSA
Maestría en Estudios Latinoamericanos, UNAM

Una obra que ha despertado la crítica de distintas disciplinas en la segunda mitad del siglo xx es la saga de *Las enseñanzas de don Juan* de Carlos Castaneda,¹ debido principalmente a la polémica sobre la veracidad de la obra, la existencia real de los personajes principales y las derivaciones religiosas surgidas a raíz de su publicación. En el presente trabajo estudiaremos algunas características del relato que pueden tomarse por una proyección —en especial los términos *nagual* y *tonal*—,² según las características enunciadas por Raúl Cortazar en su libro *Folklore y literatura* (Cortazar, 1964), a propósito de la diferencia entre “literatura folklórica” y “folklore literario”. Por supuesto, ya existen trabajos que analizan la saga determinando su valor literario en detrimento de su valor antropológico o etnográfico;³ no obstante, presentaremos comparativamente algunos aspectos que quizá retomó Castaneda para escribir su obra, ya que nuestra hipótesis es que la saga funge como un nuevo giro dentro del ir y venir entre “folklore literario” y “literatura folklórica”.

¹ *Las enseñanzas de don Juan* comprende diez libros que narran las experiencias del antropólogo Carlos Castaneda con el brujo yaqui, don Juan Matus; los cuatro primeros libros —*Las enseñanzas de don Juan*, *Una realidad aparte*, *Viaje a Ixtlán* y *Relatos de poder*— ya llevan en México diez reimpressiones de varios miles de ejemplares cada una. Cabe mencionar que por *saga* entiendo una serie de relatos que mantienen un seguimiento en cuanto argumento y personajes.

² Utilizaré estos términos porque así aparecen en Castaneda, aunque se hará alusión a los empleados por otros autores y comunidades indígenas, tales como *nahual*, *nauval*, *nawal*, *tona*, *tono*, *túnal*, etc.

³ Ya en mi tesis de licenciatura mencioné mis razones para tomar la saga de Castaneda como literatura (Martínez, 2002).

La trama se desenvuelve geográficamente en el sudoeste de los Estados Unidos y en México indistintamente, casi siempre dentro de las zonas desérticas de ambos países. Las narraciones no aportan datos sobre la ubicación de los escenarios; únicamente mencionan que los personajes solían estar fuera de las concentraciones urbanas. Asimismo, se narran también algunos pasajes en el “área montañosa del México central”, donde se repiten los mismos rasgos de aislamiento. Solamente se rompe esta característica en el cuarto libro, cuando aparece un episodio en la zona centro de la ciudad de México (Castaneda, 1976: 139 ss.).

La ubicación de la trama en el tiempo parte de 1960; pero el contexto cultural no está determinado en el caso de don Juan, ya que sus costumbres son anacrónicas. Los datos personales del brujo son muy escuetos; sólo se puede afirmar que radicó en distintas partes de México, por lo cual no se puede saber de qué etnia se desprenden sus costumbres ni sus conocimientos como brujo. Don Juan precisó que tanto su maestro como su benefactor eran de Oaxaca (Castaneda, 1976: 234), pero Castaneda señala que don Juan hablaba notablemente bien el español, por lo cual no se puede considerar su pertenencia a un dialecto específico de alguna zona de México; sólo sabemos que es un indio acostumbrado a la vida en el desierto y que sabe mucho de plantas y de cacería. En cuanto a Carlos Castaneda, se puede argüir la influencia de toda la cosmovisión occidental, principalmente norteamericana, de los sucesos históricos del momento. Según el texto, Carlos Castaneda es un estudiante de antropología en la Universidad de California en Los Ángeles interesado en recabar información sobre las plantas medicinales usadas por los indios de la zona sudoeste de aquel país. Al igual que don Juan, tampoco se indica en las obras dónde nació, simplemente que tiene costumbres occidentales.

¿Antropología o literatura?

A continuación se presentan tres posibles hipótesis sobre la fuente primera de los datos etnográficos dentro de la saga, ya que se puede atribuir el texto a don Juan, a un brujo *x*, o a Castaneda totalmente:

- a) Castaneda pudo haber conocido a don Juan Matus en la zona desértica de México y los Estados Unidos y retrató sus costumbres junto con sus propios presupuestos filosóficos.
- b) Castaneda pudo haber conocido a uno o a varios brujos de México y los Estados Unidos, a partir de los cuales creó a don Juan Matus; ese personaje le sirvió para exponer sus presupuestos filosóficos.
- c) Castaneda no conoció a ningún brujo, pero leyó sobre brujos de México y los Estados Unidos y creó un personaje para exponer sus presupuestos filosóficos.

Partiendo de lo anterior, no parece fácil determinar el origen de la fuente primera. Es indudable que el texto tiene información etnográfica de comunidades indígenas de México y/o los Estados Unidos, pero no puede ser tomado como trabajo antropológico riguroso, sino como recreación literaria. Ahora, no sabemos qué folclor retoma específicamente; al parecer se trata de varios mitos y costumbres, incluso fuera de esa zona geográfica, como veremos más adelante. En todo caso, si hay una recreación inspirada en alguna comunidad indígena, es difícil determinar a ciencia cierta qué rasgos son ficción y cuáles realidad, por lo que es preferible tomar al lector como receptor y a los relatos —y todo lo que implican— como mensaje, incluidos don Juan y Carlos Castaneda, ya que se encuentran imbricados en la trama de las obras y no pueden ser tomados como personas, sino como personajes dentro de un contexto determinado.

El *nagual* y el *tonal*: definiciones

La justificación para abocarnos al rastreo de los términos *nagual* y *tonal* a partir de la proyección creada por Castaneda es que en los cinco primeros libros no aparecen otros términos atribuibles a comunidades indígenas —tal vez *diablero*, *chanate* y *abuhtol*, pero sería imposible trabajar con ellos, puesto que aparecen muy poco en la primera obra (Castaneda, 1974a: 33-36, 90-91, 122, 219-222), mientras que *tonal* y *nagual*, aunque aparecen a partir del cuarto libro, son de gran importancia en la cosmovisión, tanto de don Juan como de varias comunidades indígenas

y mestizas de México, e inclusive también es tema de cuentos literarios en la actualidad (López Jiménez, 1996; Ligorred, 1990: 119-121; Sánchez, 1992: 45-50). Por ello, retomaremos estos dos últimos términos, los cuales aparecen expuestos en la saga de la siguiente manera:

“Voy a hablarte del tonal y del nagual”, dijo, y me dirigió una mirada penetrante.

Ésta era la primera vez que utilizaba esos dos términos en mi presencia. Yo tenía una vaga familiaridad con ellos, gracias a la literatura antropológica sobre las culturas de México central. Sabía que el “tonal” era, según la creencia, una especie de espíritu guardián, generalmente un animal, que el niño obtenía al nacer y con el cual tenía lazos íntimos por el resto de su vida. “Nagual” era el nombre dado al animal en que los brujos, supuestamente, podían transformarse, o al brujo que efectuaba tal transformación. [...]

Explicó que cada ser humano tenía dos facetas, dos entidades distintas, dos contrapartes, que entraban en funciones en el instante del nacimiento; una se llamaba “tonal” y la otra “nagual”.

Le dije que los antropólogos sabían acerca de ambos conceptos. Me dejó hablar sin interrumpirme.

“Bueno, lo que fuera que sepas del tonal y el nagual es pura tontería, dijo. Yo me baso para decir esto en el hecho de que habría sido imposible que alguien te hablara antes de lo que yo te estoy diciendo acerca del tonal y del nagual. Cualquiera idiota se podría dar cuenta de que no sabes nada, porque para conocer al tonal y al nagual tendrías que ser brujo y no lo eres. O habrías tenido que hablar con un brujo, y no lo has hecho. Con que olvídalo o tira de lado todo cuanto has oído antes, porque nada de eso se puede aplicar” (Castaneda, 1976: 161-162).

Después de presentar esta dura respuesta de don Juan para evidenciar la ignorancia de Carlos, hablaremos de lo que conoce Castaneda sobre el nagual y el tonal, es decir, lo que dicen los antropólogos acerca de estos términos usados por las “culturas del México central”. Por supuesto, los primeros en escribir sobre naguales fueron los sacerdotes españoles. Uno de ellos, el obispo Francisco Núñez de la Vega, menciona que padres y padrinos indios llevaban a sus hijos a los “nagualistas, que llaman maestros sabios de los pueblos, a quienes buscan para que les señalen y digan la fortuna de sus hijos y el nagual que les correspon-

de por los calendarios y reportorios que tienen del Demonio” (Núñez, 1988: 477). El problema que presentan los datos ofrecidos por clérigos es que estos tuvieron una posición prejuiciosa en la mayoría de los casos y no aportaron con rigor la información de la que disponían, como en el caso de la “Carta XI Pastoral: Donde exhorta a todas las ovejas a que hagan una buena confesión de todos sus pecados y a los indios en especial para que detesten los errores supersticiosos de su primitivo nahuatlismo”, de las *Constituciones diocesanas del Obispado de Chiapa*, la cual fue redactada a finales del siglo XVII (Núñez, 1988: 752-760).

Mención aparte merece Fray Bernardino de Sahagún, aunque nos hable someramente de los nahuales, quien dice que “el *naualli* propiamente se llama *brujo*, que de noche espanta a los hombres y chupa a los niños”, y que forma parte de los “hombres malos” (Sahagún, 1985: 555 y 904).

Por su parte, el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán, en su libro *Medicina y magia* (1992: 97 ss.; cf. López Austin, 1980: 395 ss.), trata de buscar el significado etimológico de la palabra *Naualpilli* (de *naua* ‘sabiduría, ciencia, magia’ y *pilli* ‘jefe, principal, grande, o sea, mago en jefe, principal hechicero o Gran Nahual’), el cual era una divinidad de los huastecos. Al ser éstos vencidos por los aztecas en el siglo XV, el dios fue llevado a la gran Tenochtitlan como trofeo de victoria, y el “Gran Nahua” fue sincretizado con Tláloc, antiguo dios del agua, viejo dios jaguar.⁴

Aguirre Beltrán ofrece una reducción inteligente de los términos: por tonal se entiende únicamente la unión mística de la persona con su animal-compañero, y la consecuente repercusión recíproca en las enfermedades; en cambio, por *nagual* se entiende la transformación que realiza un brujo en animal. Así, toda persona tiene un tonal, pero sólo el brujo puede transformarse en nagual. No obstante, el intento de Aguirre Beltrán por presentar una definición general no evitó la polémica entre investigadores, ya que son enormes las ambigüedades en los textos antiguos escritos por los españoles, las variantes de estos términos en cada región, el sincretismo con rasgos católicos y africanos y la posible con-

⁴ Otros, como Jacinto de la Serna, basado en un informe de Hernando Ruiz de Alarcón, sostienen que *nahual* proviene del verbo *nahualtin* ‘disfrazar, esconder’ (Tranfo, 1979: 180 y 186; Alcina, 1993: 86-87).

fusión de los informantes y de los antropólogos con respecto al hermetismo mantenido por los brujos.

Sobre el origen del vocablo *nahual*, Luis González Obregón, en el capítulo XXII de su *México viejo*, cita las *Cartas para servir de introducción á la Historia primitiva de las naciones civilizadas de la América Septentrional* del abate francés Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, de 1851,⁵ que dicen lo siguiente:

En el tiempo de la conquista, el vocablo náhuatl significaba en su sentido común a un hombre ladino, que habla bien su lengua. En su sentido primitivo, se deriva de *Nahualli*, secreto, misterioso, oculto; en su origen es aplicado a las tribus del idioma mexicano, porque fueron sus sacerdotes y señores quienes introdujeron en Temoauchan o Chiapas los misterios horribrosos en los cuales se derramaba mucha sangre humana, y que estaban mezclados con una multitud de supersticiones, cuyos ritos tomaron después el nombre de *Nahualismo*. [...] Más tarde la expresión *Nahualli* se quedó como sinónima de brujo, mago, hombre hábil en las ciencias y en las artes, siendo origen del hombre *Nahualista* dado á los brujos de que habla el Sr. Núñez de la Vega, Obispo de Chiapas, en sus constituciones diocesanas. [...] Añadiré que la potencia que el *Nahualista* ó brujo se imagina tener de transformarse en la figura de su animal o demonio predilecto, así como toda una serie de ritos de esta secta, le da una semejanza muy notable con la hechicería de la Edad media en Europa (*apud* González, 1991: 222).

Asimismo, Luis González cita otro pasaje, perteneciente a *La historia de Oaxaca* de José Antonio Gay, de 1881, en donde menciona que el *nahual* o brujo se transformaba en serpiente, lobo o coyote para espiar a su víctima. También nos habla de un anciano idólatra

de más de setenta años, que vivía en los montes, desnudo con el traje de la gentilidad y tenido entre los indios por gran sacerdote [...]; y teniéndolo con grillos, catequizándolo con caridad de cuerpo y alma, cuando daba

⁵ La obra se publicó en cuatro volúmenes en 1957-1958, con el nombre de *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique Centrale, durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb, écrite sur des documents originaux et entièrement inédits, puisés aux anciennes archives indigènes* (París: Arthus Bertrand).

muestras de muy reducido, acudiendo a la iglesia, oyendo misa todos los días y rezando el rosario, se desapareció una noche sin poder hallar rastro de él, por grandes y exquisitas diligencias que se hicieron buscándole. Y los hechiceros eran tan perniciosos, que ni había conclusión de filosofía que no desmintiesen, ni impenetrabilidad de cuerpos que no falsificasen (*apud* González, 1991: 221).

En el Códice Florentino se enumeran las características del *nahualli*:

El *nahualli* es sabio, consejero, depositario
 [de conocimientos], sobrehumano,
 respetado, reverenciado,
 no puede ser burlado, no se le puede
 hacer daño,
 no hay levantamiento frente a él.
 El buen *nahualli* es depositario de algo,
 hay algo en su intimidad.
 Es conservador de las cosas, observador.
 Observa, conserva, auxilia.
 A nadie perjudica.
 El *nahualli* malvado es poseedor de
 hechizos, embrujador de la gente.
 Hace hechizos, hace girar el corazón de
 la gente,
 hace dar vueltas el rostro de la gente,
 invoca cosas [maléficas] en contra de la gente,
 obra contra la gente como *tlacatecólol*,
 se burla de la gente, turba a la gente.
 (*apud* Aramoni Calderón, 1992: 367.)

Entre los antropólogos que han estudiado el tema, Luigi Tranfo y Esther Hermitte mencionan que George M. Foster, en su texto “Nagualism in México and Guatemala”, de 1944, también realizó una reducción de la información disponible para definir al tonal como el animal-compañero, y al *nagual* como el brujo que se transforma (“transforming witch”), asumiendo que ambas definiciones surgen después de la Conquista, aunque partan de antiguas concepciones prehispánicas (Tranfo, 1979: 180 ss.; Hermitte, 1990: 371 ss.). Otros términos asociados a tonal

son *tona* y *tono* entre los mijes y *túnal* en el occidente de El Salvador, además de *espíritu guardián* (Weitlaner, 1993: 168). Resulta interesante cómo hacia el sudeste del país se pierde la univocidad de los términos, quizá porque en esa zona han tenido menor influencia los conceptos españoles. Por ejemplo, Benson Saler, estudiando a los quichés de Santiago del Palmar, Guatemala, menciona cinco categorías en que se pueden dividir los diferentes significados del término *nagual*: *a*) animal-compañero; *b*) signo zodiacal; *c*) día del calendario sagrado; *d*) santo patrón; *e*) esencia espiritual contenida en algunos objetos sagrados y rituales (Saler, 1969).

Tratando de mostrar distintas acepciones de los términos, se ofrecerá aquí una casuística general, obtenida de diversas investigaciones —principalmente en el estado de Chiapas, por su mayor riqueza de significados—, donde aparece alguna definición, de acuerdo con la zona y el grupo indígena. Sin tratar de ser exhaustivos, trataremos de presentar ciertas diferencias en el uso de los términos.

En el texto *Religión y economía de los chatinos*, el antropólogo James B. Greenberg menciona que cuando el niño tiene unos cuantos días de nacido se puede saber su *tona* a través de un rito especial, o sea conocer su “animal particular que llama”. Cuando el niño tiene ocho o nueve años de edad —según Núñez de la Vega, en el obispado de Chiapas esto se hacía a los siete años (Núñez, 1988: 752 ss.), lo cual es reafirmado por el comentarista Manuel Larraínzar Piñeiro (Moscoso, 1990: 14-16)—, puede ser llevado a las montañas por alguien que conozca el arte y le muestre el *tona* y reafirme su pacto con él para llamarlo cuando necesite auxilio, pues lo que le suceda a él le sucederá al *tona* y viceversa (Greenberg, 1979: 141). Esto último también forma parte de las creencias de los chontales de los Altos de Chiapas (Turner, 1973: 110).

En el texto de Greenberg también se menciona que la contraparte espiritual del *tona* es el *nagual*, y así como el *tona* se encuentra íntimamente ligado a la persona, el *nagual* lo está con el brujo, el cual puede mandarlo para atacar y comerse a un enemigo. Cuando un “espíritu maléfico” entra al cuerpo de la persona, esta se estremece por completo y se “vuelve loca” todo el día, y a pesar de no presentar lesiones al día siguiente, morirá al cabo de un año. Cabe mencionar que los elementos naturales, los dioses y los sitios sagrados tienen también *tona* y que los brujos uti-

lizan muñecos de cera para dañar a alguien, enterrando el muñeco en el cementerio (Greenberg, 1979: 142 ss.).

También el antropólogo Alfonso Villa Rojas, en su estudio “Kinship and nagualism in a tzetzal community” realizado en Oxchuc, Chiapas, menciona que, según los nativos, el *nagual* es un espíritu familiar adquirido con el paso del tiempo por algunos ancianos y personas importantes; es de naturaleza incorpórea e invisible, de “puro aire”, pero cuando le es necesario, se materializa, ya sea en perro, lagarto, gavilán, ya en formas humanas diminutas. Sus andanzas son nocturnas, y es en la noche cuando los naguales dejan el cuerpo de su dueño, viendo, escuchando, protegiendo o atacando a alguien, siendo lo más temido el que “le coman” el alma a uno. Menos importante es el tonal o tona, el cual está vinculado a la etimología de la palabra náhuatl *tonalli*, que indica el signo del día en el calendario ritual y es asimilable al destino, en sentido astrológico (Hermitte, 1990: 371-372; Moscoso, 1990: 22-24). Villa Rojas ofrece una amplia casuística de brujería en el libro *Etnografía tzetzal de Chiapas* (Villa, 1990: 337 ss.).

En el libro *Las cabezas rodantes del mal*, del comentarista Prudencio Moscoso Pastrana, aparecen algunas citas de Manuel Larraínzar, que hablan de las creencias del nahualismo en 1876. Por ejemplo, se dice que “mientras que el nahual, al morir el humano que es su dueño, vuelve al inframundo para ser después nahual de otro ser humano, hombre o mujer, la tona muere al morir el humano del que fue compañero toda su vida” (Moscoso, 1990: 15-16).

Por último, expondremos el cuadro que presenta la antropóloga Véronique Flanet en su libro *Viviré si dios quiere* (Flanet, 1977: 116-117), en el que se ilustra la cosmovisión que se desprende de los términos *tono* y *nahual* dentro de la cultura mixteca:

El ser de los mixtecos posee una intensa unidad, porque en él se produce la unión simbiótica de sus cuatro dimensiones, que pueden ser resumidas de la manera siguiente:

—El cuerpo, “carne de la tierra”, cuya vida y sus avatares están ligados al concepto de tono y de nahual.

—La sombra, especie de doble etéreo del cuerpo humano, vive después de la muerte de la persona según la ética del grupo y/o una ética religiosa.

La sombra que se manifiesta al grupo viene a recordar un orden de leyes, hace presente la existencia del mundo de los muertos.

—El tono y el nahual forman parte del mismo concepto a partir del cual se elabora un mundo-doble de la persona en la complejidad política, social y religiosa de los mixtecos; el tono es la sustancia vital común al animal y al individuo, principio “caliente”, como es la sangre indígena; el tono es el lazo entre el mundo de los vivos, de los humanos, y el mundo de la naturaleza, de los animales (Flanet, 1977: 116-117).

Como hemos visto, los conceptos de nagual y tonal son realmente ambiguos dentro de las creencias religiosas de los distintos grupos indígenas, e incluso mestizos. No obstante, en el texto de Carlos Castaneda aparece otra concepción totalmente diferente de las expuestas anteriormente; se encuentra principalmente en la segunda y tercera parte del cuarto libro (Castaneda, 1976: 161 ss.). El nagual de don Juan enuncia la “otra realidad”, en donde todo es posible; por ello “el nagual es la parte de nosotros para la cual no hay descripción: ni palabras, ni hombres, ni sensaciones, ni conocimiento” (Castaneda, 1976: 168). Debido a la ensoñación, uno puede teletransportarse rápidamente, transformarse, disfrazarse, “ver” los pensamientos y los sentimientos, desdoblarse, volar, etcétera, o sea, todo lo que se puede realizar en sueños (Castaneda, 1975: 7 ss.; 1976: 54 ss.). Así, el hombre de conocimiento busca tener albedrío en el mundo de los sueños y lograr con ello influir en nuestra realidad cotidiana. En cambio, el tonal sería la “descripción cotidiana del mundo”, una “visión del mundo”:

El tonal es el organizador del mundo. Quizá la mejor forma de describir su obra monumental es decir que en sus hombros descansa la tarea de poner en orden el caos del mundo. No es absurdo sostener, como lo hacen los brujos, que todo cuanto sabemos y hacemos como hombres es obra del tonal (Castaneda, 1976: 163).

Este tonal nos es impuesto al momento de nacer, y después, debido a la socialización con las demás personas, creamos el gran tonal, o sea, el mundo material y mental que conocemos: “Hay un tonal que es personalmente para cada uno de nosotros, y hay otro que es colectivo para

todos nosotros en cualquier momento dado, al cual llamamos el tonal de los tiempos” (Castaneda, 1976: 167). Así, don Juan afirma que:

Desde el momento de nacer sentimos que hay dos partes en nosotros. A la hora de nacer, y luego por algún tiempo después, uno es todo nagual. En ese entonces, nosotros sentimos que para funcionar necesitamos una contraparte a lo que tenemos. Nos falta el tonal, y eso nos da, desde el principio, el sentimiento de no estar completos. A esas alturas el tonal empieza a desarrollarse y llega a tener una importancia tan absoluta para nuestro funcionamiento, que opaca el brillo del nagual, lo avasalla; y así nos volvemos todo tonal. Desde el momento en que uno se vuelve todo tonal, no hacemos otra cosa sino aumentar esa vieja sensación de estar incompletos; esa sensación que nos acompaña desde el momento de nacer y que nos dice constantemente que hay otra parte de nosotros que nos haría íntegros (Castaneda, 1976: 170).

No repetiré en este momento las interpretaciones propuestas en un trabajo anterior (Martínez, 2002: 179 ss.), pero es innegable la influencia del contexto en Castaneda, el cual presentaremos más adelante. Incluso, podríamos afirmar que en la saga aparecen posibles fundamentos de una hermenéutica en donde se describen los rasgos éticos que debe tener todo hermeneuta para jerarquizar las interpretaciones, las cuales se encuentran entre el univocismo del tonal y el equivocismo del nagual (Castaneda, 1974b: 16-17, 23). Esto resulta lógico ya que la saga trata sobre una nueva interpretación del mundo, sobre la base de que formamos nuestras percepciones socialmente —lo cual sería fenomenología filosófica y existencialismo, ambas antecesoras de la hermenéutica contemporánea—, así como la puesta en duda de si sólo existe un mundo o estamos nada más acostumbrados a percibir y “hacer” solamente uno (Castaneda, 1977: 202 ss.).

El mundo de Castaneda

El primer libro de la saga aparece en 1968, publicado por la University of California Press, Berkeley. Los siguientes títulos aparecen entre ese año y 1974, publicados por Simon & Schuster. En esos momentos se estaban dando los movimientos estudiantiles por todo el mundo y, más

que nada, la crítica a los valores de la cultura occidental. El movimiento *hippie* se encontraba en su apogeo en los Estados Unidos, aunado a la protesta por la guerra contra Vietnam y el consiguiente repudio a la presidencia de Richard Nixon. Se anunciaba la ola de golpes de Estado provocados por militares conservadores y la CIA en distintos países de América Latina. También tienen lugar en esos años la Revolución Cubana, la presidencia de John F. Kennedy y su asesinato. Otros hechos importantes dentro de la sociedad de aquellos años fue la segunda Guerra Mundial y el lanzamiento de las primeras dos bombas atómicas, el Plan Marshall, etc. (Castaneda, 1974b: 95, 102-103).

Debido a la guerra fría y a la crisis de los misiles en Cuba, la gente se preguntaba en qué momento se desencadenaría una guerra atómica. También, dentro del círculo intelectual, las figuras del momento, como Jean-Paul Sartre (inspirado en la filosofía alemana de Heidegger y Husserl), criticaban al imperialismo; en este caso en particular, desde el existencialismo europeo y las ideas comunistas, Sartre apoyaba la lucha de Argelia por independizarse de Francia, además de negarse a recibir el premio Nobel de Literatura en 1964 como protesta.

Entre los investigadores norteamericanos de la teoría de la comunicación en la década de los sesenta, se vislumbra también una crítica al imperialismo y al colonialismo cultural, como en Herbert I. Schiller, quien busca la red de intereses económicos dentro de los medios de comunicación masivos, llegando a la conclusión de que la dominación de las superpotencias ya no es militar, sino cultural, debilitando la autoridad cultural autónoma de los países "subdesarrollados". Cabe mencionar que Schiller ve en los jóvenes y en las etnias de Norteamérica a los grupos que tratarán de luchar contra la manipulación imperialista, afirmando que poco a poco existirá una conciencia contra este proceso (Moragas, 1984: 82-96), con lo cual se reafirma el interés de los investigadores sociales en los jóvenes y sus ideas alrededor de las tradiciones de culturas antiguas. Otro dato importante es que Carlos Castaneda estudió antropología con Harold Garfinkel, el cual postuló la etnometodología, teoría sociológica criticada de fenomenológica por los materialistas, ya que asume la realidad humana del mundo como percepción social creada por la interacción y consenso de los hombres (Harris, 1982: 347-349; Alexander, 1995).

Siguiendo esta línea, cabe mencionar que incluso los Beatles, la banda de rock más representativa de la época, se habían volcado a la experimentación con sonidos hindúes y al consumo de drogas —principalmente las alucinógenas de origen natural, como la marihuana o el peyote—; sobre los hongos basta revisar las historias acerca de la mítica bruja mexicana María Sabina. Las religiones de Oriente también tuvieron una fuerte repercusión entre la juventud, principalmente la norteamericana (Castaneda 1974b: 223-224; 1976: 18), lo cual trajo consigo el estudio de tradiciones no occidentales, entre las que se encuentran las del México precolombino. De aquí que se pueda afirmar que Carlos Castaneda estuvo imbuido en forma directa o indirecta en todas estas influencias dentro de su medio social, más aún estudiando una disciplina social como lo es la antropología en el sudoeste de los Estados Unidos. Este mundo significativo se encuentra entramado indefectiblemente dentro de la saga, lo cual influyó para que las obras fuesen un éxito comercial en su momento y sean obras de culto en la actualidad. Por eso también podemos considerar *Las enseñanzas de don Juan* como una literatura con fuerte influencia *hippie*, una saga de proyección histórica acerca de una concepción del mundo en particular: la del hippismo norteamericano.

Nuevo proceso de zig-zag del nagual y del tonal

Según Raúl Cortazar, “proyecciones *stricto sensu*” son obras literarias

cuya autoría es perfectamente determinada, pero que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan, reelaboran e interpretan, con miras a un público general, preferentemente urbano y desde luego letrado. Son verdaderas creaciones artísticas originales (no meras imitaciones) en cuyo estilo influye la tradición literaria popular con algunos o todos sus rasgos: habla, asunto, temas, ambiente, tipos, episodios, etc. (Cortazar, 1964: 56).

En nuestro caso, Castaneda retoma, reelabora e interpreta el folclor de las comunidades indígenas de México y los Estados Unidos, en donde se describen ambientes (del medio geográfico, aunque no determine un

punto en particular), personajes (brujos y gente que vive en el desierto), costumbres (como vivienda y alimentación), además de rituales (como el mitote y el uso del peyote, los hongos y la datura), pero que no son etnografías rigurosas, menos aún en los últimos textos de la saga. Ahora bien, los datos etnográficos retomados por Castaneda seguramente no son únicamente descripciones de hechos vividos por él, sino también representaciones simbólicas expresadas por las comunidades en sus leyendas y cuentos, como el transformarse en cuervo, el desdoblarse, o la existencia de otra realidad. Así, Castaneda retomaría tanto descripciones etnográficas como “folklore literario” para realizar su obra de “literatura folklórica”.

Cabe pues revisar los tipos de “proyecciones” enunciadas por Cortazar, para determinar de manera más concisa que la saga escrita por Castaneda quedaría dentro del parámetro “Complejos folklóricos reflejados en la literatura regional”:

Quando los autores describen, narran, presentan la imagen fiel del *folk* y de su vida regional, pero no con las formas literarias propias de ese mismo pueblo, sino utilizando estructuras más complejas, específicamente literarias, como la novela, el poema, el teatro, que por lo tanto no coinciden con las especies folklóricas [...], cuando se trata de novelas o de dramas, de poemas en versos de arte mayor o de ensayos, por más que traten de temas folklóricos, y aunque lleguen a presentarnos un cuadro vivo y veraz de la vida popular, nunca podrían confundirse con el “folklore literario”, patrimonio tradicional, empírico, oral, funcional y colectivo de las sociedades *folk* (Cortazar, 1964: 64-65).

De la definición anterior, podemos concluir que *Las enseñanzas de don Juan* podrían ser clasificadas como novelas —sobre todo a partir del cuarto libro—, como un drama —el de un antropólogo que sufre los estragos de enfrentarse con el “otro”, como lo apunta el propio Octavio Paz en el prólogo al primer libro (Paz, 1974: 9-23)— y, en una especie de representación literaria en forma de investigación antropológica, con lo cual aunamos otra forma de proyección y de representación literaria, aunque no sea del agrado de los antropólogos materialistas (Harris, 1982: 343-352).

Según Raúl Cortazar, entre la “literatura folklórica” y el “folklore literario” suele presentarse un fenómeno de zig-zag, es decir, un proceso retroalimentativo entre ambas, lo cual comunica sus contenidos; el punto de partida puede ser una obra literaria determinada, con un autor determinado, sin importar las fuentes que el autor pudiera tener, ya que es preciso partir de un punto cierto de la cadena de “proyecciones” y folclorización. A continuación, el texto es adoptado por un grupo popular que lo adapta a su ambiente local, y con el tiempo se olvida la fuente, y pasa a ser anónimo y constitutivo del folclor del grupo. Después de muchos años, un autor retoma algunos rasgos del folclor del grupo popular, ignorando la existencia del autor primigenio, y compone una obra que se basa en el primero, pero reelaborándolo con las modalidades personales y estilísticas del nuevo autor (Cortazar, 1964: 21-22).

La transformación de hombre en animal

Como dice Cortazar, si bien una obra folclórica puede partir de una obra con autoría, a menudo sucede lo contrario: de los mitos folclóricos es de donde parten algunos temas de la “literatura folklórica”. De manera general se puede sugerir una cadena que ha seguido el suceso arquetípico de la transformación del hombre en animal, pero ello es tangencial a nuestra investigación. Sólo como punto de comparación, transcribiremos dos cuentos que aparecen en el *Satiricón* de Petronio Árbitro, dentro del pasaje de “La cena de Trimalción”, los cuales seguramente fueron retomados de las narraciones populares de aquel entonces en la Roma antigua, en tiempos de Nerón.⁶

Casualmente mi amo había ido a Capus para despachar depósitos ya agotados. Encontrando así una ocasión, persuado yo a un huésped que tenía mos para que vaya conmigo hasta el quinto miliario. Era un soldado, fuerte

⁶ Cabe señalar que no se sabe a ciencia cierta la fecha de creación del *Satiricón*; algunos estudiosos de la obra estiman que fue escrita en el s. I d.C., y otros en el s. III d. C. Se recomienda revisar la introducción a la edición española (Petronio, 1990: lxi-lxiii).

como un demonio. Nos largamos más o menos al cantar el gallo: la luna lucía como si fuera mediodía. Llegamos en medio de los sepulcros: mi hombre se puso a hacer sus necesidades junto a las lápidas; me senté yo canturreando y fui contando las lápidas. Después miré a mi compañero; se estaba despidiendo y poniendo todos sus vestidos junto al camino. Yo tenía el resuello en la punta de la nariz; me quedé clavado como un muerto. Él meó alrededor de sus vestidos, y de repente se convirtió en lobo [...], después que se convirtió en lobo, comenzó a otilar y huyó al bosque. Yo al principio no sabía dónde estaba; después me acerqué a recoger sus vestidos; pero se habían hecho de piedra. ¡Quién morir de miedo con más motivo que yo! Sin embargo, tiré de espada, y llamando a todos los diablos, corté las sombras hasta llegar a la casa de campo de mi amiga. Entré como una oruga, perdía el alma a borbotones, el sudor me chorreaba por el espinazo, mis ojos estaban apagados; apenas pude rehacerme. Mi Melisa se asombró de que anduviera de camino a tales horas, y me dijo:

—Si hubieras venido antes, nos habrías podido ayudar: un lobo entró en la finca y a todos los animales les sacó la sangre como si fuera un matachín. Sin embargo no se rió de nosotros, aunque logró escapar: pues un criado nuestro con una lanza le atravesó el cuello.

Al oír esto, no conseguí pegar ojo, sino que al amanecer eché a correr hacia casa como el cantinero desplumado. Y cuando llegué al sitio en que los vestidos se habían hecho de piedra, no encontré más que manchas de sangre. Pues bien, cuando llegué a casa, mi soldado estaba tumbado en la cama como un buey, y un médico le curaba el cuello. Caí en la cuenta de que era un hombre-lobo (Petronio, 1990: 15-17).

* * *

En el tiempo en que todavía tenía pelo largo, pues desde niño llevé vida de sibarita, se murió el favorito de mi amo, por Hércules una perla de chiquillo, [...] y de toda calidad. Estaba su pobre madre llorándolo, y todos nosotros con ella acompañándola en su duelo, cuando de repente empezaron a ulular las brujas: podría pensarse que un perro perseguía una liebre. Teníamos a la sazón un tipo de Capadocia, grandote, de muchas agallas y que tenía una fuerza de levantar en vilo un buey enfurecido. Muy atrevidillo el hombre, salió corriendo de la habitación con su cuchillo desenvainado, su izquierda cuidadosamente envuelta, y atraviesa por medio a una mujer, como por aquí —salva me sea esta parte—. Oímos un ay, pero —no voy a mentir— a ellas no las vimos. Nuestro mozo volvió a la habitación y se tiró

sobre la cama; tenía todo su cuerpo amoratado, como si le hubiesen dado de latigazos, y esto, claro, porque le había tocado una mano maléfica. Nosotros cerramos bien la puerta y volvimos nuevamente a nuestra ocupación; pero cuando la madre fue a abrazar el cuerpo de su hijo, toca y ve solamente una espantajo relleno de paja. No tenía corazón, ni tripas, ni nada: y es que, claro, las brujas ya lo habían escamoteado y habían dejado en su lugar un muñeco pajoso. Por favor, debéis creerme, hay mujeres sabihondas, hay hechiceras nocturnas, que ponen boca abajo lo que estaba boca arriba. Por otra parte, aquel mozo tan fuerte después de este suceso nunca más recobró su color; más aún, al cabo de unos días murió loco (Petronio, 1990: 17-18).

Cabe mencionar que algunos fragmentos del *Satiricón* fueron altamente difundidos en la Edad Media por todos los pueblos del Mediterráneo, por lo cual podría ser probable que los cuentos sobre hombres-lobo y brujas pasaran de España a América. Las historias que traían los conquistadores españoles se mezclaron con los mitos prehispánicos, reforzando los rasgos arquetípicos de los naguales en historias de brujas (Ramírez, 1987: 101-102; Segre, 1990: 180-185).⁷ Un ejemplo musical se encuentra en la letra del son jarocho llamado “La bruja”, en donde se menciona, además de la capacidad de volar de las brujas, el chupar a “criaturitas”, lo cual no tiene relación con el actual estereotipo occidental de bruja, sino con el de los vampiros.⁸ Un ejemplo en forma de dicho se encuentra en el municipio de Temascalcingo, Estado de México: “No duermas si en tu casa hay un recién nacido; si te duermes, puede entrar una bruja y chupará la vida del niño” (Morales, 1985: 227).

Regresando al tema del tonal y el nagual, en el libro *Campeche a través de sus leyendas* aparece un relato que lleva por nombre “Su doble era un venado de cuernos en forma de árbol”. La historia se desenvuelve en un ambiente maya, en donde el hijo del rey, Quej, salió al bosque:

⁷ El segundo cuento se parece a los “tlahuepoches” o chupadoras de sangre (Montoya, 1964: 173-174). También revisar Galinier (1987: 436).

⁸ El estribillo de dicho son veracruzano dice: “Ay, dígame y dígame, y dígame usted, / ¿cuántas criaturitas se ha chupado usted? / Señora, ninguna, ninguna, lo sé, / ando en pretensiones de chuparme a usted”.

De pronto el niño lanzó un grito y se dejó caer; un dolor terrible atormentaba su cuerpo. Desde ese momento una gran fatiga le invadió, como si hubiese corrido mucho. Alarmados sus cuidadores, le llevaron al palacio y avisaron al rey que el príncipe estaba moribundo. Antes de ir al cuarto del enfermo, el rey corrió al departamento de sus animales, y al examinarles con ansia, advirtió que el hermoso venado de cuernos en forma de árbol había desaparecido. Hizo tocar las trompetas de caza y salir por todas las direcciones a emisarios con el fin de que evitaran que se maltratase al hermoso venado, y que se le llevara al palacio con todas las precauciones. Luego corrió a ver a su hijo y le encontró terriblemente agitado. El chico, al verle, se abrazó al padre y en su delirio le decía: “Padre mío, detén a los que me siguen; no dejes que me den alcance [...]”. Un agudo grito salió de sus labios. [...] ¡Había muerto! [...].

Así pasaron las horas, cuando allá a lo lejos se escuchó la trompeta de caza que despertó un eco triste. El rey salió al encuentro de los enviados. Atado de pies y suspendido en un palo que cargaban dos hombres, iba el hermoso venado muerto. El rey se postró ante él y le abrazó y besó como si fuera su propio hijo. La gente le miró asombrada. [...] El cuerpo del príncipe fue descubierto para que el pueblo se despidiera de él, y entonces el Gran Sacerdote explicó: “Se va nuestro príncipe Quej; se va, pero con él se va su doble, el hermoso ciervo que va detrás, muerto también. ¿Recordáis la mirada del príncipe?, ¿recordáis su amor al campo verde?, ¿recordáis su bello andar?, ¿recordáis su nerviosa inquietud?... pues bien, era igual a su doble, un venado”.

Todos en la vida tenemos un doble, un animal... ¿cuál es? no sabemos, no sabemos. [...]

El venado murió al mismo tiempo que el príncipe niño. Era, pues, su representante. El pueblo se postró, y desde ese día todos viven en la creencia de que tienen un doble, que es un animal. Y esto es uno de los orígenes de la adoración de los animales. Para algunos, porque creen que son las almas de sus antepasados, y otros, porque no saben cual de ellos es su doble (V.V.A.A., 1989: 245-248).

La anterior leyenda tiene una relación temática con el doble de don Juan que atacó a Castaneda en el primer relato (Castaneda, 1974a: 214 ss.); aquel doble podría ser el nagual, la bruja llamada La Catalina, el soñado, el aliado u otro espíritu. Entre los mixtecos, cuando un niño ya tiene su *tono* recibe un nombre que significa ‘dos; doble’ (Flanet, 1977:

111 ss.), lo cual aparece en la saga de manera confusa (Castaneda; 1977: 110 ss.), como cuando se habla del doble de don Genaro, el amigo brujo de don Juan: “Un doble es el brujo mismo, desarrollado a través de su *soñar*” (Castaneda, 1976: 60 ss):

El mundo no se nos viene encima directamente; la descripción del mundo siempre está en el medio. Así pues, hablando con propiedad, siempre estamos a un paso de distancia y nuestra vivencia del mundo es siempre un recuerdo de la experiencia. Estamos eternamente recordando el instante que acaba de suceder [...]. Si toda nuestra vivencia del mundo es recuerdo, entonces no resulta tan absurdo decir que un brujo puede estar en dos sitios al mismo tiempo. Pero ese no es el caso desde el punto de vista de lo que él siente, porque para vivir el mundo un brujo, como cualquier otro hombre, tiene que recordar el acto que acaba de realizar, la experiencia que acaba de vivir. En el conocimiento del brujo hay un sólo recuerdo, sin embargo, para alguien que estuviera mirando al brujo, el brujo aparecería como si estuviera actuando a la vez en dos episodios diferentes. El brujo, no obstante, recuerda dos instantes aislados, distintos, porque para él la goma de la descripción del tiempo ya no pega más (Castaneda, 1976: 68).

Asimismo, la pérdida del alma que sufre Castaneda con el uso de plantas psicotrópicas⁹ (Castaneda, 1974a: 211 ss.) mantiene relación con innumerables relatos de los grupos indígenas de México sobre la pérdida del alma; tiene relación con el “susto” y el “mal de ojo”, de donde se extrae una posible reelaboración de la casuística dentro de la saga. Dos buenos trabajos antropológicos sobre el tema son: *Los tres ejes de la vida*, de Ítalo Signorini y Alessandro Lupo, y *Talokan tata, talokan nana: nuestras raíces*, de María Elena Aramoni (Signorini, 1989; Aramoni, 1990). Ambos estudios, realizados en la serranía del estado de Puebla, remarcan la complejidad de la concepción mágico-religiosa de los indígenas en su relación con las enfermedades del alma.¹⁰

⁹ Existe la teoría de que las descripciones relatadas por Castaneda acerca del uso de la datura, o “yerba del diablo” (Castaneda, 1974a: 76 ss.), se basan en las experiencias de un curandero cahuilla llamado Salvador López. Los cahuillas son un grupo indígena del sur de California, Estados Unidos, que ingieren dicha planta en sus rituales. www.sustainedaction.org

¹⁰ En Reyes (1990: 102-105), aparece un “Relato sobre la llamada de tona”,

Otro dato interesante es el que se refiere a la morada de los nahuales; según los otomíes su morada “es el monte, esto es, los espacios exteriores a las zonas habitadas. Por su parte, los nahuales de los curanderos tienen una morada privilegiada, llamada ‘casa del diablo’ y situada en la cima de los cerros sagrados del pueblo”, por lo cual está prohibido cazar en las faldas de los cerros (Galinier, 1987: 433-438). También el investigador William R. Holland, en el libro *Medicina maya en Los Altos de Chiapas*, menciona a las montañas como residencia, pero en este caso de los *tona*, según las creencias tzotziles (Holland, 1989: 110-113). Recordamos así, el lugar donde aparece el aliado en la saga de Castaneda y la importancia de los sitios de poder, los cuales casi siempre están en cerros y montañas, a veces inaccesibles (Castaneda, 1977: 117-118), como también lo comenta Moscoso:

Cuando una persona viene al mundo, nace un animal en la montaña sagrada de su patrilinaje, exactamente en el mismo momento. Desde su nacimiento hasta su muerte el destino del individuo y el de su animal compañero están ligados, porque comparten un espíritu común. Si cualquiera recibe un daño o cae enfermo, el otro tiene la misma suerte, exactamente en el mismo momento. Se presume que los dos tienen los mismos rasgos de carácter [...].

Se cree que los animales compañeros de los tzotziles viven en varias de las más altas y remotas montañas y los de los miembros del mismo patrilinaje ocupan la misma montaña sagrada (Moscoso, 1990: 26-27).

Los naguales también se pueden transformar en rayo, en torbellino o en cometa y entonces son más poderosos por “volar más alto”, según las investigaciones en varias zonas del sur de México, como es el caso entre los tzetzales de Pinola, Chiapas (Hermitte, 1990: 373-388). A continuación, transcribiremos dos relatos donde se narra dicha transformación, la cual tiene mucho parecido con las narradas en el quinto libro (Castaneda, 1977: 139 ss., 292-293). El primero corresponde a un brujo tzotzil:

en donde se narra la curación de una pérdida de tona; fue grabado en Cuahuixtlahuac, municipio de Zongolica, Veracruz, en noviembre de 1962.

Dice que “se queda como adormecido y le parece mira todo el mundo y empezó de edad de diez años que, estando en su pueblo durmiendo, fue arrebatado una noche y llevado al pueblo de Yaxila”. Según señala el propio declarante, el “maestro” que lo instruyó le dijo que fuese a la laguna y le pidiese que quería ser brujo. Lo hizo así, al tiempo que sacrificaba una gallina de la tierra, y diciendo estas palabras: “Tú, Rayo de este lugar, haz que me vuelva fuego y sea lumbre que vaya a cualquier parte.” Y en efecto, se “volvió lumbre” y empezó a volar. Señala el declarante que, para hacer lo referido, se va siempre a un despoblado, donde deja su cuerpo (Alcina, 1993: 85).

El segundo corresponde a un indio llamado Sebastián del Río, del pueblo de Santiago Xocotepeque, de la Chinantla:

Confiesa que una vez al año, en tiempo de aguas, “se vuelve Rayo y vuela transformado en gavilán unas veces, y en zopilote, otras, y que esto lo hace quedándose dormido como en sueños”. Confiesa “que nació con esa gracia” y no se lo enseñó nadie, ni él se lo ha enseñado a otro, y no tiene palabras especiales ni invoca a nadie. Dice que “va volando y cuando llueve, abre las alas y de debajo le sale lumbre” (Alcina, 1993: 86).

Es muy interesante cómo en ambos relatos se menciona que los brujos se transformaron cuando estaban adormecidos o dormidos, como en sueños, lo cual resulta muy semejante a los estados del “soñar” (Castaneda, 1975: 135 ss.; 1976: 80 ss.; 1977: 161-164, 278 ss.).

Además, William R. Holland menciona, acerca de los tzotziles, que cualquier animal nocturno, especialmente los que emiten sonidos peculiares, como el búho y el colibrí, despierta el terror, “pues sus chillidos aún se interpretan como presagios de muerte, tal como en los tiempos prehispánicos, cuando los indios los tomaban por mensajeros de los dioses de la muerte” (Holland, 1989: 143). Lo anterior recuerda el momento en que Castaneda practica la “marcha de poder”, en la cual se imitaba el sonido del búho o tecolote (Castaneda, 1975: 234 ss.; 1977: 148, 164). También se menciona que los *tonas* fuertes son los de rayo, de viento y de diablo, y menos fuertes son los de tigre, de culebra y de águila. Esto recuerda el momento en que don Juan menciona que el viento tiene poder, aunque este poder no resida precisamente en el vien-

to, sino en algo que se aprovecha de él (Castaneda, 1975: 96 ss., 174 y ss.; 1977: 35 ss., 186).

El primer relato citado por José Alcina Franch también tiene relación con la prohibición de don Juan de mencionar dónde se encuentran su cuerpo y el de Genaro, debida tal vez a que en ese momento era un nagual: “Te he dicho antes —dijo con expresión grave— que nunca hay que revelar el nombre ni el paradero de un brujo. Creo que entendiste que nunca debías revelar mi nombre ni el sitio donde está mi cuerpo” (Castaneda, 1974b: 108).

Castaneda también describe otros fenómenos que tienen gran similitud con historias narradas por las comunidades indígenas, como las de brujos que se transforman en cometa o *paslam*, los cuales son descritos en varios trabajos como “bolas de fuego” que andan “por el aire en figura de estrella con caída a modo de cometa” (Hermitte, 1990: 381-387).

Prudencio Moscoso presenta un relato chamula acerca de brujos que también tienen el poder de transformarse en “bolas de tierra candente y cometas” (1990: 26-27):

Son muchos los sitios en los que es conocido el hecho de que los brujos dejan su forma humana y adquieren la de los *poshlonos*, que son bolas de fuego que pueden verse a larga distancia durante algunas horas, después de haberse ocultado el sol. Aseguran que esas esferas de fuego se desplazan a gran velocidad, chocando una con otra, y que son dos brujos que luchan incansablemente hasta que uno de ellos sale vencedor. Los choques, se dice, son tan violentos, que por momentos se confunden e instantes después se separan para volver a arremeter. Se afirma que cuando una de esas bolas incandescentes se separa de la otra alejándose visiblemente, como buscando salvarse a través de la distancia, significa que uno de los dos brujos ya fue derrotado y entonces huye perseguido por el triunfador.

En cierta ocasión, según se nos relató, varias personas, se ignora por qué medios, llegaron a saber que habría una de esas increíbles luchas. Al reunirse se pusieron de acuerdo y, días más tarde, en la fecha que sabían sería la lucha, a temprana hora se dirigieron al cerro en que había de efectuarse aquel encuentro entre los dos brujos que, naturalmente, estaban dotados de poderes especiales. Buscaron el sitio adecuado desde el cual, debidamente escondidos por la vegetación, podrían presenciar el encuentro de aquellos enemigos. Allí permanecieron más de dos horas, y cuando ya estaba casi

oscuro vieron llegar silenciosamente al primer *poshlón* [...]. Tan pronto llegó el segundo de estos dos extraños enemigos, se lanzaron uno contra el otro, viéndose por momentos prácticamente confundidos, para, como es costumbre en estos seres dotados de poderes maléficos especiales, tomar nuevamente cierta distancia para precipitarse a un nuevo encuentro [...]. Los dos irreconciliables enemigos siguieron peleando y, cuando uno de los brujos fue derrotado, de inmediato se alejó del lugar del combate.

Entonces los curiosos espectadores se armaron de valor y de común acuerdo se fueron acercando, y ya con sus respectivas escopetas preparadas apuntaron al *poshlón* que había salido vencedor. Pero aquel maléfico ser de inmediato se dio cuenta de la presencia de aquellas personas, y entonces estas se llevaron la mayor sorpresa de aquella noche inolvidable, pues vieron cómo de aquella bola de fuego se desprendía una figura humana que resultó ser amigo de los curiosos espectadores (Moscoso, 1990: 105-107).¹¹

El relato tiene alguna similitud con lo narrado por Castaneda en *Una realidad aparte*, en donde el coche en el que viajan don Juan y el antropólogo es perseguido por dos luces: “Vi primero un resplandor intenso y luego dos puntos de luz como brotados del suelo [...]. —Esas son las luces en la cabeza de la muerte, dijo con suavidad. La muerte se las pone como un sombrero y después se lanza al galope” (Castaneda, 1974b: 57-58). Sobre todo porque el investigador William R. Holland menciona que “con estas formas se aparecen a sus enemigos como presagio de muerte” (Holland, 1989: 143 ss.). También puede ser comparado con el aliado incandescente (Castaneda, 1974a: 61-62; 1977: 141 ss.), o con las visiones de “fibras luminosas” (Castaneda, 1976: 49-53, 290-297) que aparecen en el cuarto libro, *Relatos de poder*:

Formamos una línea recta a unos cincuenta metros del sitio donde don Juan y don Genaro se erguían inmóviles al pie del acantilado. Mis ojos, fijos en ellos, se desafocaron involuntariamente. Supe que bizqueaba, pues veía cuatro personas. Luego la imagen de don Juan en el ojo izquierdo se superpuso a la de don Genaro en el derecho; el resultado de la fusión fue un ser

¹¹ Otros relatos sobre naguales en Moscoso, 1990: 49-196; Weitlaner, 1993: 165-191; e Incháustegui, 1983: 95-121.

iridiscente parado entre don Juan y don Genaro. No era un hombre como suelo verlos. Más bien era una bola de fuego blanco, cubierta por algo como fibras de luz. Sacudí la cabeza; se disipó la doble imagen, y sin embargo persistió la visión de don Juan y don Genaro como seres luminosos. Yo veía dos extraños objetos alargados, hechos de luz. Parecían balones blancos, iridiscentes, con fibras, y las fibras tenían luz propia (Castaneda, 1976: 292).

El acto de dispararle a un nagual con arma de fuego tiene relación con la cacería de La Catalina, bruja que supuestamente atacaba a don Juan:

—Debes tratar de atravesar a la mujer con tu escopeta.

Me hizo limpiar el arma frotándola con las hojas y los tallos frescos de una planta de olor peculiar. Él mismo frotó dos cartuchos y los puso en los cañones [...]. El efecto de la sorpresa, más que las municiones, atravesaría a la mujer, y si yo era fuerte y decidido podía forzarla a dejarlo en paz (Castaneda, 1974*b*: 235-238).

Sobre esto, los habitantes del pueblo de Chamula afirman:

Para poder destruir al nahual es necesario dispararle con arma de fuego, pero para que las balas le produzcan la muerte es necesario “preparar” la escopeta, lo cual se hace con varias horas de anticipación, pues el nahual hace acto de presencia en la casa de la víctima del brujo durante las altas horas de la noche. [...] También ocurre que, cuando un coyote ha matado ovejas de los indígenas chamulas, el dueño de los animales lo espera para darle muerte, siempre con la escopeta debidamente “preparada” (Moscoso, 1990: 109-111).

De lo anterior se puede pensar que el coyote que habló con Castaneda pudo ser su tonal, o inclusive su nagual (Castaneda, 1975: 343 ss.; 1976: 36 ss., 70; 1977: 208-209): “Lo que más presionaba mi mente en esos instantes era la vívida sensación que, seis meses antes, tuve de ‘hablar’ con un coyote. Ese evento significaba que por vez primera fui capaz de visualizar o aprisionar, con mis cinco sentidos y en total sobriedad, la descripción mágica del mundo” (Castaneda, 1976: 15). En el mismo relato de los chamulas se dice que el enfermo es el que debe dispararle al nagual, lo cual puede explicar por qué don Juan convenció a Castaneda

de que lo “protegiera” de La Catalina, en vez de que el brujo, que era el atacado, le disparara (Castaneda, 1974b: 232-242).

Según Heidi Chemin Bässler, en su libro *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*, la transformación del brujo es parcial: “el hombre o la mujer nahual se revuelca en la tierra ‘como lo hace un burro’ y así sale el doble, el animal que va a efectuar sus destrozos nocturnos” (Chemin, 1984: 205). El nagual se revuelca en ceniza entre los otomíes (Galinier, 1987: 435) y en tierra entre los tzetzales (Hermitte, 1990: 378). Lo anterior puede emparentar con la manera en que don Juan hace que Castaneda se transforme en cuervo, ya que lo mantiene en el suelo (Castaneda, 1974a: 155 ss.):

Recordaba con claridad que desde el instante de caer de costado sobre el piso estuve completamente privado de sentimiento y pensamiento. Pero mi claridad no se menoscaba en modo alguno [...]. Debí de parpadear, pues don Juan dijo que me hallaba listo y me ordenó enderezar la cabeza y ponerla sobre la barbilla. Dijo que en la barbilla estaban las patas del cuervo. Me instó a sentir las patas y a observar que iban saliendo despacio (Castaneda, 1976: 196 ss.).

Cabe mencionar que en ningún texto se encontró a un cuervo como nagual o tonal. Don Genaro, en cambio, se transforma en gato:

Desde mi perspectiva izquierda vi el cuerpo de don Genaro como nunca antes lo había visto. Parecía haberse puesto un disfraz. Lucía un traje peludo, del color de un gato siamés: ante claro, con toques de chocolate oscuro en las piernas y la espalda; tenía una cola gruesa y larga. El atavío de don Genaro lo hacía verse como un cocodrilo peludo y café, de patas largas, sentado en una rama. No se discernían su cabeza ni sus facciones (Castaneda, 1976: 242-243).

Otros términos interesantes y ambiguos son los de *sombra* y *espíritu*. Según los informantes de Gonzalo Aguirre Beltrán en Cuijla, Guerrero, “la *sombra* del cristiano se caracteriza por su aliento vagabundo. Cuando el individuo sueña, la *sombra* recorre los lugares más diversos y como no tiene el obstáculo de su recipiente material puede violar impunemente las leyes que regulan el tiempo y el espacio”. *Espíritu*, en cambio,

“es lo que sale del cuerpo a ver ciertas cosas cuando se sueña” (Aguirre, 1989: 177-188), y se puede relacionar fácilmente con los términos de “soñador”, “soñado” y “doble” que utiliza don Juan (Castaneda, 1976: 56 ss.), así como con todas las interpretaciones que dan los brujos de sus sueños y viajes a la otra realidad: “—Mi benefactor me explicó que el sueño en el que uno se veía dormido, prosiguió don Genaro, era la hora del doble” (Castaneda, 1976: 91 ss.).¹²

También el libro de José Jesús Montoya, *Atla: etnografía de un pueblo náhuatl*, sostiene que en esta comunidad “se cree que durante el sueño, el alma —*itónal*— sale a vagar fuera del cuerpo. Si no tiene enemigos (enemistades con el brujo, por ejemplo), su *itónal* vaga tranquilamente por el espacio, con entera libertad, pero si sucede lo contrario, soñará cosas feas, se peleará con sus enemigos o tendrá con ellos serios disgustos” (Montoya, 1964: 176). Existe relación, asimismo, con los espíritus de la montaña y con el espíritu del ojo de agua que aparecen en la saga (Castaneda, 1974b: 45-46, 186 ss., 245 ss.; 1975: 140 ss.), entre los tzetzales, los tzotziles, los chamulas (Hermitte, 1990: 383-384) y entre los zoques de Chiapas (Villa, 1975: 219-226).

Ya en los estudios del abate Brasseur de Bourbourg y de Brinton —de la segunda mitad del siglo XIX—, aparece la tesis de una sociedad secreta panmesoamericana de brujos, tesis que ha caído en descrédito por no estar suficientemente documentada (Alcina, 1993: 86; Tranfo, 1979: 179). Puede ser que Castaneda tomara de estos autores su idea sobre los brujos. Por último, existe la hipótesis de que el nagualismo vinculado al concepto de transformación no es originario del mundo náhuatl, sino del olmeca, por lo cual quedaría en duda la antigüedad de esa creencia en Mesoamérica (Tranfo, 1979: 187). Decimos esto porque, a partir del quinto libro, Castaneda afirma que el saber de don Juan viene de alguna tradición llamada “tolteca” (1977: 182 ss., 241, 306).

¹² Cabe mencionar que para los huaves de San Mateo del Mar existe una diferenciación entre los naguales: unos sólo se transforman, los otros se desdoblán, siendo éstos últimos los verdaderos naguales (Tranfo, 1979: 190-196).

Conclusiones

Sin afán de redundar en el obvio relativismo de la autoría del texto, pretendo con este ensayo subrayar la importancia del estudio folclórico-literario y de sus proyecciones como fuente de nuevos mitos. Según afirma Cortazar:

Es obvio admitir, en el estado actual de desarrollo de la ciencia, que la documentación que proviene de investigaciones de campo, las encuestas bien dirigidas y controladas, las obras de carácter técnico, son los principales elementos que ofrecen base segura para los estudios científicos. Frente a ellos, los materiales literarios son los proporcionados por obras, acaso ricas en información, pero escritas con finalidad artística y en las cuales, por consiguiente, son admisibles todas las libertades en cuanto a exactitud, autenticidad, etc. La imaginación, la fantasía y hasta el capricho campean aquí por sus legítimos fueros. Aun suponiendo que algún literato aspire a ser preciso, ordenado y fiel en sus datos, carece por lo común de la técnica del investigador o no la aplica rigurosamente en estos casos de creación artística.

Estas atendibles objeciones han llevado a los folklorólogos a subvalorar y aun desechar en absoluto todo material recogido en fuentes literarias. Esta posición, convertida con frecuencia en prejuicio indiscriminado, debe ser revista [...].

En verdad el secreto del éxito de una documentación basada en textos literarios reside más que nada en las obras mismas, en la estrictez del método y en que la lleve a cabo un folklorista, que maneje la información técnica como contraprueba y testimonio, a la par que esté familiarizado con la crítica y no carezca de un mínimo de gusto y sensibilidad estética. Es decir, que el método y la técnica folklórica sirvan como criba para desechar lo espurio y aprovechar, en cambio, el material de buena ley que los escritores suelen ofrecer, bajo las apariencias de su fantasía y de su arte (Cortazar, 1964: 83-85).

Aunque Castaneda presente otra interpretación del nagual y del tonal, retoma las historias de brujos y naguales. El problema es que, debido al hermetismo del autor, no se puede determinar a ciencia cierta hasta qué punto utilizó el folclor y las investigaciones etnográficas que tenía a la mano en aquel momento.

En la saga se establece que el tonal es todo el universo físico y mental del hombre, mientras el nagual sería la “otra realidad” más allá de la descripción cotidiana del mundo. Entonces, la transformación en animal o en fenómeno natural no sería más que la entrada a esa “otra realidad” en donde todo es posible, de acuerdo con el poder personal de cada individuo. Recordemos que el círculo de aprendices alude a don Juan con el término de “Nagual” (Castaneda, 1977: 12),¹³ el cual es usado en la saga para nombrar al que puede entrar en la “otra realidad”.

Cabe meditar hasta qué punto esta idea permea a los lectores de Castaneda, dándoles a los términos el significado que se ofrece. Hay que recordar que el castanedismo y la tensegridad forman ya la columna vertebral de una creencia religiosa que sigue ganando adeptos en todo el mundo (www.cleargreen.com). Por supuesto que, debido a la información tan confusa que tenemos sobre el tonal y el nagual entre los pueblos precolombinos, no hay que eliminar la posibilidad de que sacerdotes de las culturas mesoamericanas pudieran acceder a otra realidad, aunque la mayoría de los habitantes lo ignoraran. Es muy difícil que aparezca una prueba arqueológica de la correcta concepción de tonal y de nagual en las culturas precolombinas. La interpretación de esquelas y códices resulta ambigua por la polisemia de los documentos y la inherente preconcepción hermenéutica del investigador, mientras que el estudiar la concepción que pervive en las comunidades indígenas actuales es sólo investigar el eco social de los términos, ya bastante tergiversado por las concepciones católicas, y cuya información no proviene de sacerdotes, sino de gente común.

Cabe preguntarse también hasta qué punto es real el esquema presentado por Véronique Flanet sobre la división bipartita entre el mundo de los humanos y el mundo vegetal y animal. Y cabe preguntarse si no vuelve a aparecer aquí como una división católica entre mundo material y espiritual, como una influencia española en las culturas indígenas, pero también en las creencias del investigador. Castaneda inter-

¹³ Ya mencionamos antes que *nahualli* era un verdadero “hombre de conocimiento”; también entre los tzetzales de Pinola, Chiapas, se mencionan varias características de los naguales que resultan muy parecidas a las de don Juan (Hermitte, 1990: 379-380).

preta el mito postulando la existencia de un mundo donde todo es de una cierta manera, unívoco, y de otro donde no hay nada preestablecido, equívoco, o sea, donde puede haber varios mundos, no sólo uno opuesto al unívoco (1975: 190, 291 ss.).

Así, Castaneda fue lo bastante sagaz como para escoger estos dos términos ambiguos y mostrar una idea fenomenológica que, por supuesto, es coherente, ya que si a alguien le “nace” un doble, ¿en dónde se desenvuelve ese doble?, ¿de dónde “nace”? Esto no es posible según la física convencional utilizada para estudiar la naturaleza. Por ello, lo único que podemos afirmar es que estamos ante la reelaboración de un mito a partir de los conceptos de nagual y tonal.

Bibliografía citada

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1989. *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: Universidad Veracruzana / Instituto Nacional Indigenista / Gobierno del Estado de Veracruz / FCE.
- _____, 1992. *Medicina y magia*. México: Universidad Veracruzana / Instituto Nacional Indigenista / Gobierno del Estado de Veracruz / FCE.
- ALCINA FRANCH, José, 1993. *Calendario y religión entre los zapotecas*. México: UNAM.
- ALEXANDER, Jeffrey C., 1995. *Las teorías sociológicas desde la segunda guerra mundial*. España: Gedisa.
- ARAMONI, Ma. Elena, 1990. *Talokan tata, talokan nana: nuestras raíces*. México: Conaculta.
- ARAMONI CALDERÓN, Dolores, 1992. *Los refugios de lo sagrado. Religiosidad, conflicto y resistencia entre los zoques de Chiapas*. México: Conaculta.
- CASTANEDA, Carlos, 1974a. *Las enseñanzas de don Juan*. México: FCE.
- _____, 1974b. *Una realidad aparte*. México: FCE.
- _____, 1975. *Viaje a Ixtlán*. México: FCE.
- _____, 1976. *Relatos de poder*. México: FCE.
- _____, 1977. *Segundo Anillo de poder*. México: Émece.
- CORTAZAR, Raúl, 1964. *Folklore y literatura*. Argentina: EUDEBA.
- CHEMIN BÄSSLER, Heidi, 1984. *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*. México: INAH.

- FLANET, Véronique, 1977. *Viviré si dios quiere. Un estudio de la violencia en la mixteca de la costa*. México: INAH.
- GALINIER, Jacques, 1987. *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis, 1991. *México viejo. Época colonial*. México: Alianza.
- GREENBERG, James B., 1979. *Religión y economía de los chatinos*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- HARRIS, Marvin, 1982. *El materialismo cultural*. México: Alianza.
- HERMITTE, M. Esther, 1990. "El concepto del *nahual* entre los mayas de Pinola". En MCQUOWN, N. y PITT-RIVERS, J., comps. *Ensayos de antropología en la zona central de Chiapas*. México: Instituto Nacional Indigenista / SEP / Conaculta.
- HOLLAND, William R., 1989. *Medicina maya en los Altos de Chiapas. Un estudio del cambio sociocultural*. México: Instituto Nacional Indigenista / Conaculta.
- INCHÁUSTEGUI, Carlos, 1983. *Figuras en la niebla*. México: La red de Jonás.
- LIGORRED PERRAMÓN, Francisco de Asís, 1990. *Consideraciones sobre literatura oral de los mayas modernos*. México: INAH.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1980. *Cuerpo humano y filosofía*. México: UNAM
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Rafael, 1996. *Naguales*. México: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro, 2002. *Interpretación hermenéutica alrededor de las cuatro primeras obras de la saga 'Las enseñanzas de don Juan' de Carlos Castaneda a partir de un análisis actancial*. México: Tesis en Comunicación y periodismo, ENEP Aragón, UNAM.
- MONTOYA BRIONES, José de Jesús, 1964. *Atla: etnografía de un pueblo náhuatl*. México: INAH.
- MORAGAS SPÁ, Miquel, 1984. *Teorías de la comunicación*. España: Gilli.
- MORALES SANTOS, Edgar Samuel, 1985. *La tradición oral y la lengua mazahua practicada en el Estado de México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- MOSCOSO PASTRANA, Prudencio, 1990. *Las cabezas rodantes del mal. Brujería y nahualismo en los Altos de Chiapas*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- NÚÑEZ DE LA VEGA, Francisco, 1988. *Constituciones Diocesanas del Obispado de Chiapa*. México: UNAM.

- PAZ, Octavio, 1974. "La mirada anterior". En CASTANEDA, Carlos, *Las enseñanzas de don Juan*. México: FCE.
- PETRONIO ÁRBITRO, 1990. *Satiricón*. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RAMÍREZ CASTAÑEDA, Elisa, 1987. *El fin de los montiocs*. México: INAH
- REYES GARCÍA, Luis y Dieter CHRISTENSEN, 1990. *El anillo de Tlalocan*. México: CIESAS/ Gobierno del Estado de Puebla / FCE.
- SAHAGÚN, Bernardino de, 1985. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- SALER, Benson, 1969. *Nagual, brujo y hechicero en un pueblo quiché*. Guatemala: Pineda Ibarra.
- SÁNCHEZ AZUARA, Gilberto, 1992. *El dios huichol y otros cuentos de magia, misterio y brujería*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- SEGRE, Enzo, 1990. *Metamorfosis de lo sagrado y de lo profano*. México: INAH.
- SIGNORINI, Ítalo y Alessandro LUPO, 1989. *Los tres ejes de la vida*. México: Universidad Veracruzana.
- TRANFO, Luigi, 1979. "Tono y nagual". En Ítalo SIGNORINI, comp., *Los huaves de San Mateo del Mar*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- TURNER, Paul R., 1973. *Los chontales de los Altos*. México: SEP.
- VILLA ROJAS, Alfonso, 1990. *Etnografía tzetzal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México: Gobierno del Estado de Chiapas / Miguel Porrúa.
- _____, et al., 1975. *Los zoques de Chiapas*. México: Instituto Nacional Indigenista / Secretaría de Educación Pública.
- V.V.A.A., 1989. *Campeche a través de sus leyendas*. México: Universidad de Sudeste.
- WEITLANER, Roberto J., 1993. *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- _____, y Carlo Antonio CASTRO, 1973. *Papeles de la Chinantla VII. Usila*. México: Museo Nacional de Antropología.

Otras fuentes

www.sustainedaction.org

[También <http://pub134.ezboard.com/bsustainedreaction98489>]

www.cleargreen.com

*

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro. "El camino del tonal y del nagual. Rumbo a una nueva proyección de la brujería". *Revista de Literatura Populares* III-2 (2003): 92-123.

Resumen. En el presente trabajo se comparan las concepciones de los términos *nagual* y *tonal* que aparecen en la saga *Las enseñanzas de don Juan* de Carlos Castaneda y en la cosmovisión y el folclor de algunos grupos indígenas de México, buscando mostrar cómo las proyecciones literarias pueden reelaborar antiguos mitos. Asimismo, basado en los trabajos del argentino Raúl Cortazar, se intenta proponer la revisión de la teoría del folclor en un afán por demostrar su importancia en el estudio de las expresiones artísticas en general, tomando como ejemplo un tema con fuertes implicaciones antropológicas.

Summary. *This article compares the concepts of nagual and tonal found in Carlos Castaneda's saga, Teachings of Don Juan: a Yaqui Way of Knowledge with the cosmogony and folklore of some Mexican indigenous groups. Its purpose is to show how the modern literary works may re-elaborate ancient myths. Based on the writings of the Argentinean Raúl Cortazar it reconsiders the theory of folklore showing its importance in the study of all artistic expressions.*

“Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo”. Los *feminicidios* en los corridos, ecos de una violencia censora

GABRIELA NAVA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dime cómo mueres y te diré quién eres.
(Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*)

En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz describe a la muerte como un espejo que refleja la vida del individuo. Desde esta perspectiva, podría observarse la muerte como consecuencia de una suma de circunstancias que conforman la existencia humana; la vida y la muerte no son esferas totalmente divorciadas; su aparente antagonismo se torna, en realidad, en una relación recíproca. “De hecho, vida y muerte, aunque antinómicas, se muestran curiosamente indisociables” (Thomas, 1983: 7). La vida influye directamente sobre la muerte; los distintos modos de morir corresponden a diferentes maneras de vivir. En la frase que usamos como epígrafe en este trabajo, Octavio Paz sintetiza esta idea (1983: 49).

Louis Vincent Thomas presenta en su libro *Antropología de la muerte* una visión más amplia acerca de las distintas formas de morir:

La pluralidad de las formas concebidas del morir hace intervenir de distinta manera a la pura reflexión teórica, al contenido de ciertas experiencias, incluso a las creencias populares. Lo que se impone con más frecuencia es la referencia a la duración, al valor, a la legalidad, a lo imaginario o a lo simbólico. Dos ejes temáticos [...]: el acto de morir y su sentido (Thomas, 1983: 199).

La percepción del mundo social acerca del acto de morir y su sentido, relacionados con la vida misma del individuo, son, entonces, los elementos que propician una variedad de tipos de muerte. Thomas dis-

tingue varias modalidades, como la muerte buena, la mala, la bella, la estéril o la espiritual, entre otras. Así, las formas de morir se transforman en un singular diferenciador social y moral.

La idea de que la muerte trata a todos por igual es subvertida y, en cierta forma, inhabilitada. Si bien es cierto que a todos les llega la hora, no a todos les llega de la misma forma. Al respecto, puede reflexionarse que no fallecen de igual manera los héroes y los cobardes, los impíos y los santos, ni tampoco los hombres y las mujeres. En este entrecruce de modos de morir se evidencia la apreciación social de un personaje; por lo tanto, no es arbitrario el modo de fenecer de nadie: es la sociedad quien le otorga su sentido cualitativo.

No solamente la muerte, sino también el morir es en plural; según como lo concebamos, según el tipo de experiencia que suscita, siempre con referencia al medio sociocultural; el morir presenta diferentes modalidades, donde participan criterios empíricos, jurídicos, morales o religiosos (Thomas, 1983: 195).

La muerte es, entonces, un bien intransferible, ganado para bien o para mal en vida, pero, como se ha mencionado, nunca asignado de manera fortuita. Invoca una relación de causa y efecto. Esta relación se denota mayormente en las muertes violentas¹ y más específicamente en los crímenes.

Lo significativo de la causa-efecto en la muerte violenta está patente, dentro de la poesía popular mexicana, en los corridos. Así, los valientes se la ganan, los criminales y los bandidos se la buscan. El objetivo de este trabajo es analizar, justamente en los corridos, esa causa-efecto en las muertes violentas de las mujeres, refiriéndonos en concreto a los asesinatos (*feminicidios*). Y ello, a partir de la relación entre el modo de

¹ De hecho, *violenta* se opone sobre todo a *natural*: “la muerte violenta resulta ‘del empleo de la fuerza o de algún accidente brusco: golpes, heridas, traumatismo de origen criminal (asesinato) o delictuoso (homicidios, golpes y heridas involuntarias), o que pueden proceder también de un acto suicida, incluso de un accidente, ya sea fortuito, ya causado por culpa de la propia víctima’” (Thomas, 1983: 227).

vivir, el modo de morir de las víctimas y el cómo es apreciado todo esto por el medio social.

La violencia como recurso discriminatorio y censor

Como se ha observado, los modos de morir no tienen todos la misma significación. Esta visión se ve reflejada en la poesía popular. Basta reflexionar sobre el hecho de que el hombre en los corridos es asesinado por defender y honrar a la patria, por ser valiente, guapo, macho o por hombría. Lo justificado y admirado de su muerte es el escalón final de una serie de conductas. El morir reafirma una posición social forjada durante toda una vida.

Por el contrario, las mujeres no alcanzan con su muerte violenta el mismo nivel superior que los hombres. En un sentido u otro, su deceso es considerado siempre como una especie de sacrificio necesario (para limpiar la honra del marido o de la familia). Sus fallecimientos no son admirables ni censurables: son el fin lógico de su papel secundario en el mundo. Las mujeres no mueren heroicamente, sino trágicamente.²

La muerte violenta parece adquirir un sentido doble, dependiendo del sexo de la víctima. Esta diferenciación permite ver a la muerte como un indiscutible distintivo social. La muerte violenta no es concedida de una manera arbitraria; la víctima, por más casual que parezca su muerte, no es elegida azarosamente. La violencia en los corridos posee una función específica: define los roles en la sociedad, además de juzgar ciertos valores y comportamientos. Respecto a la violencia presente en el corrido, Miguel Ángel Gutiérrez señala:

Su objeto es mostrar el conflicto en circunstancias de la moral, la ética y la justicia del grupo. El hecho violento es registrado en todos sus detalles. Los protagonistas [del corrido] son ejemplares, la representación misma de los valores colectivos. El corrido no hace apología de la violencia; al des-

² Nicole Loraux, en su texto *Maneras trágicas de matar a una mujer*, parte del análisis de la literatura clásica para analizar el tono trágico que reviste la muerte de las mujeres en la literatura.

nudarla la previene cuando es dañina, pero la justifica cuando la considera útil; en este sentido cumple con la función indispensable y capital de regulador ideológico de la violencia. El trovador asume plenamente el papel de censor social: salvaguarda y protege los valores colectivos (Gutiérrez, 1988: 15).

Desde esta perspectiva, los *feminicidios* pueden comprenderse como una respuesta a un conflicto de la conciencia colectiva ante una conducta de las mujeres. El corrido tiende a reflejar, a través de su carácter generalmente trágico, una actitud frente a la muerte, la mujer, la vida (Aramoni, 1961: 192). El mundo de los hombres y de las mujeres no es el mismo; se rigen aparentemente por una misma normatividad, pero esta se aplica de distinta manera. Los *feminicidios* cantados en los corridos son, entonces, una perspectiva y un juicio del rol de la mujer en la sociedad.³

**“Belem era muy bonita, / muy bonita y retratada, / y la mató su marido/
a los diez días de casada”**

Para comprender, desde del punto de vista de la causa-efecto, por qué en los corridos mueren asesinadas las mujeres, hay que observar primero el rol de la mujer en la sociedad y posteriormente la acción que origina el crimen. Elisa Speckman observa que, en la mentalidad de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX, “dentro de las cualidades de las mujeres se contaba la belleza, pero también virtudes como el recato, la discreción, la modestia, la moderación y sus dotes como futura esposa-madre” (2001: 72).⁴ La mujer

³ María Herrera Sobek analiza en los corridos cuatro imágenes de la mujer, *the Good and the Terrible Mother, the Mother Goddess, the Lover and the Soldier*, aunque reconoce otras categorías en los corridos (por ejemplo, la mujer *outlaw*). Sin embargo, les da preferencia a estos cuatro arquetipos por su significación para los individuos de una sociedad patriarcal como lo es la mexicana (Herrera Sobek, 1990: XVIII-XIX).

⁴ Elisa Speckman observa que en las lecturas de finales del siglo XIX y principios del XX estaban explicitados los conceptos del rol y la naturaleza de la mujer en la sociedad; por ejemplo, en publicaciones como *La Mujer, El Bien*

no sólo debe ocultarse, sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escarceo erótico, debe ser “decente”; ante la adversidad, “sufrida”. En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico (Paz, 1983: 32).

El paso siguiente sería averiguar si la mujer en los corridos encaja con ese molde social, para descifrar después cuál es la clave (causa) que anticipa y da pie al asesinato (efecto). Los corridos seleccionados fueron tomados de la antología *El corrido mexicano* de Vicente T. Mendoza y se agrupan bajo la clasificación de “Tragedias pasionales”: *Corrido de Belem Galindo*, *Corrido de Juanita Alvarado*, *Corrido de la Güera Chabela*, *Corrido de Cuca Mendoza*, *Corrido de Rosita Álvarez* y *Corrido de Micaila* (Mendoza, 1976: núms. 126-130, 132).

En cada uno de estos corridos la protagonista muere en situaciones violentas, asesinada por su pareja o un enamorado. Las circunstancias previas al crimen son varias, tales como el desafío a la madre o a la suegra malintencionada (caso de Rosita Álvarez y Belem Galindo), el desaire a un enamorado (caso de Juanita Alvarado), el rechazo a la pareja de baile (caso de Rosita Álvarez) y la atención a más de un enamorado (casos de la Güera Chabela, Cuca Mendoza y Micaila):

—Belem, te vengo a decir,
te vengo yo a noticiar:
don Marcos te quiere mucho,
te da plata que gastar.
Belem le dice a la suegra:
—No venga aquí a molestar,
que mire que no soy de esas,
no me doy ese lugar.
—Anda, Belem tan ingrata,
tú me la vas a pagar;
viniendo Hipólito, mi hijo,
algo le voy a contar.

(*Corrido de Belem Galindo*, Mendoza, 1976: núm. 126)

Social y El Álbum de la Juventud, en las que impera la idea del rol secundario y dependiente de la mujer (Speckman, 2002: 163-171).

Su mamá se lo decía:
—Rosa, esta noche no sales.
—Mamá, no tengo la culpa
que a mí me gusten los bailes.

(*Corrido de Rosita Álvarez*, Mendoza, 1976: núm. 130)

Los comportamientos anteriores se ven como una conducta impropia de las protagonistas, de acuerdo con su rol establecido por la sociedad; es decir, como la violación de algunos de los estándares marcados por su condición femenina: actos aparentemente triviales, que llevan implícita la violación de todas las cualidades que conforman la imagen de la mujer en la sociedad mexicana. El error de estas víctimas femeninas consiste, justamente, en su desobediencia, independencia, insubmisión e impudor, así como en hacer *abiertamente*, es decir de manera pública, su voluntad. En otras palabras, su culpa es ser personas autónomas en la toma de decisiones y actuar de una manera distinta de la que le exige su medio.

“Andaba Jesús Cadenas / paseándose en un fandango, / diciéndole a sus amigos: / —A esa güera yo la mando”

Dentro de esta mentalidad, el actuar de la mujer está totalmente condicionado; por ejemplo, ella debe obedecer al capricho del varón. El desear lo contrario (como ocurre en los corridos mencionados) es desdeñar el orden natural y social, sin dejar de lado que es poner en duda, deliberadamente, el dominio del hombre sobre su pareja, es decir, cuestionar quién ostenta el poder:

Sin duda en nuestra concepción del recato femenino interviene la vanidad masculina del señor —que hemos heredado de indios y españoles. Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que “depositaria” de ciertos valores. Prostituta, diosa, gran se-

ñora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, *la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos*⁵ (Paz, 1983: 31-32).

Les decía Jesús Cadenas:
—Esa güera yo la mando.
Les daré satisfacción,
no se anden equivocando.

(*Corrido de la Güera Chabela*, Mendoza, 1976: núm. 128)

Respecto al caso específico de Rosita Álvarez, dice Aniceto Aramoni:

Ella no puede escoger entre dos individuos que lleguen a invitarla a bailar [...]. Debe ser pasiva y conformarse sin ninguna autodeterminación, crítica o independencia, debe bailar con Hipólito para evitar que los demás se burlen de él [...].

Sólo por desairar a un individuo que solicitó una pieza por bailar, se justifica la conducta del macho que le propina tiros (Aramoni, 1961: 194).

—Rosita, no me desaires,
la gente lo va a notar.
—A mí no me importa nada,
contigo no he de bailar.

(*Corrido de Rosita Álvarez*, Mendoza, 1976: núm. 130)

Como se ha mencionado, y puede observarse en los versos anteriores, no es solamente “violiar el recato esperado en las damas, [sino] hacerlo en un sitio que invitaba al respeto de las reglas” (Speckman, 2001: 93), como lo son los eventos sociales o públicos. El escenario, en el caso de los corridos, puede ser un baile de compromiso o un fandango, situaciones en las que la sociedad acostumbra tener la vista puesta en cada uno de sus integrantes, ya sea hombre o mujer, pero especialmente en la mujer.

⁵ Las cursivas son mías.

La vigilancia colectiva es la encargada de que se cumplan las pautas oficiales, aunque esta salvaguardia es a veces más flexible y a veces más severa. En el aspecto sexual, por ejemplo, prevalece "una doble moral, que [da] rienda suelta a la sexualidad de los varones, pero que [restringe] al máximo la de las mujeres" (Speckman, 2001: 85). A un hombre se le permite ser mujeriego: es una cualidad elogiada por la sociedad, mientras que el desembarazo en la conducta sexual femenina es reprobado; "la pérdida de la honra femenina afectaba a los hombres de la familia" (Speckman, 2002: 44). Esto puede ilustrarse con la Cuca Mendoza y su conducta desenvuelta con los hombres; su menosprecio público y descarado hacia los principios de pudor es la causa de su fatídico fin:

Cuando llegó la comadre:
 —Cuquita, ya estás bailando,
 si vieras que allí está Cleto,
 seguro te está mirando.
 Cuquita le respondió
 con una fuerte *risada*:
 —No tengo miedo, comadre,
 yo conozco mi *güeyada*.

(*Corrido de Cuca Mendoza*, Mendoza, 1976: núm. 129)

Feminicidios: ecos de un juicio social

La rebeldía femenina frente a lo nómico (aunque no esté escrito) es lo que deriva en el hecho violento. Esta actitud transforma el equilibrio de su mundo patriarcal; por ende, las rebeldes son promotoras de violencia, destrucción y muerte.⁶ La violencia que irrumpe en el sistema, al profanar sus patrones, sólo puede ser impugnada por medio de otro tipo de violencia. René Girard señala que la violencia es el medio elegido por la comunidad entera para restaurar la armonía y reforzar la

⁶ María Herrera Sobek equipara a esta figura de mujer transgresora con la de Eva, por ser la instigadora y perpetradora de hechos trágicos (Herrera, 1990: 64).

unidad social (Girard, 1998: 15-16). El daño es exorcizado cuando el individuo causante del daño al sistema es *desterrado* de él. Cada uno de estos crímenes puede percibirse como un sacrificio necesario para recuperar y reafirmar los valores que debían imperar, como la decencia, la obediencia y la actitud dependiente de la mujer. Debido a su actitud transgresora y atrevida, se castiga a las víctimas en los corridos:⁷

Llegó Hipólito a ese baile
y a Rosa se dirigió
como era la más bonita,
Rosita lo desairó.
—Rosita, no me desaires,
la gente lo va a notar.
—A mí no me importa nada,
contigo no he de bailar.
Echó manó a la cintura
y una pistola sacó,
y a la pobre de Rosita
nomás tres tiros le dio.
Su mamá se lo decía:
—Por andar de pizpireta,
se te ha de llegar el día
en que te toque tu fiesta.

(*Corrido de Rosita Álvarez*, Mendoza, 1976: núm. 130)

Ya con esta me despido
de Cuca Mendoza amada,
pa' que te acuerdes de mí

⁷ A la fecha, persiste esta actitud discriminatoria hacia las mujeres. Sergio González Rodríguez, en su texto *Huesos en el desierto*, observa que esta es la mentalidad de las autoridades de Chihuahua con respecto a las muertas y las desaparecidas en Ciudad Juárez; los funcionarios declaran que “muchas de las víctimas se pusieron en riesgo por haber ido a centros de baile, o por salir a trabajar muy temprano o salir muy tarde. Se debe educar al pueblo y a los medios de comunicación para sugerir que sea el padre, un hermano, un hombre el que las espere o las acompañe” (González, 2002: 129).

te dejo esta puñalada.
Pueblito de San Antonio,
distrito de Moroleón
murió Cuquita Mendoza
por jugar una traición.

(*Corrido de Cuca Mendoza*, Mendoza, 1976: núm. 129)

Pero ese Jesús Cadenas,
como era hombre de sus brazos,
echó mano a su pistola
para darle de balazos.

[...]

No quiso corresponder
por ninguna distinción,
cuatro balazos le dio
del lado del corazón.

(*Corrido de la Güera Chabela*, Mendoza, 1976: núm. 128)

El asesino justificado y protegido por el sistema social

En estos corridos la conducta del asesino concuerda con una aceptación cultural, al ser el resguardo de una serie de estándares que hay que cumplir. El hombre debe dominar a la mujer, ser capaz de luchar o emplear puñal o pistola, no tolerar el insulto o la duda respecto de la hombría, ni tampoco el coqueteo con su mujer. Los crímenes pasionales de Martín, Hipólito, Jesús Cadenas, Cleto y Juan son un recurso necesario para no poner en riesgo su hombría. El no cometer el delito (el no dejar en alto el nombre o la honra) sería dejar al descubierto sus debilidades y fallas como varón, demostrando que no es verdad que sea mujeriego ni macho. Todo esto, relacionado con la vigilancia colectiva que ha existido sobre los miembros de la sociedad. “La comunidad era responsable por los actos de sus miembros, por lo que compartía la culpa de sus actos y también el castigo” (Speckman, 2002: 242). Los asesinos saben que tienen sobre ellos la mirada y el juicio de la colectividad:

En lo relativo a la víctima, encontramos dos posibilidades: podía tratarse de mujeres inocentes que no sostenían relación alguna con su agresor ni habían hecho nada para despertar su deseo y se habían limitado a rechazar sus propuestas, o que habían sido acusadas injustamente de infidelidad; pero también encontramos casos de malas hembras que con su coquetería provocaron el drama (Speckman, 2002: 214).

En el caso de Micaila, Juan le advierte que no quiere que ella asista al baile y de su animadversión por Simón, su rival en amores. Aun así, Micaila va al baile y baila con Simón. De esta manera, habiendo sido desoído por su mujer, Juan debe actuar de acuerdo con lo que se espera de él en público:

Oye, Micaila, que te hablo,
no vayas a esa reunión,
que está tentándome el diablo
de echarme al plato a Simón.
—Adiós, chatito querido,
le dijo para salir;
me voy con unas amigas,
ya que tú no quieres ir.
Llegó Micaila primero,
se puso luego a bailar,
y encontró de compañero
al mero rival de Juan.
Volando pasan las horas,
las doce marca el reloj;
con un tiro de pistola
dos cuerpos atravesó.

(*Corrido de Micaila*, Mendoza, 1976: núm. 132)⁸

Destaca el hecho de que en los corridos la recriminación moral al victimario es mínima o nula, al igual que la aplicación de una pena

⁸ Otra versión es la recopilada por María Herrera-Sobek: “Te lo diré por claro, / que le recelo a Simón, / y no permito que bailes / ni le hagas mucho jalón” (Herrera-Sobek, 1990: 58).

judicial.⁹ En el caso de *Juanita Alvarado*, de *La Güera Chabela*, de *Cuca Mendoza* y de *Micaela*, simplemente no hay ninguna mención de la detención o del castigo aplicado al asesino por parte de la justicia o la familia de la víctima.¹⁰ Solamente en los casos de ambos Hipólitos (el de *Rosita Álvarez* y el de *Belem Galindo*) los asesinos son llevados ante la justicia para ser juzgados y penalizados. Este detalle marca una diferencia categórica en cómo la colectividad valora estos crímenes. En el *Corrido de Belem Galindo* sorprende que no se cuestione al acto en sí, sino que sólo se enjuicia al criminal, y su acción se explica a través de una señal funesta en su nacimiento:

Rosita ya está en el cielo
dándole cuenta al Creador,
Hipólito en el juzgado
dando su declaración.

(*Corrido de Rosita Álvarez*, Mendoza, 1976: núm. 130)

Cuando Hipólito nació,
¿qué planeta reinaría?
Su madre estaría en pecado
o no lo bautizaría.
Ya Belem está en la gloria
dándole cuenta al Creador,
Hipólito en el juzgado
dando su declaración.

[...]

⁹ Elisa Speckman señala que en la misma legislación penal mexicana vigente entre 1872-1910 la pena para los delitos cometidos contra mujeres era menor cuando la víctima era asesinada por el padre o el cónyuge al defender el honor de la familia (Speckman, 2002: 45).

¹⁰ Las circunstancias de algunos de los crímenes cometidos en Ciudad Juárez parecen evocar las historias presentadas en los corridos: “La muchacha aquella se negó a tener amores con él y, a mediados de aquel año, Alejandro la mató por despecho. Jamás se le investigó, ni se le detuvo por ese crimen” (González, 2002: 21).

Ya Belem está en la gloria,
Hipólito en el presidio;
ya el juez en el tribunal,
leyéndole su martirio.

(*Corrido de Belem Galindo*, Mendoza, 1976: núm. 126)

La ausencia de un reproche mayor demuestra que el asesinato de mujeres, en estas circunstancias, no es una afrenta al sistema de valores; por el contrario, es un hecho ejemplar.¹¹ “El asesinato de las mujeres traicioneras o coquetas se presenta casi como merecido” (Speckman, 2002: 217), idea que es reforzada por el hecho de que es la víctima quien adopta el sentimiento de culpabilidad ante su muerte violenta, con lo cual da fe y validez a su castigo:

La localización de la “culpa” gira alrededor del incumplimiento de los valores del orden familiar; cuestionar la autoridad masculina genéricamente a través de conductas como no cumplir adecuadamente las funciones de su rol [...] suscita [en la mujer] actitudes ambivalentes y estimula los sentimientos de culpa; el sólo deseo de no cumplir esas funciones se vive como transgresión del tabú: cuestionar el cumplimiento de su rol (Haimovich, 1990: 91).

La culpa no se atribuye al homicida, sino a las mujeres. Así lo expresan el corridista, la madre de Rosita y la propia Rosita [...]. Por tanto, a la mujer

¹¹ La “Noticia de una mujer asesinada en la calle de San Juan de Letrán”, impreso recopilado en el volumen *Unipersonal del arcabuceado*, es otro testimonio popular de cómo la muerte violenta de las mujeres está relacionada con una transgresión a los cánones sociales y una defensa de los valores morales: “He aquí el trágico y triste fin de una mujer que, acaso olvidada de su deber, el crimen la puso en la senda de la perdición [...]. Quedó abandonada después de muerta en la accesoria dicha, y acaso al terminar su existencia recordaría la ternura de un esposo, militar honrado, que tantos y tan buenos servicios ha prestado a la patria. ¡Ojalá y este ejemplo no sea perdido para las mujeres que le sobrevivan! La honra doméstica es un bien, y las señoras son las que deben conservar tan precioso tesoro, si quieren que haya paz y moralidad en las familias” (Flores, 1988: 167).

coqueta, que despreciaba a los hombres, no le esperaba buen final, como advirtió la madre de Rosita [...]. La justificación de los homicidios es más clara cuando la mujer no sólo desdeñó a sus pretendientes, sino que traicionó a su pareja (Speckman, 2001: 95).

Esta actitud de las mujeres de olvidar su papel de víctimas y declararse responsables de provocar su propia muerte puede observarse claramente en el *Corrido de la Güera Chabela*. Cuando el padre y la madre le preguntan qué le acontece y el nombre del culpable, la Güera Chabela no denuncia al asesino; por el contrario, responde con la aceptación de la muerte como un castigo de su conducta aventurada:

Salió su papá de adentro
con las lágrimas rodando:
— ¿Qué tienes, güera Chabela,
pa´ que te vienes quejando?
— ¡Ay!, le contestó Chabela,
sólo Dios sabe hasta cuándo;
esto me habrá sucedido,
por andarlos macornando.

(*Corrido de la Güera Chabela*, Mendoza, 1976: núm. 128)

En algunos de estos corridos puede observarse que, a la usanza de los condenados, en sus últimas palabras las jóvenes se jactan de su “crimen” (su indocilidad, coquetería o desembarazo) y aceptan su culpa, no sin antes advertir al resto de las mujeres que no imiten su conducta no ejemplar. De esta manera, cada uno de los *feminicidios* supone el establecimiento de un antecedente desalentador para las muchachas en futuras ocasiones.

Rosita le dice a Irene:
— No te olvides de mi nombre:
cuando vayas a los bailes
no desaires a los hombres.

(*Corrido de Rosita Álvarez*, Mendoza, 1976: núm. 130)

Decía la güera Chabela
 agarrándose el vestido:
 —Pongan cuidado, muchachas,
 dónde me pegó ese tiro.

[...]

Decía la güera Chabela,
 cuando se estaba muriendo:
 —Pongan cuidado, muchachas,
 miren cómo van viviendo.

(*Corrido de la Güera Chabela*, Mendoza, 1976: núm. 128)

Muchachas, cuando las pidan
 no se vayan a negar,
 porque a Juanita Alvarado
 la vida le va a costar.

(*Corrido de Juanita Alvarado*, Mendoza, 1976: núm. 127)

En estos corridos la violencia no es un hecho arbitrario, sino que funciona como un medio de control moral aceptado por la comunidad; es el recurso que permite establecer el sentido de ejemplaridad y transmitir la censura ante un hecho extraordinario, como lo es, en estos casos, la conducta atípica de las mujeres dentro de una sociedad patriarcal. Las víctimas resultan más culpables que el agresor ante los ojos de la sociedad, y su muerte no es más que un lógico y merecido castigo. El agresor, en cambio, aparece como el defensor y reivindicador de los valores colectivos. El mensaje patente es, entonces: “Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo”, con el fin de desalentar las conductas fuera de lo nómico. Los corridos de *feminicidios* son los ecos de una advertencia ante un determinado modo de vivir de las mujeres:

¡Mujeres desmancuernadas
 así deben de acabar!

(*Corrido de Cuca Mendoza*, Mendoza, 1976: núm. 129)

Bibliografía citada

- ARAMONI, Aniceto, 1961. *Psicoanálisis de una dinámica de un pueblo*. México: UNAM.
- FLORES, Enrique, ed., 1988. *Unipersonal del arcabuceado*. Pról. Enrique Flores. México: UAM / INBA.
- GIRARD, René, 1998. *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, 2002. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ ÁVILA, Miguel Ángel, 1988. *Corrido y violencia. Entre los afro-mestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- HAIMOVICH, Perla, 1990. “El concepto de los malos tratos. Ideología y representaciones sociales”. En *Violencia y sociedad patriarcal*. Comp. Virginia Maquieira y Cristina Sánchez. Madrid: Pablo Iglesias, 81-104.
- HERRERA SOBEK, María, 1990. *The Mexican Corrido. A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- LORAUX, Nicole, 1989. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.
- MENDOZA, Vicente, 1976. *El corrido mexicano*. México: FCE.
- PAZ, Octavio, 1983. *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- SPECKMAN, 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.
- _____, 2002. *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*. México: El Colegio de México / UNAM.
- THOMAS, Louis Vincent, 1983. *Antropología de la muerte*. Trad. Marcos Lara. México: FCE.

*

NAVA, Gabriela. “‘Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo’. Los *feminicidios* en los corridos, ecos de una violencia censora”. *Revista de Literatura Populares* III-2 (2003): 124-140.

Resumen. La muerte se ha considerado como un medio diferenciador en la sociedad. Lo significativo de las distintas formas de morir se encuentra presente en la poesía popular. En este trabajo se analiza específicamente la muerte de mujeres en los corridos mexicanos; dentro de este tópico la atención se centra en las muertes violentas, es decir, en los femicidios. Se intenta estudiar cómo valora estas muertes la sociedad, las causas que las originan y las formas en que las mujeres son asesinadas. A mi juicio, estas muertes son una consecuencia directa de la mentalidad patriarcal y moralista de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX.

Summary. *The way of dying has always been considered a differentiating factor by society. The meaning of those ways of dying are expressed in popular poetry. This article analyzes specifically women's deaths in Mexican corridos. In this topic, attention is focused on violent deaths, in femicides. This article studies how society values these deaths, their causes and the ways women are assassinated. In the author's opinion, these deaths are a direct consequence of the patriarchal and moralist ideology of the Mexican society during the late 1800's and the early 1900's.*

La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad

CONSUELO POSADA
Universidad de Antioquia

1. La décima cubana

En Cuba, la décima es la única forma métrica utilizada en la improvisación. Los trovadores sólo hacen estrofas octosílabas, consonantes, de diez versos, donde la rima se acomoda: 1 con 4 y 5, 2 con 3, 6 con 7 y 10 y 8 con 9, en un esquema *abba /accddc*. Otra de sus características es que siempre se canta con acompañamiento musical.

La décima fue en España una estrofa culta, empleada en la poesía y en el teatro, con un auge notable a lo largo del siglo XVI,¹ en una época que coincide con el proceso de colonización española en América (López, 1986: 121). Los investigadores se apoyan en esta utilización de la décima para defender el papel de los colonizadores cultos, de las obras de teatro y de los sacerdotes españoles en su llegada a la isla cubana entre los siglos XVII y XVIII (López, 1986:124).

En América, la décima culta fue adoptada como poesía popular y es reconocida su presencia en países como Chile, Panamá, México, Colombia y Venezuela. En algunos casos, como en Cuba, la décima llegó a popularizarse más que en España. En décima se cantaron los cantos a la patria cubana, en las primeras luchas de independencia contra España y en décima se hicieron los versos a la revolución socialista del 59. A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, todos los poetas renombrados en Cuba han cultivado la décima, desde José Martí, Nicolás Guillén, Samuel Feijóo, hasta José Lezama Lima y Cintio Vitier.

¹Aunque el esquema arriba delineado —invento de Vicente Espinel— surgió a fines de ese siglo y se expandió en el XVII; se caracteriza, además, por el corte de sentido que se produce tras el verso 4 [N. de la R.].

Esta apropiación cubana de la décima tuvo aportaciones importantes: así, Samuel Feijóo argumenta que la musicalización de esta estrofa es un asunto cubano, pues el modelo español no era cantado (López, 1986: 125). También López Lemus precisa que este proceso de popularización de la décima española fue la primera nacionalización que por cuenta propia realizó el pueblo cubano y cita, para ilustrarlo, los versos de Mirta Aguirre:

Décima es caña y banano
es alma, ceiba y anón.
Décima es tabaco y ron,
café de encendido y grano.
Décima es techo de guano,
es clave, guitarra y tres.
Es taburete en dos pies
y es Cuba de cuerpo entero,
porque ella nació primero
y nuestro pueblo después.

(López, 1986: 124)

Hoy la décima está fuertemente unida al ámbito rural en todo el territorio cubano, y su utilización como modelo melódico en muchas canciones, en las que predomina la temática campesina, ha contribuido a su permanencia y difusión.

En toda Cuba se organizan las llamadas *canturías*, donde espontáneamente se reúne el público para un enfrentamiento concertado previamente. En una casa grande, generalmente en las afueras de la población, los espectadores van llegando y se acomodan en bancas improvisadas. Predominan los hombres mayores, pero hay también muchos jóvenes, porque entre los enfrentados de ese día se presentan muchos conocidos en la región. Todos escuchan con atención y silencio absoluto, aunque después de cada tanda de décimas, animados por el ron y las cervezas, haya explosiones de euforia, con risas y entusiasmo.

La devoción por la décima hace que los seguidores conserven las grabaciones de muchas canturías, y los fanáticos vuelven a oír muchas veces las estrofas, que se graban y circulan entre los aficionados. Antes del

inicio de cada espectáculo, como parte del calentamiento, se oyen amplificadas las grabaciones de otras controversias, que el público reconoce y escucha con interés.

2. La fiesta cucalambeana

La fiesta cucalambeana, en honor a Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, en la provincia de Las Tunas, es una de las más importantes celebraciones de la cultura campesina cubana. Desde la mañana hasta la noche, un gran grupo de improvisadores repentiza décimas, en controversias bien organizadas que se llevan a cabo en un espacio campestre en las afueras del pueblo conocido como El Cornito. En este escenario natural, donde vivió el poeta Nápoles Fajardo entre palmas y bambúes, se muestra la fuerza de la décima cantada como expresión de identidad regional. El espectáculo es abierto y gratuito para todos los habitantes, y la gente se congrega masivamente para oír a sus poetas.

A este certamen popular antecede, cada dos años, un evento académico sobre la oralidad, la improvisación y la poesía escrita, que es conocido como el Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima; a él asisten, además de investigadores y académicos, poetas de la oralidad y la escritura. Esta participación permite un interesante proceso conjunto de reflexión, al que no estamos acostumbrados en otros países. Quiero decir que no es sólo el debate, que desde la academia se da entre nosotros; allá es posible avanzar en el análisis de la improvisación o la música popular, con la participación de músicos e improvisadores. Así, este año se presentó en la misma comisión el trabajo de María Teresa Linares sobre los “bailes zapateados” y la ponencia de un decimero sobre “Las tonadas usadas para acompañar las décimas”.

Además, la presencia combinada de poetas de la palabra oral y la escritura genera una saludable corriente de unión entre ambos. Los improvisadores estudian y conocen la décima escrita, y, por su lado, los poetas letrados escriben poesía en décimas y, aunque no practican la improvisación ni participan en controversias, se interesan por las reglas de la poesía oral y conocen las creaciones de los poetas clásicos de la oralidad.

La asistencia de personajes renombrados de la literatura refuerza este cruce entre la oralidad y la escritura, pues atrae a los interesados en ambos temas. Entre los jóvenes poetas que asisten se siente el respeto y la simpatía por los mayores y su interés por estudiarlos y aprender de ellos.²

También en la fiesta cucalambiana, en El Cornito, hay espacios para la décima improvisada y la décima escrita. Aquí, paralelo al evento repentista, se da una jornada de la poesía escrita, y los jóvenes poetas, ansiosos de difundir su trabajo, esperan su turno para leer un poema y muestran sus versos, impresos siempre en modestas presentaciones. Allí se organizan sesiones de lectura de poesía escrita y de discusión de los poemas, y los asistentes participan en el concurso que premia a los mejores. Pero no se trata de principiantes, sino de todo tipo de amantes de la poesía; allí uno ve, por ejemplo, que el joven que acaba de leer sus poemas y los reparte en una hoja humilde fue premio Casa de Las Américas el año anterior.

3. La décima improvisada

Una controversia enfrenta a dos improvisadores alrededor de un tema. Los participantes son generalmente hombres, pero en Cuba existe una improvisadora mujer. Se llama Tomasita Quiala; es una joven ciega de nacimiento y reconocida como la mejor, como la más grande en el repentismo actual. Una de sus destrezas reconocidas es la improvisación sobre un *pie forzado*, que es un verso que el público pide y que debe

² Este año, entre los asistentes estuvieron Jesús Orta Ruíz, conocido como *el Indio Naborí*, y Alexis Díaz-Pimienta. El Indio Naborí, premio nacional de literatura, es una de las glorias de la literatura cubana. Fue en su juventud uno de los grandes del repentismo y es, además, reconocido poeta “escrito”. Alexis Díaz-Pimienta no sólo es un improvisador destacado, sino un poeta y un narrador galardonado con importantes distinciones internacionales. Finalmente, Waldo Leyva, presidente de la Asociación Iberoamericana de la Décima y el Verso improvisado, es estudioso de la oralidad, pero es también poeta de la escritura, con destacadas publicaciones.

estar integrado con naturalidad al final de la estrofa, de tal manera que no se note que ha sido agregado. Aunque este es un ejercicio normal en la improvisación, su maestría está en componer, a la velocidad del repentismo, una estrofa que integre, no uno, sino cuatro pies forzados que el público le dicte y después cantar la misma décima con los versos en orden invertido, de abajo hacia arriba, es decir, al derecho y al revés, pero de manera que las estrofas conserven una unidad semántica.³ Este año de 2002, en una de las actuaciones públicas, ella pidió los cuatro pies forzados para la hazaña que la distingue, y se reunieron los siguientes: “en las ruinas del Cornito”, “no nos abandonarás”, “todo el mar que necesitas” y “Chancho de tantas locuras”.⁴ Ella inmediatamente le pidió al conjunto musical la nota con la que cantaría y entonó la primera estrofa:

Siento cómo resucitas,
 Chancho, de tantas locuras,
 y que en el aire saturas
todo el mar que necesitas.
 En esta y en otras citas
no nos abandonarás,
 has cantado y cantarás
en las ruinas del Cornito.
 Otros no te ven, Chanchito,
 pero, ¿quién duda que estás?

Y enseguida, la segunda estrofa:

Pero ¿quién duda que estás?
 Otros no te ven, Chanchito;
 en las ruinas del Cornito
 has cantado y cantarás.

³ Según Waldo Leyva, en la conferencia pronunciada en el mencionado evento, “este tipo de décima se denomina *de calcetín*” (1999: 19, n. 1).

⁴ Se trata de Francisco Pereira, conocido como *Chancho* o *Chanchito*, uno de los más grandes repentistas cubanos de este siglo, maestro y guía de casi toda la generación actual de improvisadores, quien murió a principios de este año de 2002.

No nos abandonarás
en esta y en otras citas,
todo el mar que necesitas
y que en el aire saturas;
Chancho, de tantas locuras
siento cómo resucitas.

Ella es una mujer, un ejemplo de la presencia femenina en las controversias, pero las canturías son, en general, fiestas masculinas, encuentros que refuerzan fraternidades entre los hombres. Los contendientes muestran el trato amable, aun en los momentos de más duro antagonismo; después de cada estrofa “hiriente” hay sonrisas entre ellos, gestos de simpatías, manos que se tocan en el aire, abrazos fuertes que celebran el ingenio de una décima.

Los temas son escogidos para rivalizar, y el desarrollo de las contiendas funciona como un alegato. Los iconos que la tradición ha heredado complementan esta imagen de lucha entre opuestos. En Antioquia, los enfrentamientos de trovadores a principios de siglo se ilustraban con dos cuchilleros que, envueltos en atuendos típicos, mostraban cada uno su arma afilada. Hay también, como en España y Cuba, imágenes de gallos de pelea, y el desarrollo de la controversia se adoba con frases de los espectadores que instigan al ataque, como “¡pica, pollo, pica!”.

El público es parte fundamental del espectáculo, y su entusiasmo le da la temperatura que sube por momentos: ellos animan la contienda y toman partido. Después de cada *round*, se levantan de los asientos, mueven los brazos, gesticulan o alzan el puño en actitud triunfante. Pero aun en los temas espinosos hay un fondo cordial entre los contendientes. Este año, en Las Tunas, se enfrentaba el poeta Alexis Díaz-Pimienta a Juan Antonio Díaz y Luis Paz Esquivel, *Papillo*, dos conocidos repentistas. Alexis Díaz-Pimienta había iniciado la contienda solo y había estado *acorrolado* por el ingenio de la pareja de improvisadores, pero también por la desigualdad numérica. Así que el momento de la llegada tardía de su compañero de equipo, Emiliano Sardiñas,⁵ acaloró el debate.

⁵ Véase en este mismo número la entrevista que Rosa Sánchez hizo a Emiliano Sardiñas.

Llegó Emiliano al final,
y ha de venir otra vez,
porque una mesa con tres
patas se sostiene mal.
Llega, mi pariente oral,
ven a darme tu semilla,
tu verso, tu maravilla,
tu repentismo, tu gesto,
que los dos blanquitos estos
me están cayendo en pandilla.

Primero Emiliano responde aceptando la invitación de Alexis:

Después de pasarme el día
con gárgaras en el viento,
con ron y medicamentos
para la ronquera mía,
una llegada tardía
la salvación representa
de la mano más atenta
que ha levantado una voz,
para evitar que estos dos
se comieran a Pimienta.

A partir de aquí, el tema del enfrentamiento se centró en la pigmentación oscura de la pareja Alexis y Emiliano, opuesta a las pieles claras de Juan Antonio y Papillo: se habló de blancos y negros, africanos y españoles, enfermos y sanos, pero con estrofas matizadas por el humor o por curvas de elegancia. Un contrincante de Alexis y Emiliano les canta:

Menos mal, llegó Emiliano
entre aplausos y picualas;
la tarde con cuatro alas
saldrá a volar por el llano.
Como se sumó a ese plano
donde el verso es un pensil,
tendrá la mesa viril,
y al repentismo le auguro

dos patas de ébano puro
y dos patas de marfil.

Tampoco las estrofas que producían hilaridad entre el público llegaron a ser ofensivas. Uno diría que los contrincantes se acariciaban con los insultos y que la ofensa no cuajaba.

La gente quiere, Papillo,
que vengamos a matar,
y ¿a quién vamos a enterrar,
si Alexis no tiene brillo
y este pobre Lazarillo,
con la garganta borrosa,
que estuvo enfermo en su choza
y entre nosotros está,
si tú lo miras, bien da
más lástima que otra cosa?

Al final, los ataques se resolvieron en un abrazo cordial, y Papillo, del equipo *blanco*, intervino para llamar a la unidad de razas:

Siempre que entro en un combate
y enseñe la claridad
me tomo la libertad
de decir un disparate,
pero después del dislate,
donde la noche se estira,
más allá del tira-tira
que hace reventar las manos,
nosotros somos hermanos
de la décima guajira.⁶

Para explicar el gran número de poetas, la calidad de los versos, el buen momento de la poesía escrita y oral en Cuba, se ha hablado de las dotes musicales de los cubanos, de su facilidad histórica para versificar. Pero diversos motivos se combinan para lograr este momento de la poe-

⁶ En Cuba este tipo de retos se conoce como *tira-tira*.

sía cubana, y se deben mostrar otras razones, unidas a la formación, a la preparación integral y al trabajo de respaldo a los artistas de la palabra.

Después de la revolución, los repentistas alcanzaron una alta categoría social. Ahora son reconocidos como “poetas” y adscritos al Ministerio de Cultura. Están al servicio del país y trabajan para el Estado, en representaciones oficiales y en espectáculos públicos y se desplazan por todo el país, en distintos eventos. Ellos hacen parte del ambiente oficial de ritualidades en el que abundan las distinciones, los reconocimientos, en eventos plenos de medallas, banderas, insignias y condecoraciones, y en las que hay siempre un poeta repentista, escogido para adornar con versos la ceremonia. Gracias a este reconocimiento, se les asigna un salario fijo y “ya no tienen que vender galletitas en la calle”, como cuenta el Indio Naborí, aludiendo a grandes improvisadores que, hasta los años sesenta, debían inventarse formas de subsistencia.

Además de este cambio en la condición de vida de los improvisadores, está el trabajo permanente con actividades organizadas para preparar a los improvisadores y mejorar la calidad de los poemas. Los festivales, como las Jornadas Cucalambéanas, son sólo mostradores que exhiben a los escogidos como los mejores. Los asistentes a los festivales vienen de Casas de la Cultura de esa y de otras provincias, y antes de cualquier competición los seleccionados han tenido preparación continua y sus capacidades se estimulan en fogueos permanentes, en municipios vecinos, en círculos y comités de trabajo.

Así que la destreza de los repentistas no es sólo facilidad genética y herencia cultural. Hay también un largo trabajo de preparación, que arranca con la formación de niños repentistas y que ayuda a mantener viva la tradición. Y de esta manera, la manía versificadora ha sido estimulada, dirigida y cultivada. A la combinación de todas estas condiciones se debe agregar el alto nivel de escolaridad entre los improvisadores, que corresponde al nivel de escolaridad de todos los cubanos.

4. La décima y el Caribe hispánico

La décima es la medida estrófica preferida en Cuba y en la oralidad de todo el Caribe hispánico y se conserva como la forma poética predomi-

nante. La costa atlántica de Colombia es una de las pocas regiones donde tiene presencia actual la décima. Su práctica ha estado unida a los gustos de la población rural, y en los pueblos donde quedan decimeros la décima se conoce como un verso de “diez palabras”.

Las investigaciones sobre la décima en el Caribe defienden la tesis de un antiguo triángulo comercial, que podría explicar las afinidades de nuestras décimas con las de México, Cuba y Puerto Rico, y la pertenencia a la tradición decimera es, todavía hoy, una de las vinculaciones de la costa colombiana con todo el territorio del Caribe continental. Cuba fue el centro donde se cargaban las embarcaciones que viajaban hacia el resto de América, y esta ruta marítima, que enlazaba a Puerto Rico, Colombia y Venezuela y Argentina, explicaría también la ruta de difusión de la décima (López, 1986: 124).

La improvisación unida a la décima forma parte de la oralidad costeña, y aunque se haya extinguido casi completamente en muchas regiones, está viva en la memoria reciente de nuestros pueblos. Jorge García Usta, entre otros, confirma la pérdida de la tradición decimera. En *Diez juglares en su patio* se refiere a Cico Barón como el *último* decimero. En su trabajo recuerda los combates poéticos de las primeras décadas del siglo XX, con decimeros trashumantes, quienes, acompañados del fervor campesino, iban por los caminos recientes, de fiesta en fiesta, cantando y creando décimas y, en ocasiones, sosteniendo prolongados combates en poesía, que se extendían un día y una noche ante el deslumbramiento del público, con peones, lavanderas, prostitutas y con algunos hacendados que llevaban mazos de billetes para ofrecer a los trovadores triunfales (García Usta, 1994: 13-20).

Hoy, tristemente, los materiales de los eventos académicos de la última década realizados en Las Islas Canarias y en Almería, España, dan por “casi desaparecida” la tradición de la décima en Colombia. Aunque todavía algunos pocos compositores escriben en décimas, y quedan algunos decimeros, esas *piquerías* interminables en la zona del viejo Bolívar y de toda la sabana costeña, que se continuaron cantando con los diez versos originales de la décima clásica, ya no existen.⁷

⁷ En una investigación ya terminada, realizada con un equipo interdisciplinario de la Universidad de Antioquia, en la cual me interesaba, entre otras

También George List comprueba en su investigación sobre un pueblo de la costa que “antiguamente se realizaban *piquerías* en Evitar, pero actualmente no”. Además de reportar pocos decimeros, List aclara que, a pesar del máximo prestigio social que conlleva la habilidad para componer una décima, los jóvenes no muestran interés en aprender la técnica (List, 1994: 395).

La pérdida de las tradiciones decimeras forma parte de la desaparición gradual de muchas tradiciones en nuestras regiones. Los testimonios que nos toca recoger en los trabajos de campo coinciden con un tiempo pasado de fiestas, de bailes de tambores y caja, al que se opone el tiempo presente, con *los picó*⁸ y los discos grabados comercialmente y en el que ya no se cantan los poemas tradicionales.

La fiesta de la décima está ligada a otros rituales de la oralidad. Quiere decir que la décima necesita, para sobrevivir, que se mantengan vivas otras formas de la oralidad que nutren la improvisación. Del trabajo de George List sobre los decimeros en Evitar y en los pueblos del entorno se deduce que las décimas se hacen para producir el goce propio y ajeno, pero que deben relacionarse siempre con los amigos, el trago y los domingos y días festivos (List, 1994: 395). Además, la décima es una expresión de la oralidad poética de la región y por esto se alimenta de los versos regionales. Esto es, que la décima es parte de la poesía tradicional, y en la elaboración de los versos, el decimero siempre *repite*, aunque con variaciones, otros versos ya hechos. Por esto la presencia rica y viva de la décima necesita la presencia viva y rica de muchos versos de la oralidad.

Para Puerto Rico, Córdoba Iturregui (1994) muestra que, aunque los trovadores tienden a esconder o minimizar la presencia de la décima tradicional, es fácil constatar que se han apropiado de la riquísima tradición oral del decimario puertorriqueño, y que las décimas nuevas están alimentadas de otras antiguas o recientes:

cosas, el tema de la oralidad, fue ya difícil encontrar a los decimeros de la región. Debo aclarar que, aunque en algunos pueblos subsistan decimeros aislados, estoy refiriéndome a la desaparición de la décima como institución, como fenómeno colectivo.

⁸ Se refiere al *Cancionero Picot* [N. de la R.].

La décima improvisada es inevitablemente y necesariamente un texto oral que se mueve, se alimenta y se nutre de un campo poblado por otros textos orales, escritos o grabados [...]. Se podría decir que se trata de una voz que puede hablar porque otra multitud de voces anónimas le susurran al oído la posibilidad de su decir (Córdoba, 1994: 90).

No existe la creación pura: en el momento de la *improvisación* el trovador repite fórmulas nemotécnicas y versos cantados por otros. Cada décima se apoya en otras décimas viejas y nuevas, de las miles que están en el depósito de la tradición oral. Esto no hay que entenderlo como un señalamiento despectivo, sino como una regla de todas las elaboraciones de las tradiciones orales en verso. Los trovadores reelaboran versos aparentemente nuevos combinando materiales ya existentes. También para Puerto Rico, Ivette Jiménez de Báez (1964: 75) mostró este proceso como un camino de difusión de la poesía popular. Para ella, la tradición oral se apoya en la memoria y se reelabora continuamente por medio de las variantes.

List acepta, para la Costa Atlántica colombiana, que los decimeros experimentados generalmente tienen una reserva de décimas con temas comunes, que utilizan con cambios improvisados en una *piquería* (List, 1994: 395). Esta riqueza en la oralidad significa, entonces, que los decimeros necesitan el conocimiento de muchos versos para componer y adobar sus décimas.

5. Propuesta final para Colombia

Para Colombia no existen investigaciones importantes sobre la décima, como las que se han realizado para Cuba, México o Puerto Rico, y, en general, el trabajo de recolección de la poesía oral en el litoral Atlántico es muy pobre. No se encuentran recogidos los textos de las canciones tradicionales, ni existen cancioneros que transcriban la música, y por esto los investigadores deben anteponer a su análisis la conformación de un corpus previo, con etapas de audición y transcripción.

Pero mientras en otras zonas del Caribe hispánico esta forma de poesía improvisada se conserva y se estudia con rigor, en Colombia langui-

dece pobremente. Aquí los académicos no se ocupan del asunto, y los grupos y los individuos decimeros no reciben ningún apoyo estatal. Este descuido forma parte de la falta de respeto a los fenómenos de la oralidad. Es, en palabras de Paul Zumthor, el efecto de las culturas urbanas, donde se ha extinguido la pasión por la palabra viva; por eso no resulta difícil reconocer la validez de lo que no está escrito. La oralidad debería ganar el reconocimiento suficiente para que las instituciones la incluyan en los planes curriculares de los estudios de pregrado y posgrado.⁹

Hoy es necesario emprender, desde la academia y desde los grupos que puedan hacerse oír, un trabajo sistemático de estudio y apoyo. Aquí hacen falta trabajos que se ocupen del estudio conjunto de la poesía cantada y escrita, como el realizado por Cintio Vitier y Fina García Marruz sobre la poesía popular cubana. Considero que, ante todo, no se ha reflexionado con fuerza en la importancia del estudio sistemático de la oralidad en el Caribe, como un elemento de identidad y de integración regional.

Bibliografía citada

- CÓRDOVA ITURREGUI, Félix, 1994. "Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación". En *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, comp. Maximiano Trapero. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas / Cabildo Insular de Gran Canaria.
- LEYVA, Waldo, 1999. "Oralidad y escritura en la décima hispanoamericana". En *La luz de tus diez estrellas. Memorias del V encuentro-festival iberoamericano de la décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- LIST, George, 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Santafé de Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

⁹ Adicionalmente, puede influir el menosprecio que entre los habitantes de las ciudades de la costa atlántica se alimenta por la ruralidad. Mientras en regiones como Antioquia el origen campesino se exhibe con orgullo, aquí casi siempre se esconde con vergüenza.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio, 1986. "La décima cubana". *Revista de Literatura Cubana* 4 (6).

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette, 1964. *La décima popular en Puerto Rico*. Jalapa: Universidad Veracruzana.

GARCÍA USTA, Jorge y Alberto SALCEDO RAMOS, 1994. *Diez juglares en su patio*. Santafé de Bogotá: Ecoe.

*

POSADA, Consuelo. "La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad". *Revista de Literatura Populares* III-2 (2003): 141-154.

Resumen. A partir de una exposición detenida sobre las técnicas, las prácticas y los contextos de la décima improvisada en Cuba, se estudian aquí las escasas supervivencias de este género en el Caribe colombiano.

Summary. Through a detailed exposition of the techniques, practices and context of the improvised *décima* in Cuba, this article studies the scarce surviving examples of this genre in the Caribbean region of Colombia.

Tatiana Bubnova, ed. *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín*. Barcelona: Anthropos / Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000, 221 pp.

Causa asombro y resulta estimulante poder descubrir, en los inicios del siglo XXI, facetas desconocidas de los grandes pensadores del siglo XX, como ocurre con la obra del filósofo y filólogo ruso Mijail Bajtín (1895-1975). Y más estimulante aún, tener acceso a fragmentos nuevos de su cuaderno de trabajo, en traducción directa del ruso por parte de una reconocida especialista en su obra dentro del medio académico mexicano, Tatiana Bubnova.

Tatiana Bubnova es autora de uno de los ensayos del volumen que aquí comentamos, además de traductora de las “Adiciones y cambios a ‘Rabelais’” (1944; *Obras completas*, Moscú, 1996). Los tres trabajos restantes del libro reseñado, también traducidos por Bubnova, pertenecen a críticos rusos que reflejan las posiciones actuales y polémicas de sus compatriotas y permiten ampliar el panorama crítico de los estudios bajtínianos en torno a uno de los temas fundamentales de su obra, que es la cultura popular de la risa. Se trata de: “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”, de S. Averintsev; “Una risa invisible al mundo. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media”, por Vitali Makhlin, y “Los cuerpos del terror (hacia una lógica de la violencia)”, de Mijail Ryklin, seguido por el relato “La rata” del escritor contemporáneo Iuri Mamleev.

En las “Palabras liminares” Tatiana Bubnova expone el contenido del libro, comenta brevemente el aporte y las peculiaridades de los ensayos y anuncia ciertas sorpresas en los nuevos materiales de los cuadernos de trabajo, con referencias a autores clásicos como Shakespeare y Dante, no tratados de manera explícita en otros trabajos de Bajtín. Además, según dice Bubnova, se amplía la discutida noción de *cronotopía* al ubicar a los personajes shakespereanos analizados en el espacio

axiológico del escenario barroco, desde donde se proyectan hacia el cosmos y al “gran tiempo”. También surge en estos nuevos textos de Bajtín un interés por la poesía, a veces señalada por los especialistas de su obra como la gran ausente. Por otra parte, el fragmento de los cuadernos fechados en 1944 retoma la idea, esbozada desde sus primeros escritos filosóficos, de la “imposibilidad de vivenciar la *muerte-para-sí-mismo*” (10) y confirma lo antes sólo intuido: “la muerte no existe, Bajtín duda de la muerte” (10). Estos planteamientos reafirman a la autora en la necesidad de leer completo a Bajtín para “entenderlo íntegro”, con sus contradicciones vitales. Por último la editora y especialista resalta el valor heurístico, de invención creativa, de los conceptos bajtinianos y “su capacidad de generar sentidos y respuestas siempre nuevas” (11).

En cuanto a su propio ensayo, el cuarto del volumen, “Varia fortuna de la cultura popular de la risa”, Tatiana Bubnova lo hace preceder de un epígrafe en francés de la poeta rusa contemporánea de Bajtín, Ana Ajmátova. El ensayo presenta un balance crítico de treinta años de la recepción de las ideas del filósofo ruso en torno de la cultura popular de la risa, tanto en el ámbito intelectual occidental (con Francia como primer polo difusor a través de los estudios y traducciones de Julia Kristeva) como en los medios académicos de la ex Unión Soviética y la actual Rusia, a los cuales Mijaíl Bajtín les resultaba, y aún les resulta, unas veces incómodo y otras excelso.

En este libro puede encontrarse una revisión del tema de la risa en relación con la cultura popular desde los trabajos sobre la obra de Rabelais, que sería el tema de su tesis doctoral, pasando por los estudios sobre Dostoievski y sobre aspectos teóricos de la novela, a lo largo de cincuenta años de investigación y escritura. La propuesta binarista de una cultura popular que exalta lo bajo, en términos de lo corporal y social, frente a la cultura oficial, que exalta lo alto, serio y racional, eran propuestas que, según Bubnova, estaban en boga en la década de los años 30. La recepción en Francia y la mala interpretación o tergiversación que realizó Julia Kristeva del concepto de *carnevalización*, y su propuesta del concepto de *intertextualidad*, hicieron que la teoría sobre la risa, el carnaval y la cultura popular se deglutiera —en palabras de Bubnova— “acríticamente” en el ámbito académico occidental durante los años 60 y 70.

Después, según la autora, se produjo una decepción entre sus lectores especializados, porque leían sus ensayos sobre el ritual carnavalesco como “un eterno retorno del poder” (138). A partir de la década de los 80 cambió la actitud crítica frente a la obra bajtiniana como totalidad y se leyó este aspecto como “una especie de traición del pensador hacia sus orientaciones filosóficas originales, de matiz ético y personalista” (138). Por otra parte, en los últimos años, en Rusia Bajtín se ha visto relegado, en la medida en que se han venido fortaleciendo las corrientes del pensamiento cristiano, como puede comprobarse en el ensayo de S. Averintsev incluido en el volumen, “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”. Pero también lo critican pensadores occidentales como Todorov, Eco y Emerson. Se atacan esas propuestas de Bajtín desde posiciones tanto pro-científicas como teológicas y se propone su lectura como “novelas sobre las aventuras del espíritu, con nulo valor epistemológico” (139).

Mijaíl Ryklin, en su ensayo titulado “Los cuerpos del terror. (Hacia una lógica de la violencia)”, afirma que el libro sobre Rabelais es “autoterapéutico” (103), pues Bajtín, como representante de la *intelligentsia* rusa, estaba en una situación de terror en la época stalinista y de aumento de “carnalidad colectiva” (103). Rabelais y su obra le habrían servido para superar ese trauma a través de dos procedimientos: el distanciamiento y el júbilo infinito. En su obra transforma el visible terror y lo cambia por “el canon retórico del cuerpo discursivo” (104), y a la pretensión del poder por darle al pueblo un carácter litúrgico definitivo lo distancia y desarticula el discurso del acto para convertir en interminable el “canon retórico del populismo”, el cual no sería “susceptible a ningún pecado” (104). El ensayo de Ryklin, escrito desde la óptica bajtiniana de la cultura popular, pero teniendo como modelo a Roland Barthes para su lectura de “la mirada”, analiza ciertos ejemplos de arte urbano soviético, como la fiesta popular en el panel-mosaico del metro de Kiev-Circunvalación, que revela “el profundo traumatismo del trabajo industrial camuflado en la literatura de la época” (115), o las esculturas de la Plaza de la Revolución. La mirada se desrealiza a través del júbilo, y otras veces a través del terror (116). Y afirma: “entre nosotros la religión viene a ser la pornografía del populismo” (119). Para ilustrar las cualidades evasivas de los cuerpos colectivos analiza el “satanismo literario” de Mamleev, autor contemporáneo del que se in-

cluye, como anexo a su trabajo, el relato “La rata”, traducido también por Bubnova.

Tatiana Bubnova, en su balance crítico, afirma que para Bajtín “nada está definitivamente muerto y cada sentido tendrá su fiesta de resurrección” (140), al igual que el tiempo folclórico, que es cíclico y arcaico y a la vez optimista, porque no resta sino que suma valores. En oposición al tiempo apocalíptico de la tradición cristiana, en la cultura popular detrás de la muerte renace la vida y la risa ritual; para Bajtín, tiene el propósito de conjurar el mal. Los valores de “la cosmovisión arcaica” se organizan en torno a la cultura popular, que resulta marginal en relación con las culturas organizadas por el poder. La religión cristiana, por su parte, cuando asume el poder, destierra esas manifestaciones paganas y defiende “la seriedad de Cristo”; de él que se dice que nunca rió (143), mientras que Rabelais escribió que reír era propio del género humano. Según Bajtín, la Iglesia, como organización jerárquica, desterró la risa de su seno; recuerda al filósofo ruso A. I. Herzen, quien afirmaba que “sólo los pares ríen entre sí” (144).

Frente a la propuesta de un cuerpo colectivo optimista, compacto y festivo, y a la vez inmortal, otros críticos, como Groys, citado por Bubnova, afirman que el carnaval era “horrible” por antidemocrático, pues la participación era obligada, se lamenta por esa “alegre risa de la idiotez popular o cósmica y el desamparo del individuo solitario” y añade que el mundo “es algo más extenso que el pueblo” (150). Para Bajtín, el carnaval posee un carácter universal y constituye un estado peculiar del mundo, en cuyo renacimiento y renovación participa cada individuo. Sin lugar a dudas, la experiencia ritual y simbólica de los seres humanos arcaicos difiere de la del hombre contemporáneo. Según el filósofo Berdiaiev “el hombre deja de sentirse como parte de la organización jerárquica del cosmos y pierde el ritmo de la Naturaleza” (148). Para Dostoievski, según la lectura de Bajtín, el carnaval era “la fiesta del tiempo, que aniquila y renueva todo” (148). El mundo carnavalesco nos permite contemplar el mundo bajo la especie de la risa; muerte y resurrección darían inmortalidad a la especie humana.

Todas estas posiciones encontradas tienen, para Tatiana Bubnova, un fondo ideológico que cambia de posición por efecto del escepticismo y el descrédito, pero la estudiosa afirma que el tema amerita un análisis

histórico y una evaluación ponderada. A pesar de la polémica, los estudios sobre el fenómeno del carnaval se multiplican desde diversas disciplinas. Se dan como ejemplos otros trabajos sobre el tema, realizados en Europa por Roland Barthes y Umberto Eco, quien en su crítica llega a coincidir con la ortodoxia cristiana rusa. Afirma Eco en 1989: “Hay algo que está mal con esta teoría de la carnavalización cósmica como liberación global. Hay un truco diabólico en apelar al carnaval cósmico-cómico” (156). Bubnova también expone las lecturas realizadas sobre este tema por hispanistas contemporáneos como Edmond Cros, Iris Zavala o Gómez-Moriana.

En cuanto al ensayo del propio Mijaíl Bajtín, “Adiciones y cambios a Rabelais”, incluido en este volumen, se trata de un material en curso en torno a las formas del tiempo y el cronotopo en la novela y de un intento por historizar la risa: “A la luz del tiempo, todo es risible. El tiempo, el cambio, vuelven al mundo digno de la risa” (165). Apunta temas a desarrollar en torno a Rabelais y Gogol y sobre la monotonía de los discursos oficiales del poder. También apunta que “la alegría auténtica es incompatible con el miedo” y plantea la seriedad vinculada con el modelo oficial del poder, pero también con el esclavo y el débil, mientras que la seriedad no oficial de un escritor como Dostoievski sería una protesta extrema del individualismo, tanto corporal como espiritual (167). Luego se refiere a las obras principales de Shakespeare, para quien el cielo y el infierno es “profundamente topográfico y limítrofe” (176) y pondera la función de los vituperios, la demencia y los bufones en su teatro. Adopta, a nuestro parecer, cierta perspectiva psicoanalítica cuando afirma que Hamlet es “un Edipo Rey desplazado, removido” (178) —tema ya apuntado por Freud y desarrollado por Ernst Jones— y cuando afirma lo siguiente: “Ofelia viene a ser la sustituta potencial de la madre en el lecho incestuoso [...]. Hamlet no acepta el papel parricida del heredero” (179). Aunque luego Bajtín critica otras lecturas que reducen el conflicto de Hamlet a “una psicología de un hombre indeciso, carcomido por la reflexión o exageradamente quisquilloso” (179).

En torno a un detenido análisis de escenas de *Macbeth*, habla Bajtín de tiempos en los cuales los hijos matan a sus padres (el Renacimiento y la época contemporánea) y de otros en que los padres oprimen a sus hijos (las épocas autoritarias) (184). También analiza, al igual que los

formalistas rusos, *El Capote* de Gogol y el uso del nombre propio y del apodo (192-95), y afirma que, frente a lo canónico, surgen “géneros sueltos”. Destaca además el gusto de Pushkin y otros autores rusos por las celebraciones populares en la plaza pública y, en la línea de la cronotopía, el problema del “umbral” en Dostoievski (206-207). Anuncia en estos escritos que añadirá algunos capítulos a su libro sobre Rabelais y el lenguaje obsceno utilizado por el escritor francés para provocar la risa, pero no la sensualidad erótica. En Rabelais, sostiene Bajtín, no se describen cuerpos jóvenes; las imágenes indecentes se vinculan a la vejez y al cuerpo grotesco (212). También afirma que Rabelais influyó en el surrealismo, por ejemplo, en un texto como el *Ubú Rey* de Jarry, que incluye elementos de la plaza pública y la estilización carnavalesca (217). Por último reflexiona Bajtín sobre el problema del tono en la palabra y asegura que no existe “un puro tono de amor” (214) en la poesía.

Recordemos que en el ámbito universitario en lengua española los libros de Mijaíl Bajtín se conocen a través de las traducciones al francés realizadas por Julia Kristeva y su grupo. El libro fundamental sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, fue traducido del francés en 1974, y a partir de entonces se iniciaron estudios que tenían como modelo esta perspectiva. Más tarde se multiplicarían los congresos de “bajtinólogos”, y los trabajos sobre “polifonía, dialogismo y carnavalesización” llegaron a convertirse en una moda académica. Hasta ahora, el tema no ha perdido su vigencia.

Podemos concluir la reseña de este libro resaltando el valioso aporte realizado por Tatiana Bubnova en el campo de los estudios críticos sobre Bajtín e invitando a su lectura, indispensable no sólo para los especialistas, sino también para quienes trabajan la literatura hispanoamericana desde la perspectiva de la risa y lo cómico y para quienes reflexionan sobre el complejo diálogo entre los modelos literarios canónicos y la cultura popular.

ANA ROSA DOMENELLA

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Harold Scheub. *The Poem in the Story: Music, Poetry, and Narrative*. Wisconsin: University Press, 2002; 316 pp.

Toda buena historia contada por un buen narrador es también una invitación para que el público tenga una participación muy activa, porque desde el interior mismo de la historia poco a poco van emergiendo la poesía y las imágenes que oscilan entre la ficción y la realidad, la realidad y la ficción. El narrador o cuenta-cuentos sabe que, al presentar una buena historia, debe permitir que se desenvuelva paulatinamente y, a su vez, se transforme en poesía, música, canto, danza y metáfora. El punto intermedio entre la realidad y la ficción de la narración es el sitio donde tienen lugar las transformaciones, es el área de la ambigüedad desde donde se establece una corriente que hace posible el significado en el público, y es el área en donde irónicamente la ambigüedad y la metáfora despliegan su fuerza interior.

Harold Scheub ha dedicado muchos años a la recopilación y al estudio de la extraordinaria y evocativa complejidad de las narraciones orales en países del sur de África, el arte del cuenta-cuentos y el papel del público, descritos en la obra que comentamos. El significado, el mensaje de las narraciones no siempre es algo que está en la superficie de la historia, porque a menudo tendemos a ver únicamente en la superficie la estructura lineal de la narración; con frecuencia olvidamos la curvatura y, por lo mismo, perdemos el verdadero significado. Las narraciones que encierran en su interior poesía son mucho más complejas, mucho más vitales. La metáfora, el mensaje y el significado están profundamente sumergidas en las emociones humanas y por eso permiten que encontremos el significado, así como también la sabiduría y la catarsis.

El narrador o cuenta-cuentos nunca olvida la música; sabe que su arte debe ir más allá del lenguaje, más allá del tiempo, y para ello se vale de la entonación, del lenguaje no-verbal, de la expresión del rostro y del cuerpo, de su habilidad para transmitir emoción a la audiencia, de su capacidad para establecer lazos de comunicación y de su manera de percibir y responder a la reacción del público. La historia o narración —nos dice Scheub— proporciona el espacio para conocer las experiencias de la vida real; aunque ello no es suficiente para despertar la

emoción más profunda. Por esta razón, las narraciones entrelazan eventos del pasado. El reconocer que la experiencia es también una evocación del pasado es lo que hace de una narración algo familiar, y es cuando es posible reconocer el poema en la narración, en donde están los mitos y las leyendas, las ficciones que se entrelazan con hechos reales del presente. Siempre que escuchamos relatos que reviven el pasado, a la vez estamos viviendo el presente: esta es la forma en que damos sentido a nuestro mundo. El arte del narrador de relatos en forma oral está precisamente aquí, en su habilidad para combinar la ficción del pasado con la realidad del presente, de tal manera que pueda despertar las emociones y convertir el evento en una verdadera catarsis y proporcionar a la audiencia el significado de la narración.

Cuando el relato oscila entre el pasado mítico y la experiencia del presente, se entra en una zona donde el tiempo deja de tener un significado lineal; es ahí donde se dice que el tiempo es el tiempo de las máscaras, el tiempo del misterio, el tiempo de la ficción, el tiempo en el que las imágenes son evocaciones del pasado, el tiempo que se va desarrollando conforme se va desarrollando la historia, el tiempo que se recupera cuando la realidad emerge, cuando se transforma la realidad y nos brinda un nuevo significado.

Este es el mismo proceso catártico y emocional que está en el interior de la poesía, de la poesía que está en el interior de la narración y el mismo proceso emocional que provoca la música, la musicalidad que está en el interior de la narración, en sus armonías y sus intervalos rítmicos y sonoros. Es también la habilidad y el arte del cuenta-cuentos los que invitan al público a participar, y la narración puede ser contada una y otra vez, infinidad de veces, y en cada ocasión el cuenta-cuentos puede despertar nuevas emociones e incluso despertar una mayor participación.

Pero ¿dónde radica el misterio de la narración? ¿dónde la complejidad de la habilidad del narrador? Gracias a sus múltiples participaciones en este tipo de representaciones en el sur de África, Harold Scheub señala, a título de hipótesis, que es un proceso semejante al que experimentamos cuando escuchamos relatos, cuando asistimos a una representación filmica, cuando escuchamos o leemos poesía, cuando nos recreamos con una representación teatral, cuando gozamos la música o danzamos. Toda narración que logra despertar las emociones lo logra

porque en el interior de la historia hay un poema, que también es música. La música emerge cuando la historia nos invita a participar, ya que su fuerza radica en el poder que tiene para despertar los sentimientos y las emociones, aunque no siempre parezca que tiene un significado explícito. La música y el poema emergen cuando el narrador o cuenta-cuentos logra llegar al corazón de la historia, cuando toca su propio corazón, y logra tocar el corazón de la audiencia. Es cuando la narración adquiere una vida propia y es así como funciona. Es cuando —señala Scheub— emerge la narración a un nivel metafórico, definida como una viva actividad envuelta en las emociones del narrador y de la audiencia. Si la narración no es una buena historia, si el narrador no es un buen cuenta-cuentos y no logra despertar una reacción en el público, no es una buena narración, porque carece de fuerza.

Scheub describe la siguiente narración, de la cual transcribo un fragmento:

... el narrador relata la historia de un mago y hacedor de lluvia que tiene la habilidad de transformarse en un león. Pero lo tiene que hacer en una sola noche, porque tiene miedo de que lo descubran y lo persigan para cazarlo y, a su vez, él puede matar a alguien en defensa propia. En una ocasión, cuando se estaba transformando en león, mató a la zorra de un *afrikaner*, quien, al descubrir la noticia, organizó un comando en contra del mago hasta que lograron dispararle. Antes de morir, el mago le contó al padre del narrador los secretos de sus poderes de mago. “Hace mucho tiempo el Padre tenía la obligación de entonar canciones que a su vez había aprendido del Padre; entonces el Padre debía entonar esas canciones para él”. Aprendió a cantar, pero sus canciones eran un lamento muy triste, porque “las cuerdas se habían roto”, el “sonido tintineante del cielo” ya no pudo ser escuchado nuevamente por el cantante, y era el mismo que había escuchado cuando vivía el mago. Las cuerdas se habían roto, porque “eran las mismas cuerdas que utilizaba para escuchar, cuando clamaba al cielo para que lloviera. Estas son las cosas que nunca deben volver a suceder...” (xv).

Y he aquí el poema de la narración:

Aquella gente
rompió las cuerdas por mí.

En consecuencia,
 este lugar se convirtió en algo indiferente para mí,
 y ya no pude explicarlo,
 porque habían roto las cuerdas por mí.
 En consecuencia,
 este lugar no es sentido por mí,
 como el lugar asignado para ser sentido por mí,
 para poder explicarlo.
 Entonces,
 este lugar se siente como si hubiese sido abierto frente a mí,
 porque las cuerdas las habían roto por mí.
 En consecuencia,
 este lugar carece de una sensación placentera para mí,
 para poder explicarlo.

(Diä!kwain, el narrador San de Transkei, África del Sur, xv)

Scheub señala que en las comunidades que ha estudiado con frecuencia las narraciones, por sí mismas en su interior, llevan consigo poesía y música, se desdoblán hasta convertirse en poemas independientes, en canciones o romances entonados por los jóvenes en celebraciones descritas por el autor:

Un grupo de niños y jóvenes Mpondomise se reúnen en una danza espiritual y durante la celebración entonan la canción *amaqaba*. Los participantes, cerca de treinta de ellos, se colocan en una línea irregular, los muchachos en un grupo, las jóvenes en otro. Los muchachos se arrodillan durante una parte del canto, golpeando el suelo con sus bastones. Mientras tanto, otro grupo de muchachos se mueven en círculos [...]; en otro sitio las jóvenes danzan y aplauden rítmicamente. A veces, una o más se dirigen hacia el grupo de muchachos y ejecutan varios pasos de baile, después vuelven a su lugar. Los muchachos blanden sus bastones en el aire. Uno de ellos es el líder de los muchachos, y una de ellas asume el papel de líder de las muchachas. Durante los cantos que siguen, los muchachos emiten sonidos guturales muy fuertes, a la vez que se mueven en círculos blandiendo sus bastones, y las muchachas emiten sonidos guturales muy profundos y bajos. Los muchachos, la mayoría de ellos, portan largas capas; las de ellas son rojas y ellas lucen en los brazos y piernas un gran número de brazale-

tes. La audiencia está compuesta por unos quince hombres, diez mujeres y un número más grande de niños que no participan en el canto. Todos ellos son Mpondomise [...] De tiempo en tiempo, un integrante de la audiencia podrá interpretar un contrapunto como este: “¡Ho, ho, ho!” Mientras tanto, la danza de todos los jóvenes es la interpretación de una canción de amor (Scheub: xvi).

Scheub reúne y analiza en este libro varias narraciones recogidas en el sur de África, demostrando cómo se transforman en poemas y danzas espirituales, en las que los temas míticos, de leyendas, de hechos del pasado y las historias de la experiencia real del presente se entremezclan, se ritualizan y se convierten en motivo de regocijo comunitario, de identidad. Algunas de estas narraciones son parte de la historia del pueblo y narran las guerras, los conflictos con otras comunidades vecinas, la muerte y otros temas. Fundamental es el papel del narrador o cuenta-cuentos y su capacidad para despertar sentimientos y emociones a través de la evocación poética y del contenido de la narración.

En la segunda parte del libro, el autor explica la función del poema en la narración, como mito, música y metáfora: la narración como mito, que tiene la capacidad de transformarse; la música, con su capacidad para ordenar los materiales que desembocan en nuevas creaciones y metáforas; la metáfora, que prepara la presentación, que acabará por recrear el mito, la metáfora y el significado. Finalmente, Scheub describe y analiza el papel del narrador como guardián del poema en la narración.

Se trata de un libro que no sólo expone y explica el papel del cuenta-cuentos y su capacidad para transformar la realidad, enlazando historias del pasado y experiencias reales, sino que también destaca la importancia de la narración para estimular la creatividad, puesto que el narrador es tanto un intelectual como un artista, que cuenta la historia básica o “centro mítico” a la vez que le agrega imágenes míticas, hechos contemporáneos y otros elementos, que giran como satélites alrededor del tema central. La narración toca al público, no en el intelecto, sino en la imaginación. Las imágenes que utiliza el narrador nunca han sido producidas con anterioridad, y nunca volverá a presentarlas de la misma manera, aunque el “centro lírico”, por supuesto, está compuesto de imágenes míticas que se transmiten de una generación a otra, imágenes

que se transforman y se recrean del conflicto a la solución, historias fáciles de recordar.

He aquí la importancia de la narración, de la poesía y su asociación con la música y la danza. He aquí la demostración de la capacidad de evocación de valores culturales, partiendo de imágenes míticas que hablan de guerra, desastres, amor, regocijo, coraje y muchos otros temas, asociados con la actividad comunitaria, con la emoción y el placer que provoca la narración a través de su propio contenido poético y musical, que a su vez se transforma nuevamente en canto y danza.

The Poem in the Story: Music, Poetry, and Narrative es un trabajo poco convencional y un audaz esfuerzo por explicar lo que es el “centro metafórico” o “centro lírico” metafórico que se encuentra en un relato. El trabajo incluye notas de campo, vivencias diarias, fotografías y textos de las narraciones y los poemas. Todo ello guía al lector hacia una nueva forma de ver y hasta de experimentar el significado de las narraciones.

Scheub, investigador y profesor de Humanidades en el Departamento de Lenguas Africanas y Literatura de la Universidad de Wisconsin-Madison y autor de libros como *Story, The Tongue Is Fire: South African Storytellers and Apartheid*, y editor de *The World and the Word*, ha ganado mucho prestigio con sus investigaciones, porque ha logrado exponer y documentar el impulso estético de la tradición de los narradores. Su punto de vista, enfocado básicamente en la organización del “centro lírico”, le permite mostrar por qué una buena narración es una buena narración, ya sea que se presente como tradición oral ya que se encuentre en la literatura escrita.

SUSANA GARDUÑO OROPEZA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

que se transforman y se recrean del conflicto a la solución, historias fáciles de recordar.

He aquí la importancia de la narración, de la poesía y su asociación con la música y la danza. He aquí la demostración de la capacidad de evocación de valores culturales, partiendo de imágenes míticas que hablan de guerra, desastres, amor, regocijo, coraje y muchos otros temas, asociados con la actividad comunitaria, con la emoción y el placer que provoca la narración a través de su propio contenido poético y musical, que a su vez se transforma nuevamente en canto y danza.

The Poem in the Story: Music, Poetry, and Narrative es un trabajo poco convencional y un audaz esfuerzo por explicar lo que es el “centro metafórico” o “centro lírico” metafórico que se encuentra en un relato. El trabajo incluye notas de campo, vivencias diarias, fotografías y textos de las narraciones y los poemas. Todo ello guía al lector hacia una nueva forma de ver y hasta de experimentar el significado de las narraciones.

Scheub, investigador y profesor de Humanidades en el Departamento de Lenguas Africanas y Literatura de la Universidad de Wisconsin-Madison y autor de libros como *Story, The Tongue Is Fire: South African Storytellers and Apartheid*, y editor de *The World and the Word*, ha ganado mucho prestigio con sus investigaciones, porque ha logrado exponer y documentar el impulso estético de la tradición de los narradores. Su punto de vista, enfocado básicamente en la organización del “centro lírico”, le permite mostrar por qué una buena narración es una buena narración, ya sea que se presente como tradición oral ya que se encuentre en la literatura escrita.

SUSANA GARDUÑO OROPEZA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Carlos Nogueira, ed. *Cancioneiro popular de Baião*, I. *Bayam* (Baião: Cooperativa cultural de Baião-Fonte do Mel), núms. 4 y 5, 1996; II. *Bayam*, núms. 7-10, 2002; 191 y 476 pp.

En Baião, municipio perteneciente al distrito portugués de Porto, la lírica popular es un hecho cotidiano, está en boca de todos. Se podría decir

que los baionenses cantan y recitan versos bajo cualquier pretexto: en las labores del campo, en los ritos religiosos, en los bailes, al arrullar a los niños, para elogiar a la amada, para criticar al adversario, o bien, únicamente por diversión y mero pasatiempo. Esta es, al menos, la impresión que me ha quedado después de leer el *Cancioneiro*. La revista *Bayam* hizo una edición especial para que esta obra saliera en dos volúmenes: el primero impreso en 1996 y el segundo, en 2002. En total, se presentan 3,641 canciones, cantidad nada despreciable, de gran diversidad y riqueza poética, que ampliará los horizontes de la lírica popular portuguesa.

Según explica Nogueira en la Introducción al cancionero, cuando tomó la decisión de trabajar en Baião suponía que mucho podía encontrar ahí. Baião es un municipio integrado por una comunidad campesina, en la cual se le da mucha importancia a la mujer; en especial, para la difusión de las tradiciones regionales. A ello se añade que la mayor parte de la población es analfabeta, por lo cual su cultura es predominantemente oral. Por los factores anteriores, la comunidad baionense puede caracterizarse como arcaizante, conservadora, de profundas raíces populares y, como queda demostrado en el cancionero, con una gran riqueza lírica.

El *Cancioneiro popular de Baião* refleja la entrega y la pasión de quien lo hizo. Para conocer el contexto en que se cantan las canciones, Carlos Nogueira participó en las fiestas y romerías de aquella región, lo mismo que en las actividades agrícolas. Conversó muchísimo con los baionenses, a los que supo convencer de la importancia de las canciones que entonaban. Una vez que sembró la semilla, un informante lo llevó a otro y este a otro, en una larga cadena que parecía no concluir, y aun por los caminos hubo quien le recitara algunos versos. La recopilación fue para él muy gratificante, “com resultados francamente encorajadores”, pues tan sólo su tía Cândida le recitó 100 *quadras* (cuareta octosílabas), muchísimos romances, proverbios y “respuestas prontas”, además de haberle contado varias leyendas. Fueron tantos los relatos que encontró, que ahora está trabajando en un libro en el cual dará a conocer la narrativa tradicional de Baião.

Aquí es oportuno señalar que, en su recolección de textos, a Carlos Nogueira le favoreció haber nacido en Vila Nova de Gaia, un municipio

porteño cercano a Baião. Es decir, conocía la zona donde trabajó, incluso a algunos de sus habitantes, aspecto que, por cierto, nos hace reflexionar a los interesados en las tradiciones populares que en lugares cercanos a nosotros, en nuestras propias comunidades, puede existir una gran riqueza cultural que está por descubrirse. Además, la pertenencia a una región determinada, ayuda al investigador a encontrar fácilmente las fuentes de información.

Por lo que respecta al *Cancioneiro popular de Baião*, la mayor parte de los materiales se han clasificado temáticamente (cantigas de usos y costumbres, histórico-políticas, religiosas, de trabajo, etc.), y algunos, de acuerdo a los géneros tradicionales de la lírica portuguesa (*subtilezas, pasquins, respostas prontas*). La clasificación da forma al cancionero, dividiéndolo en capítulos, los cuales, a su vez, se vuelven a dividir en subtemas. Por ejemplo, el capítulo VII, de las Cantigas religiosas, comprende los subapartados de A lo divino, Virgen María, Jesucristo y Cantigas religioso-amorosas; las Cantigas satíricas del capítulo XVII se distribuyeron en: Clases sociales, Contra las mujeres y Contra los hombres. Cuando las canciones no encajaron en algún tema, se incluyeron en un apartado llamado Generalidades.

La clasificación de la lírica baionense realizada por Nogueira es muy exhaustiva. Para dar una idea de la acuciosidad con que la ha hecho, es ilustrativa la siguiente división de las Cantigas religioso-profanas:

1. Santos (São Bartolomeu, São Gonçalo de Amarante, São João Baptista, São João, São Miguel de Lobrigos, Os três santos populares).
2. Invocações da Virgem Maria (Nossa Senhora, Santa Leocádia, Santa Marinha, Santa Quitéria, Senhora da Conceição, Senhora da Graça, Senhora da Granja, Senhora da Guia, Senhora da Lapa, Senhora de Livração, Senhora da Piedade, Senhora da Póvoa, Senhora da Saúde, Senhora da Serra, Senhora das Boas-Novas, Senhora das Dores, Senhora das Necessidades, Senhora de Vilarinhos, Senhora do Alívio, Senhora do Almústão, Senhora do Campo, Senhora Loureiro, Senhora do Marão, Senhora do Martírio, Senhora do Martírio/ Senhora da Livração, Senhora do Sameiro/ Senhora da Boa-Hora, Senhora dos Aflitos, Senhora dos Milagres, Senhora dos Navegantes, Senhora dos Remédios).

3. Invocações de Jesus Cristo (Senhor da Pedra, Senhor do Calvário).
4. Janeiras.
5. Cantigas dos Reis (Início dos Reis, Fim dos Reis, Vivas).
6. Poemas dos Cortejos do Menino Jesus.

Los estudiosos de la lírica popular portuguesa encontrarán mucha tela de donde cortar en el *Cancioneiro popular de Baião*. Llama la atención no sólo la gran cantidad de cantigas de tipo religioso, reflejo de la importancia que tiene la religión para los baionenses, sino también las canciones alegres y festivas, tanto o más abundantes que aquéllas. Asimismo, hay muchas cantigas toponímicas, que hacen referencia a cincuenta y cuatro lugares distintos, entre pueblos, ciudades, provincias y países; muchos cantos dedicados a la naturaleza: al sol, las estrellas, las flores, el mar, los árboles, frutos, legumbres y cereales, así como a los pájaros y a los grillos.

Creo, además, que sin ser un lector especializado, se puede pasar un rato agradable leyendo las cantigas, como ésta de carnaval:

A comadre riquiti
e o compadre riquitó:
a comadre deu um peido
e o compadre mama-o só.
(II, 120)

(La comadre riquiti
y el compadre riquitó:
la comadre echóse un pedo
y él solito lo mamó).

O como las jocosas:

Amigos de casa alheia,
que tentais a porta abrir,
voltai daqui a hora e meia,
quando eu estiver a dormir.
(II, 133)

(Amigos de casa ajena,
que intentáis la puerta abrir,
volved dentro de hora y media,
cuando me vaya a dormir).

O bien, las canciones que se cantan el primero de abril:

Este dia 1 de abril,
 ¡oh, que gosto me veio a dar!,
 proporcionar-me a alegria,
 de te poder enganar.
 (II, 171)

(Este primero de abril,
 ¡qué gusto me voy a dar!,
 pues me dará la alegría
 de poderte engañar).

Dentro del espíritu humorístico, no podían faltar en la lírica baionense las cantigas escatológicas:

Fui a cagar ò cemitério
 numa noite de orvalho;
 levantao-se um morto e disse:
 —Vai a cagar ò caralho.
 (II, 185)

(Fui a cagar al cementerio
 una noche de rocío;
 levantóse un muerto y dijo:
 —Vete a cagar al carajo).

También hay cantigas satíricas, por ejemplo, para criticar ciertos oficios:

Alfaiates, sapateiros,
 todos são homens honrados:
 alfaites são doutores,
 sapateiros advogados.
 (II, 177)

(Los sastres, los zapateros,
 todos son hombres honrados,
 pues los sastres son doctores,
 zapateros, abogados).

O en contra de los hombres:

Os homens são uns fingidos,
 são como o pinheiro bravo;
 em solteiros são uns anjos,
 casados são o diabo.
 (II, 181)

(Los hombres son engañosos,
 parécense al pino bravo;
 solteros son unos ángeles,
 y casados son el diablo).

Y de las mujeres:

A la mulher e à galinha
 è um bicho interesseiro:
 la galinha pelo milho,
 la mulher pelo dinheiro.
 (vol. II, 179)

(La mujer y la gallina
 son un bicho interesado:
 la gallina, por el mijo,
 la mujer, por los centavos).

Algunos cantos se asocian a la danza, como *Las modas*, una de las canciones bailadas más antiguas y tradicionales del pueblo portugués:

À cadeia rigorosa, fui no jardim passear; encostei-me a uma rosa, enleei-me a um botão, anda cá pròs meus braços, amor do meu coração.	(En cadena rigurosa, me fui al jardín a pasear; arriméme a una rosa y liguéme a un botón. Véngase acá, a mis brazos, amor de mi corazón.)
---	--

(II, 191)

Típicas de la región de Baião son las *respostas prontas*, género lírico que Nogueira define como frases hechas, ya establecidas, que permiten respuestas rápidas, ingeniosas y humorísticas. He aquí dos ejemplos:

— Conheces o Ana?	(— ¿Conoces a Ana?
— Qual?	— ¿Cuál?
— Aquela que te levou prà cama	— Aquella que te llevó a la cama).
— Arre burro, cavaleiro.	(—Arre burro, caballero.
— Cada ponto, cada peido.	— Cada punto, cada pedo).

(II, 336)

Si bien dominan los materiales de la tradición oral, el cancionero incluye algunas cantigas impresas. Nogueira explica muy atinadamente por qué las incluyó: entre lo oral y lo escrito constantemente ha habido —y hay— relaciones y confluencias; la tradición oral puede convivir sin problemas con la escritura. Tal es el caso de las *Cortejos do menino Jesus*, que la comunidad baionense aprecia mucho y que, probablemente por esta causa, se han fijado por escrito; esto no ha impedido que se sigan cantando en las fiestas navideñas; por el contrario, ha hecho que se difundan más.

El *Cancioneiro popular de Baião* cuenta con una extensa bibliografía y un índice de informantes y lugares. En cada uno de los dos volúmenes hay una introducción con datos útiles para la lectura de la lírica de Baião.

En el primero, Nogueira hace un recuento de las características de la lírica popular portuguesa y en el segundo señala el contexto en que fueron recogidos los textos. En un intento por no dissociar la poesía de la música, al final del segundo volumen aparece un apartado con notaciones musicales que dan a conocer, en términos generales, cómo se canta la lírica baionense. En fin, por todo lo anterior, no dudo en afirmar que este cancionero es el resultado de un trabajo profundo y serio, que viene a sumarse al patrimonio cultural portugués.

Carlos Nogueira es profesor de Literatura oral tradicional y de Literatura portuguesa e investigador del Centro de tradiciones populares portuguesas Prof. Manuel Viegas Guerreiro, en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. En esta revista (año II, número 1) hemos publicado una reseña de José Manuel Pedrosa sobre su libro *Literatura oral em verso: a poesia em Baião*, y en el año III, núm. 1 ha salido un artículo de Nogueira sobre las *papeladas*. Se trata seguramente de una persona muy generosa, pues pone a disposición de los interesados en la lírica de Baião los materiales, grabados y filmados, que ha reunido a lo largo de varios años. Bienvenidos sean este tipo de investigadores, lo mismo que ediciones críticas de la lírica popular como el *Cancioneiro popular de Baião*.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En el primero, Nogueira hace un recuento de las características de la lírica popular portuguesa y en el segundo señala el contexto en que fueron recogidos los textos. En un intento por no disociar la poesía de la música, al final del segundo volumen aparece un apartado con notaciones musicales que dan a conocer, en términos generales, cómo se canta la lírica baionense. En fin, por todo lo anterior, no dudo en afirmar que este cancionero es el resultado de un trabajo profundo y serio, que viene a sumarse al patrimonio cultural portugués.

Carlos Nogueira es profesor de Literatura oral tradicional y de Literatura portuguesa e investigador del Centro de tradiciones populares portuguesas Prof. Manuel Viegas Guerreiro, en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa. En esta revista (año II, número 1) hemos publicado una reseña de José Manuel Pedrosa sobre su libro *Literatura oral em verso: a poesia em Baião*, y en el año III, núm. 1 ha salido un artículo de Nogueira sobre las *papeladas*. Se trata seguramente de una persona muy generosa, pues pone a disposición de los interesados en la lírica de Baião los materiales, grabados y filmados, que ha reunido a lo largo de varios años. Bienvenidos sean este tipo de investigadores, lo mismo que ediciones críticas de la lírica popular como el *Cancioneiro popular de Baião*.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Regiones de México: diálogo entre culturas, año 1 nos.1 y 2. Coord. Armando Herrera Silva. México: CONACULTA, 2002.

La revista *Regiones de México: diálogo entre culturas* es el resultado del trabajo de un equipo de estudiosos que se ha propuesto por este medio abordar y difundir las diversas y muy vastas manifestaciones culturales que se dan a lo largo y ancho de nuestro país. Se trata de una revista que surge en un momento en que el fortalecimiento y la revaloración de la diversidad cultural toman una capital importancia frente a la tendencia homogeneizante derivada de la corriente globalizadora de nuestros días.

La presentación de los materiales en la revista *Regiones de México* se da —y aquí radica lo interesante y novedoso de su propuesta— desde

una perspectiva diferente: a partir de una categoría de acercamiento llamada “región cultural”. A pesar de que dentro de la historia editorial en México son numerosas las revistas que en diversas épocas y desde enfoques distintos han dirigido su atención a las expresiones culturales —especialmente las llamadas populares—, en términos generales se puede decir que en la mayoría de ellas las noticias sobre tal o cual costumbre, evento o forma de pensamiento han sido presentadas de manera aislada, incluso desarticulada, en aquellos casos en los que el contenido de la publicación es enteramente heterogéneo. Aquí, en cambio, se pretende abrir un espacio de diálogo e intercambio continuos entre culturas regionales específicas, en el que las diversas manifestaciones se dan a conocer dentro del ámbito cultural al que pertenecen, del que se nutren y al cual modifican, recrean y reevalúan. Un reto difícil, sobra decir, por un lado, dado el carácter pluriétnico y pluricultural propio de nuestro país y, por el otro, debido a lo compleja que resulta la definición misma de una región cultural.

Pero ¿qué es una región cultural? En el primer número de esta revista el concepto fue abordado por Andrés Fábregas Puig en un excelente ensayo titulado “La dimensión regional de la cultura”, del cual no resisto hacer la siguiente cita: “La región constituye el recipiente de una historia cuya cotidianidad aparece en la conciencia regional manifestándose en símbolos de identidad que recuperan y unifican la vivencia compartida” (I, núm. 1: 7).

Por su parte, Margarita Dalton nos dice: “Si compleja y llena de contradicciones es la definición de cultura ¿cómo podremos ponernos de acuerdo en lo que significa una región cultural?” (I, núm. 2: 8). La autora parte de ciertas preguntas básicas: ¿cuáles son en México esas regiones, quiénes las definen y sobre qué supuestos? Sin pretender ser exhaustiva en un tema de por sí complejo y ya muchas veces discutido, ella nos hace ver y reflexionar sobre cuatro puntos relevantes. Primero: las regiones culturales existen y son caracterizadas por una serie de elementos que ciertos individuos comparten y con los cuales se identifican. Segundo: no se pueden definir con exactitud los límites de esas regiones, dado el carácter dinámico y de intercambio que se vive entre diversas zonas, en especial, en nuestros días, en que la tecnología de la comunicación tiene la capacidad de poner en contacto cualquier cultu-

ra con otra en fracciones de segundo; por tanto, una región no resulta necesariamente fija. Tercero: la identificación de un grupo humano con cierto tipo de manifestaciones culturales tiene que ver con la identidad, ese sentimiento que todo hombre, como ser social, tiene con respecto al lugar al que pertenece y que le da sentido a su vida. Cuarto, y muy importante: en la definición de las distintas regiones culturales, el verdadero reto es el respeto a la identidad voluntaria de los pueblos.

Con base en estos razonamientos, *Regiones de México* es una revista que nos habla de muchas cosas que definen al hombre como tal: la música, la palabra, la danza, los mitos y leyendas, la poesía, la religión, la vestimenta, la alimentación, las creencias, el arte, las invocaciones y las fiestas. Todas ellas se presentan en ocasiones en contrapunto con situaciones concretas de pobreza, marginalidad o migración en que llegan a manifestarse, o bien, evocando las voces de un pasado que se revela continuamente. Por otro lado, esta revista busca ser, además, un foro abierto a las diferentes maneras de aproximarse y analizar la dimensión regional de la cultura, y de esta manera poner al alcance del lector el conocimiento y la experiencia de quienes estudian las culturas regionales desde las más distintas disciplinas, perspectivas y metodologías, llámense historia, musicología, antropología, etnología, estética o sociología.

El número uno de la revista *Regiones de México* orientó su contenido hacia la Huasteca, una región cultural muy rica en expresiones tradicionales, tanto indígenas como mestizas. Sobre su extensión y sus límites, varios especialistas coinciden, hoy en día, en que, teniendo en cuenta factores tanto históricos como ecológicos y culturales, abarca parte de seis estados de la República: San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo, Tamaulipas y pequeñas porciones de Querétaro y Puebla. Sobre este tema y muchos otros nos habla Irene Vázquez Valle en su artículo “La Huasteca: su geografía, su gente, su historia”,¹ el cual proporciona, a través de una visión de conjunto, información sobre diversos aspectos de la zona: antecedentes históricos, su ecosistema, los diversos grupos humanos que la habitan, sus varias formas de subsistencia y, en especial, sobre su música y su poesía.

¹ Reproducción de las notas al disco *Primer Festival de la Huasteca*, 2000.

Enseguida aparece un texto del arqueólogo Lorenzo Ochoa, sobre la historia antigua de la Huasteca. Se trata de una síntesis de los estudios que ha realizado sobre las culturas prehispánicas del Golfo de México, trabajo que se distingue por el hecho de combinar los hallazgos arqueológicos con los datos encontrados en las fuentes históricas y con los estudios derivados de la etnología, la lingüística, la antropología física y sobre el medio ambiente. De esta manera puede darnos un panorama de lo que fue la región Huasteca antes de la llegada de los españoles: su extensión geográfica, los diversos grupos humanos que la habitaron, sus formas de organización social y política y su cosmogonía.

Después de los dos estudios anteriores, este número de *Regiones de México* nos presenta el artículo “La petenera y la sirena”, que nos habla de un personaje mítico que aparece en el canto de uno de los sones más populares y antiguos de la Huasteca: *La petenera*, huapango en modo menor, cuyo contenido poético gira, en gran medida, en torno a la sirena. Sobre el origen y significado de este mito nos habla Jesús Echevarría en estas líneas. Ser fantástico universal del que se tienen noticias desde culturas tan antiguas como la egipcia. El autor nos lleva, página tras página, por un breve pero extraordinario viaje entre relatos, cuentos y leyendas—desde *Las mil y una noches* hasta las coplas actuales de *La petenera* huasteca—, y nos señala la existencia de diversos “testimonios” en los que queda claro que el encuentro con sirenas era algo plausible y totalmente creíble en tiempos del descubrimiento y la conquista de América. Asimismo, nos da a conocer, a grandes rasgos, las características principales de ese ser mítico: su belleza, el poder seductor de su canto que “hechiza los corazones y extravía las mentes” y la transformación que ella sufre al pasar de ser una mujer que encanta a una mujer encantada.

Y siguiendo con la música, este primer número nos ofrece tres entrevistas que Armando Herrera realizó a músicos del género conocido como huapango arribeño, el cual se cultiva en las partes altas de la Sierra Gorda, en los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. Los pequeños relatos nos hablan de esta tradición, hoy en día en plena vigencia, contando diversas experiencias personales a través de las cuales alcanzamos a percibir la pasión que cada uno siente por esta música.

Por su parte, Manuel Álvarez Boada hace una breve descripción de lo que es la construcción de los dos instrumentos más importantes de la

Huasteca: la jarana chica de cinco cuerdas y la quinta huapanguera, utilizados ambos no sólo en el popular huapango huasteco, sino en innumerables danzas indígenas de la región.

Regiones de México no podía pasar por alto en este primer número una de las expresiones más importantes de la región huasteca: las danzas tradicionales, cuya riqueza y variedad se debe a la convivencia de los seis grupos étnicos que ahí habitan desde hace varios siglos: huastecos, nahuas, tepehuas, otomíes, totonacos y pames. Las danzas huastecas relacionadas con el ciclo agrícola son de las más difundidas, y de ellas nos habla Amparo Sevilla en el artículo “Cuerpos de maíz”. Con el fin de halagar a la tierra y de esta manera pedir una buena cosecha, se ejecutan las diversas danzas que acompañan la época de siembra; en ellas, nos dice la autora, el cuerpo del hombre en movimiento se transforma en una ofrenda: “el maíz es nuestro cuerpo, el cuerpo de los danzantes se convierte (a través de la danza) en mata de maíz [...], para no olvidar que somos maíz”, explica el capitán de la Danza del Maíz de Tancoco, Veracruz (I, núm. 1: 46).

Román Güemes, huapanguero e investigador nacido en la huasteca veracruzana, nos ofrece un relato recopilado por él sobre cómo y en qué situaciones se hacían los bailes en la Huasteca durante las primeras décadas del siglo pasado, según se deduce: la ropa que debían usar los asistentes, el ritual para pedir a la novia, la manera de contratar a los músicos, la estructura misma del baile y los instrumentos utilizados (grupo de cuerdas para huapango, en aquel entonces constituido sólo por violín y huapanguera, o pitadores de hoja de naranjos, acompañados de una percusión hecha a base de carrizos y un huaje).

Otra de las manifestaciones más ricas en la zona huasteca es la artesanía indígena, compuesta de prendas e indumentaria para las danzas, de máscaras que se usan en diversas ocasiones como el carnaval, la semana santa y el día de muertos, de instrumentos musicales y de objetos elaborados con fibra, madera y barro. Ruth Lechuga, a través de una entrevista, nos presenta un panorama general de estos diversos géneros de arte popular y nos habla acerca de su uso en diferentes poblaciones de la Huasteca, aunque centra su atención en el estado de San Luis Potosí. De ella son también gran parte de las excelentes fotografías que acompañan los artículos de este primer número de la revista.

Además de la semblanza que Arturo Chamorro hace de Irene Vázquez y de las varias reseñas incluidas, en este número encontramos también las siguientes colaboraciones: “La identidad cultural y la venta de ropa usada en la Huasteca”, por Ana Bella Pérez Castro; “Recorrido por la Huasteca”, por Alejandro Lajud, y “Cocina de la Huasteca”, por Cristina Barros y Marco Buenrostro.

El segundo número de la revista *Regiones de México* cambia su enfoque y parte ahora, no de una región, sino de una de las expresiones más representativas de la cultura en cualquier sociedad del mundo: la música. Si bien hablar de las manifestaciones culturales de una región específica nos permite conocer con mayor profundidad lo que en ella sucede y darnos a la vez una idea de la diversidad de eventos y discursos posibles, el presente número nos ubica en una de las dimensiones culturales más ricas y variadas, que en nuestro país se presenta como un mosaico infinito de sonidos, instrumentos, significaciones, ritmos y cantos.

Esta realidad sonora está bien representada por la serie fonográfica del INAH *Testimonio de México*, iniciada hace más de 35 años, de la cual nos habla con detalle Benjamín Muratalla en el tercer artículo de este número. El autor, además de ponernos al tanto de los ya 40 números editados en disco compacto, nos acerca de una manera efectiva y seductora a este gran acervo musical que pervive en nuestros diversos territorios. Estos materiales constituyen, en conjunto, un verdadero viaje fantástico por los senderos sonoros de México.

Dentro de esta diversidad musical, no hay duda de que el corrido ha sido uno de los géneros más representativos de la cultura popular de nuestro país, en especial durante el siglo pasado. A pesar de que Vicente T. Mendoza predijo la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular, la tradición corridista, después de una etapa de producción más bien mesurada, surge nuevamente con gran impulso ante una realidad que se vuelve materia prima por excelencia de los corridos actuales, principalmente en el norte de México, dando origen a lo que se ha dado en llamar el “narcocorrido”. De este género nos habla José Manuel Valenzuela en un interesante artículo titulado “La traición y el contrabando”.

La música indígena también está presente en este segundo número de la revista, a través de las reflexiones que el etnomusicólogo Artu-

ro Chamorro realiza en torno al carácter norteño de la cultura musical indígena en el norte de Jalisco. En su artículo titulado “El canto wixárika: rasgos y antecedentes norteños” nos señala que la presencia actual en la región de ciertos elementos musicales norteños, como el uso del contrabajo y el acordeón, y de géneros como la polka, los corridos norteños y la canción ranchera, no pueden explicarse únicamente como un proceso moderno de “anorteñamiento” de la música wixárika, consecuencia de los movimientos migratorios, por un lado, y de la industria de la música popular que llega vía radio y casete, por el otro, los cuales vienen dándose los últimos veinte años.

Más adelante, viajamos hacia el Sur, hacia la región de la Tierra Caliente de Guerrero, a través de una breve semblanza de la vida de uno de los violinistas populares más prodigiosos y reconocidos en nuestro país: don Juan Reynoso, el “Paganini de Tierra Caliente”.

Otro género lírico es abordado en este número de la revista: el son. El punto de partida del artículo “Los sones y sus coplas: el son huasteco” —de la que aquí escribe— se ubica en otro lugar, desde otra perspectiva. En el campo de la diversidad cultural, además del diálogo e intercambio entre culturas, también está la especificidad cultural, el conocimiento y reconocimiento de lo que es propio, de lo que hace la diferencia entre un “nosotros” y un “los otros”.

El son es una de las expresiones musicales más representativas y difundidas en nuestro país. En la vasta extensión geográfica que abarca se distinguen diferentes variantes; el son planeco, el jalisciense, el tixtleco, el calentano, el jarocho y el son huasteco son las más importantes. A partir de una serie de rasgos comunes ha sido posible afiliar dentro de un mismo género estas diversas expresiones, que, por otro lado, muestran claras diferencias entre sí. El presente artículo centra su atención en la poesía que se canta en los sones huastecos y las notorias diferencias que se detectan en ellos frente a sus congéneres.

Junto a las colaboraciones citadas, este segundo número incluye las siguientes: “Música, ceremonias y banquetes prehispánicos”, de Cristina Barros y Marco Buenrostro; una entrevista que Mario Rey sostuvo con Álvaro Bitrán, del Cuarteto Latinoamericano, y “Síntomatología del jazz mexicano en el xxi” de Alain Derbez. Además, por supuesto, las reseñas, y también una pequeña sección fotográfica llamada “Portafo-

lio” y un “Suplemento para niños” en forma de cuadernillo. Otro de los atractivos de esta revista es el disco compacto que incluye en cada número.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM-INBA

lio” y un “Suplemento para niños” en forma de cuadernillo. Otro de los atractivos de esta revista es el disco compacto que incluye en cada número.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM-INBA

Antonio García de León Griego. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI / Gobierno del Estado de Quintana Roo / Universidad de Quintana Roo / UNESCO, 2002; 243 pp.

En esta obra, de tan sugerente título, Antonio García de León aborda el estudio del Caribe hispánico desde el punto de vista de las tradiciones musicales y líricas que en esta vasta región se han desarrollado a lo largo de los siglos de la Colonia y de la historia de las naciones independientes; en un ensayo ampliamente documentado y bien escrito ejerce la posibilidad de estudiar dichas tradiciones desde la visión de largo plazo de la historia. Por principio de cuentas, establece que el Caribe se integró regionalmente a través de los siglos por su función de espacio de tránsito entre España y las colonias, de manera que las relaciones comerciales de gran envergadura que en dicha región tuvieron lugar, así como el movimiento de mercancías, gente y canciones, han esbozado un panorama múltiple y variado, consolidado a lo largo de muchos años, siempre con un punto de contacto común y fundamental: la presencia del mar, como el vínculo y el medio inasible que permite la circulación y la forja de identidades.

Vistas aisladamente, tales identidades pueden parecer resultado de circunstancias locales particulares, pero a partir del amplio estudio de largo plazo que García de León emprende, vienen a conformar una comunidad acaso insospechada por el lector, pero que cobra forma en las voces, en los bailes o fandangos, en la instrumentación y en una serie de melodías compartidas por la cultura popular de muchos países del área estudiada.

Expuesta con la visión sensible del autor, puede llegar a reconocerse la sonoridad de la geografía caribeña, en un admirable ejercicio, por medio del cual se pone de relevancia cómo el cancionero tradicional

resulta un singular espejo de la sociedad que lo genera. El reflejo en él no puede considerarse exacto, mecánico; más bien, evoca, sugiere, no sólo la realidad en que resuena en un aquí y ahora, sino, algo muy importante, una forma de expresión de honda raíz, que es constantemente confrontada con el gusto y la sensibilidad colectivos:

en una región conformada y labrada por el mercado [como lo es el Caribe], resulta inseparable el tráfico de las mercancías y los productos materiales con el *comercio inmaterial* de estos rasgos culturales mantenidos por la tradición, es decir, por la apropiación colectiva y el intercambio, ambos dotados de sentido histórico y que trascienden las generaciones, al constituirse en hechos culturales heredados y sustraídos del devenir histórico por medio de la dinámica repetitiva de la tradición (11).

Así visto, el reflejo de la canción popular cobra dinamismo y se torna, de hecho, en una polifonía cuyo desciframiento viene a ser un ejercicio erudito y que demanda gran sensibilidad a la vez. No sólo —y acaso sólo excepcionalmente en muchos casos— tendrán las canciones caribeñas el eco del mar que las alimenta, resonarán en ellos igualmente los deseos: las evocaciones que llegan con el mar Caribe, que alienta la actividad económica en la región y que, asimismo, conduce cantares del continente a las islas, y a la metrópoli, “de ida y vuelta”, como califica a este tránsito el autor.

García de León emprende así un trabajo rico y variadamente sustentado, a partir de multitud de fuentes de lo más diverso, desde documentación de archivos de distintas épocas y bibliografía historiográfica hasta obras de música y musicología; pero sobre todo recurre a las fuentes sonoras vivas en la región: los cantares que viven en el folclor de aquí y de allá y que el autor sabe ubicar, así en su contenido musical como en el lírico, para dar cuenta del mar al cual se refiere la obra desde el título.

El libro está dividido en tres “tiempos”. En el primero, “El gran Caribe”, se emprende la caracterización histórica del Caribe, para llegar a comprender su conformación regional y el sustrato natural y cultural en el que se finca el cancionero tradicional. En el primer capítulo de esta sección, titulado “El mar de los encuentros: un Mediterráneo americano”, el autor parte de la situación geográfica del área, surcada “desde

fines de la primavera hasta el otoño” por los huracanes, vientos “sin rumbo ni morada” cuyos daños se sienten con particular fuerza en las islas. Este paisaje marítimo representó la antesala comercial entre España y sus colonias y conllevó el tráfico de ideas, de gente de diversos grupos étnicos —libre o esclavizadamente— así como su paulatino mestizaje; un tráfico que se dio primero de manera cerrada, dado el orden colonial español, y que fue abriéndose luego a la presencia de otras potencias europeas.

El autor esboza así un dinámico panorama de tráfico, comercio e integración étnica, en una zona en la que se establecerían, además, la agricultura de plantaciones y la ganadería extensiva, conformando un sustrato social conservador que a la postre representaría un campo fértil para el desarrollo de diversos géneros musicales y poéticos. Los puertos, por su parte, representarían un panorama mucho más dinámico, determinado por el flujo de los metales preciosos y del comercio, que alimentaba a una fuerte burocracia aduanal. La situación de los puertos ante las desgracias, las epidemias y los desastres marítimos derivarían en una singular forma de vida, “no sólo para quienes transitaban por sus aguas peligrosas, sino también para la formación de los metabolismos sociales y mentales” de los porteños (45). Planteado este panorama, el autor explica la presencia de una música de ritmo ternario, de raíz e instrumentación hispana, pero fuertemente coloreada por la población africana presente en la región. Los elementos naturales y culturales comunes harán que la tradición musical, lírica y bailable que se integra en los fandangos constituya, de hecho, un código compartido, que a su manera refleja la realidad social y el origen histórico del área.

En el segundo capítulo, “Historia y tradición: retablos del barroco popular americano”, el autor muestra la coincidencia del auge comercial de la región con la crisis imperial del siglo xvii y, asimismo, con la obra poética y dramática de los grandes autores del Siglo de Oro español. El impacto de esta obra en la cultura popular caribeña y la paulatina forja de un imaginario del nuevo mundo en las creaciones de los autores cultos de la metrópoli —creaciones en las que se dejan escuchar de algún modo los nacientes géneros de la música popular americana—, llevan al autor a cuestionar conceptos como *culto* y *popular*, dado que entre ambas esferas se puede documentar, de hecho, una rica y cons-

tante interrelación en y desde el barroco americano, más allá de la visión romántica que busca confinar la creación popular a una pureza espiritual que difícilmente puede ser constatada en la realidad. Así, esta alimentación de formas populares a partir de otras de raigambre culta echará raíces en el Caribe con géneros poéticos como la seguidilla, la cuarteta de versos hexasílabos y, sobre todo, la décima.

La manera como este sustrato poético cobra forma en las voces caribeñas es descrita por García de León en su complemento musical; se caracteriza por el compás de 6/8 y por la fiesta popular del fandango, cuyas descripciones dan cuenta, por ejemplo, de las *galas*, regalos hechos a las buenas bailadoras por los asistentes. De esta forma de fiesta popular sobreviven términos que designan géneros musicales en varias partes de la región, como sobreviven también los cantos alimentados por la pluma de autores como Góngora y Lope de Vega. El mestizaje del imaginario caribeño se tradujo en atractivos cantos, que a partir de las formas poéticas hispánicas se enriquecían en el Caribe con recursos del canto propios de la música africana, como el responsorio.

En el segundo tiempo, “El cancionero colonial”, el autor repasa el origen y la conformación de diversos géneros populares del Caribe; da cuenta de algunas supervivencias de la lírica del Siglo de Oro y describe los elementos comunes distinguibles en el cancionero popular caribeño actual. En el capítulo 3, “El cancionero ternario caribeño: un piso cultural de mar y tierra”, comienza por establecer la capacidad significadora del discurso musical, inmerso mayormente —como en tantas otras— en un contexto ritual en las culturas del Caribe prehispánico, para definir a la música como un lenguaje simbólico, de gran capacidad evocadora y, asimismo, como un elemento de resistencia cultural, cuyo sustrato profundo se enriquecería con el *areíto*, forma festiva prehispánica, y con la aportación africana, múltiple en su conformación étnica, para desembocar con los años en el mosaico musical caribeño que llega a nuestros días.

Así definida, la música constituye en las sociedades caribeñas una rica y variada forma expresiva, que comunica en el fondo mucho más de lo que dice: su rítmica, las variedades del canto por ella comprendidas, así como las tonalidades y melodías, resultan en un lenguaje complejo que permite y enriquece la comunicación comunitaria. Del crisol

de la música caribeña, García de León centra su interés en el cancionero ternario, esto es, el conjunto de géneros musicales que, con raíz hispánica, recibirán las influencias africanas en la zona, así como un componente dancístico y festivo prácticamente indisoluble de aquellos géneros.

En cuanto a la lírica, dice el autor, la copla será la base de este cancionero, es decir, la forma estrófica breve de versos de arte menor, con sentido semántico completo y evocador, que suele unirse a otras en la canción tradicional, a lo largo y ancho del mundo hispánico. Una de las fuentes más importantes identificadas por el autor para el cancionero ternario se encuentra en las canciones ligadas a la marinería, antecedente de lo que hoy se conoce en algunas regiones del Caribe como *puntos de navegante*. Entre las características de este tipo de canciones se encuentran “las secuencias de responso en donde el solista improvisa y el coro permanece respondiendo con una frase fija a varias voces”; tales secuencias constituyen “al parecer, [...] uno de los aportes principales y más tempranos de la música africana” (93), que, en este caso, procuraban la unificación de los esfuerzos en los trabajos de las embarcaciones. Entre las supervivencias de los aires marineros del Caribe se encuentran, a decir de García de León, las series de estrofas de versos hexasilabos con estribillo fijo, que él documenta particularmente con el son *El coco*, de Veracruz, pero que ubica igualmente en Cuba, Dominicana, Puerto Rico y las islas Canarias.

El asiento fundamental del cancionero ternario caribeño no se situaría en los puertos, sino en “los *hinterlands* rurales de las ciudades portuarias”, donde se arraigarían

géneros musicales y poéticos cultivados por campesinos, vaqueros y pescadores criollos y afromestizos, generalmente asociados a la ganadería y que para los siglos XVII y XVIII habían constituido nichos culturales muy característicos y fuertemente mestizados según las preferencias de cada región, aunque con peculiaridades muy similares a pesar de las distancias. [...] Así surgieron los *guajiros* en Cuba, los *jibaros* en Puerto Rico y Santo Domingo, los *llaneros* en Colombia y Venezuela, los *criollos* en Panamá, los *jarochos* en Veracruz (101-102).

Se trataría de núcleos mestizos, campesinos y vaqueros, relativamente aislados, que cultivarían particularmente el gusto por las canciones tra-

dicionales y los fandangos y que, por lo mismo, mantendrían la rítmica musical ternaria por encima de los géneros binarios, cuya popularización en el siglo XIX atribuye García de León a géneros musicales europeos y africanos de llegada tardía al continente americano. Cierra el capítulo una lista detallada de supervivencias barrocas en la música popular caribeña, tales como la instrumentación (integrada por conjuntos de percusiones y cuerdas), en la que destacan el arpa diatónica y la guitarra de cinco órdenes; la polirritmia, es decir, la ejecución del canto y los instrumentos con acentos rítmicos no coincidentes entre sí; la presencia de afinaciones antiguas en los instrumentos de cuerda, así como las técnicas empleadas en su construcción, etcétera.

En el capítulo 4, “Sedimentos del Siglo de Oro en la poesía cantada del Caribe”, señala el autor la preeminencia del octosílabo en el cancionero tradicional por encima de otros metros, así como el carácter oral fundamental de esta poesía —improvisada, incluso, muchas veces—, que tendría sus orígenes en la obra poética de algunos autores barrocos divulgada principalmente para la oralización. Tal sería el caso de las obras teatrales y de los cancioneros. Resultaría interesante, en este sentido, explicar el porqué de la falta de sonetos y de octavas —entre las formas poéticas divulgadas por los cancioneros del siglo XVII— en el folclor actual; ello quizá podría deberse a una folclorización más tardía de la lírica popular, centrada no tanto en los cancioneros manuscritos, sino, más bien, en obras teatrales breves, como la tonadilla escénica, ya en la segunda mitad del siglo XVIII.

Para demostrar su punto de vista aduce el autor una serie de supervivencias de la lírica de autores del Siglo de Oro en el folclor caribeño actual; muchas de ellas, más que supervivencias textuales, constituyen ecos sugerentes, sobre todo en los casos en que su difusión queda demostrada por diversos rumbos de la región caribeña.

En el tercer tiempo del libro, “Décimas, sones y aguinaldos”, el autor repasa la persistencia y amplitud de algunos géneros líricos actuales; en el capítulo 5, “El Caribe acoplado... Y vuelto a dispersar”, recalca su idea de que la música, y en concreto la rítmica, representa en el Caribe un código común de gran trascendencia. Para ello, trata de explicar la *binarización* de la música en el área, es decir, el paulatino paso de compases compuestos (ternario/binario) de tiempos desiguales a otros de

tiempos regulares, binarios, según lo plantea el musicólogo cubano Rolando Pérez. Procura, pues, García de León describir la diferencia entre uno y otro tipo de rítmicas, señalando que los ritmos ternarios estarían más ligados —en la música caribeña y en sus antecedentes europeos— a los ambientes campesinos, mientras que los binarios lo estarían a la música popular de las ciudades; de hecho, los ritmos folclóricos campiranos habrían tendido a ser binarizados desde finales del siglo XVIII. Al pasar a la descripción de ambos tipos de compases, sin embargo, se refiere más bien a formas de argumentación musical de dos o tres partes, con lo que el problema mismo de la binarización rítmica parece quedar de lado.

Volviendo a la ternariedad de la música caribeña, el autor propone que en el Caribe, y en general en América, el mestizaje étnico habría favorecido la readaptación de danzas medievales europeas, otorgándoles una coloración africana que, al paso de los siglos, daría lugar a los géneros folclóricos hispanoamericanos actuales, tan ricos en su conformación rítmica, ya ternaria —más mestiza, campesina y antigua— o más binaria —“neoafricana”—, más urbana y tardía. Realiza García de León en este punto un interesante repaso del folclor musical de diversos países caribeños, con especial atención en este aspecto. El panorama es variado, aun al interior de cada nación. En términos generales, puede decirse que la tendencia a la binarización es mucho mayor en las islas que en tierra firme, y en la costa más que tierra adentro.

Estudia además en este capítulo el género del *aguinaldo*, al que llama también “villancico hexasílabo” (184), no por su estructura formal, sino por “su motivación navideña, [que] se activa alrededor de la costumbre de pedir una paga o ‘aguinaldo’ que se retribuye con música” (185). Como es sabido, en México y en otros países del mundo hispánico se conoce como *villancicos* a los cantos tradicionales que se entonan en la época de Navidad. El repaso es por demás ilustrativo, toda vez que se da cuenta de las múltiples formas que estas canciones pueden tomar a partir del metro hexasílabo. Así, señala por ejemplo cómo el estribillo veracruzano empleado en *La rama* se encuentra también en el folclor de Puerto Rico: “Naranjas y limas, / limas y limones, / más vale la Virgen / que todas las flores”, y dice el autor “que era más usual en siglos pasados” que en nuestros días (188). En la misma Isla se ha generado,

además, una forma de décima en hexasilabos que se sigue cantando en nuestros días.

En el capítulo 6, “La décima en la tradición popular”, el autor reconoce el carácter cantado de la décima en el Caribe y lo liga a la propia orientación musical del “gran regularizador de [la] planta poética [de la décima], don Vicente Espinel, excelente conocedor del contrapunto musical en la guitarra” (194). De igual manera, destaca el hecho de que fue en América donde la estrofa se popularizó, alcanzando principalmente a los estratos campesinos, entre los cuales se ha arraigado y mantenido viva en virtud de la memoria y la improvisación. Propone García de León que la décima, suelta o glosada, constituye un rasgo barroco vivo en la cultura popular de Hispanoamérica, como podría serlo el artificio de glosar una cuarteta de carácter blasfemo o pícaro en cuatro décimas de tema religioso, al final de las cuales se van integrando con ingenio uno a uno los versos de la cuarteta inicial.

Finalmente, el capítulo 7, “Arribada maliciosa”, aporta algunas conclusiones al libro: la cultura caribeña, que a simple vista aparece dispersa por la presencia del mar, resulta en realidad muy vinculada por razones históricas, y el comercio, es aquí fundamental. Uno de los rasgos más importantes de esta vinculación lo constituye el cancionero tradicional, un auténtico tesoro forjado en la zona a lo largo de muchos años. Las invasiones sucesivas de potencias dominadoras en el Caribe y la presencia de los esclavos africanos, encuentran eco en la música popular: “sus cadencias constituyen un elemento más que reafirma la unidad de la cultura latinoamericana y del *ethos* caribeño, la sal y la salsa que conforman su identidad” (210).

Es, pues, *El mar de los deseos...* un interesante y bien logrado ejercicio de acercamiento al cancionero tradicional caribeño, como un fenómeno fuertemente ligado a la geografía, a la historia y a las circunstancias sociales y de población que ha vivido la región en distintas épocas. Vistas como reflejo sensible y complejo de todas estas circunstancias o como singulares documentos históricos, las canciones tradicionales son, según lo muestra el autor, resultado de complejos procesos históricos y creativos, que han derivado en multitud de géneros y estilos, un mosaico aparentemente disperso, pero que García de León Griego logra integrar en una visión de conjunto, que es fruto de muchos años de investigación.

Se trata, como he señalado, de un libro ameno y muy bien documentado, que, sin embargo, por estar constituido por capítulos que originalmente fueron artículos independientes —al menos algunos de ellos—, incurrir algunas veces en la repetición de informaciones, de manera que hay términos y conceptos que resultan muy recurrentes a lo largo del texto. Esta constitución por capítulos-artículos no necesariamente significa un defecto, pues permite, por otro lado, que el lector pueda, si lo desea, centrarse en la lectura de algún capítulo en particular y encontrar prácticamente una unidad acabada.

Por mi parte, pienso que se trata de una obra del mayor interés para el estudioso de las literaturas populares, como lo ha de ser también para el historiador y el músico; en ella, el autor aborda el tema desde muchos ángulos posibles; lo hace de manera integrada, y no teme adentrarse en terrenos de múltiples disciplinas, aun a riesgo de dejar cabos sueltos —como lo indiqué en el caso de los compases musicales—, siempre con el propósito de reconstruir el complejo panorama del cancionero tradicional caribeño, objetivo que consigue ampliamente.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Se trata, como he señalado, de un libro ameno y muy bien documentado, que, sin embargo, por estar constituido por capítulos que originalmente fueron artículos independientes —al menos algunos de ellos—, incurren algunas veces en la repetición de informaciones, de manera que hay términos y conceptos que resultan muy recurrentes a lo largo del texto. Esta constitución por capítulos-artículos no necesariamente significa un defecto, pues permite, por otro lado, que el lector pueda, si lo desea, centrarse en la lectura de algún capítulo en particular y encontrar prácticamente una unidad acabada.

Por mi parte, pienso que se trata de una obra del mayor interés para el estudioso de las literaturas populares, como lo ha de ser también para el historiador y el músico; en ella, el autor aborda el tema desde muchos ángulos posibles; lo hace de manera integrada, y no teme adentrarse en terrenos de múltiples disciplinas, aun a riesgo de dejar cabos sueltos —como lo indiqué en el caso de los compases musicales—, siempre con el propósito de reconstruir el complejo panorama del cancionero tradicional caribeño, objetivo que consigue ampliamente.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Teodoro Vidal. *El vejigante ponceño*. San Juan de Puerto Rico: Alba, 2003; 37 pp.
Las caretas de los vejigantes ponceños. San Juan de Puerto Rico: 1988; 12 pp.

Una de las imágenes características de las fiestas carnavalescas es la máscara, entendiendo el término no como la careta en sí, sino como cualquier personaje enmascarado. En su reconocido trabajo *El Carnaval*, publicado en 1965, Julio Caro Baroja examina las características y funciones de las máscaras en las festividades catalanas, vascas, gallegas y africanas. El trabajo de Vidal acerca de *El vejigante ponceño* ofrece información sobre una máscara en el contexto latinoamericano actual.

Teodoro Vidal no pretende realizar un análisis interpretativo acerca del significado del vejigante ponceño; tampoco se interesa profundamente por el origen histórico de esta máscara. Su trabajo es más bien descriptivo; refiere cómo se lleva a cabo esta tradición popular en los

barrios de Ponce. Vidal reconoce como antecedente de este trabajo su libro *Las caretas de cartón del carnaval de Ponce*, publicado en 1982, en el que ya se estudia la figura del vejigante, pero esta máscara carnavalesca constituye ahora el motivo central.

El vejigante es una máscara “de aspecto diabólico y extravagante que va por las calles armada de unas vejigas infladas infundiendo miedo y haciendo ruido” (4), aunque también puede encabezar los desfiles carnavalescos y participar en otras actividades festivas, como el entierro de la sardina. En la primera parte del libro se mencionan las distintas zonas de Puerto Rico, como San Germán, Fajardo y Arecibo, donde el vejigante forma parte de las fiestas de Carnestolendas. A continuación, Vidal explica cómo son las vejigas, la careta y el traje utilizados por el vejigante. En el texto *Las caretas de los vejigantes ponceños* se describe detalladamente el modo de elaborar la indumentaria de los vejigantes: su disfraz y, principalmente, su característica máscara de cartón piedra. Vidal se detiene en mencionar cómo en este proceso tradicional algunos de los materiales utilizados por los fabricantes de las caretas han cambiado y han sido adaptados al mundo actual.

En la segunda parte de *El vejigante ponceño* el autor precisa las travesuras y bromas que llevan a cabo durante sus salidas los vejigantes, que son, en su mayoría, los jóvenes de la localidad. Los vejigantes se distinguen no sólo por sus maldades, sino por los estribillos que recitan durante sus paseos. Vidal comenta que estos estribillos, en ocasiones, pueden conformar un diálogo pactado entre el vejigante y su víctima, que suele ser uno de los niños que siguen a la máscara. La tercera parte del libro se compone de una pequeña selección de “Estribillos de vejigante”, los cuales reflejan la carga humorística y disparatada del ambiente carnavalesco:

Se me sale la lengua
por esa hembra.

—A las muchachas bonitas
¿qué se le da?
—Fuete en las nalgas
y agua salá. (26)

Pero la descripción de la figura del vejigante no se limita a las observaciones de Vidal, realizadas durante sus investigaciones entre 1977 y 1982, sino que es enriquecida a partir de la recopilación de diversos testimonios. Los informantes de Vidal permiten que el panorama del vejigante ponceño se remita a las primeras décadas del siglo xx. Ello revela la supervivencia y el arraigo de esta costumbre a lo largo de varias generaciones. Las ilustraciones, del fotógrafo Jack Délano, tal como el mismo Vidal menciona, son un elocuente testimonio de cómo se preserva con vida esta tradición en las calles de Puerto Rico durante el Carnaval.

Pese a su brevedad, los dos textos de Teodoro Vidal son interesantes para los estudiosos de la cultura popular y sus manifestaciones actuales, en especial, para los conocedores de ese carnaval que Julio Caro Baroja y Mijaíl Bajtín han explicado y retratado. *El vejigante* y *Las caretas* permiten observar cómo el carnaval permanece con vida en Latinoamérica.

GABRIELA NAVA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM