

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO VII NÚMERO 1 ENERO-JUNIO DE 2007

dirección

margit frenk

comité de redacción

araceli campos moreno / claudia carranza vera /
santiago cortés hernández / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / gabriela nava / nieves rodríguez
valle / maría teresa ruiz / rosa virginia sánchez /
pilar vallés

comité editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
elizabeth corral peña / maría cruz garcía de enterría /
antonio garcía de león / aurelio gonzález /
pablo gonzález casanova / beatriz mariscal /
carlos monsváis / carlos montemayor / edith negrín /
josé manuel pedrosa / herón perez martínez /
ricardo perez montfort / agustín redondo

cuidado de la edición

comité de redacción

**diseño original / diseño de portada
tipografía**

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo
elizabeth díaz salaberría

imagen de la cubierta

"payadores", montaje de santiago cortés hernández

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

SIGLO XXI EDITORES AV. CERRO DEL AGUA 248,

04310, MÉXICO D. F.

distribución

issn 1665-6431

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

impreso y hecho en méxico

PÁGINA WEB: www.rip.culturaspopulares.org/

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Monstruos y prodigios en la literatura de cordel
del siglo XVII español*
(CLAUDIA CARRANZA VERA) 5-35
- Los muñecos y la peste: desventuras de unos titiriteros
en Querétaro (1762)*
(CATERINA CAMASTRA) 36-51
- Coplas de la lotería en México*
(GLORIA LIBERTAD JUÁREZ) 52-57

ESTUDIOS

- El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica*
(EUSTOLIA URIÓSTEGUI CARLOS) 61-85
- El romance de La adúltera en la tradición
española y judeo-española*
(MARÍA TERESA RUIZ) 86-109
- El arte del payador*
(RAÚL DORRA) 110-132
- La memoria antigua: una imagen artística
en La feria de Juan José Arreola*
(NORMA ESTHER GARCÍA MEZA) 133-161

RESEÑAS

- John Miles Foley. *How to Read an Oral Poem*
(MARIANA MASERA) 165-173
- Rafael Beltrán y Marta Haro, eds. *El cuento folclórico
en la literatura y en la tradición oral*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 173-179
- Aby Warburg. *El ritual de la serpiente*
(ENRIQUE FLORES) 179-183
- Henry Parker. *La princesa de cristal
y otros cuentos populares del viejo Ceilán*
(CLAUDIA CARRANZA VERA) 184-187
- María Elisa Reynoso Ron. *Diccionario de proverbios,
dichos y refranes español-inglés. Dictionary
of Proverbs and Sayings. English-Spanish*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 187-190
- Los romances del Quijote*
(MARÍA TERESA RUIZ) 191-193
- Antonio García de León Griego, comp. *Fandango.
El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*
(CATERINA CAMASTRA) 194-201

Monstruos y prodigios en la literatura de cordel del siglo XVII español

A partir del siglo XV, con la aparición de la imprenta en toda Europa, empezaron a circular hojas volantes que hoy se conocen con el nombre de pliegos sueltos, es decir, "cuadernillos de 2 a 16 hojas [...] impresas por un solo lado y por los dos" (García de Enterría, 1973). En este formato se editaban textos de diversa índole, como romances, canciones, villancicos, fragmentos de obras teatrales, pronósticos, lunarios, etc., que se vendían a muy bajo costo, facilitando su lectura a un público que no tenía los medios para acceder a otro tipo de obras literarias.

Entre los géneros que se incluían en estos pliegos, estaban las llamadas *relaciones de sucesos*, que fueron los primeros impresos noticiosos hasta la llegada de la *Gaceta*, en 1661. En ellas se transmitían noticias, tanto en prosa como en verso, sobre sucesos reales, como batallas, fiestas, catástrofes climatológicas, etc., pero también sobre acontecimientos extraordinarios, sobrenaturales y francamente inverosímiles en la mayor parte de los casos.

A pesar de que los autores insistían en defender la veracidad de cada noticia publicada, lo cierto es que muchas relaciones de sucesos contenían historias, verdaderas quizá en algunos puntos, pero con una desordenada mezcolanza de recursos, de géneros y de motivos tradicionales de índole ficticia. Además, estos textos se caracterizaban por el empleo de una retórica rebuscada, con largas introducciones y conclusiones y con fórmulas provenientes de la literatura culta, religiosa en muchos casos (García de Enterría, 1987-88). Todos estos rasgos formaron parte de la poética de los pliegos "noticieros" y se mantuvieron más o menos de forma similar hasta su desaparición, a mediados del siglo XX.

Las tres relaciones de sucesos que se presentan a continuación son parte de este tipo de documentos; las tres están en verso y tienen en

común la condición monstruosa de sus personajes.¹ Todos ellos coinciden en la explicación simbólica de lo sobrenatural, pues en los tres casos se percibe al monstruo como un aviso divino. Ello pone de manifiesto el gusto por la interpretación didáctica, casi siempre religiosa o política, de cada uno de los elementos sobrenaturales que componían a los seres monstruosos.

Los tres impresos, además, reflejan las variaciones en la percepción de los prodigios a lo largo del siglo xvii. De esta manera, el pliego 1 sigue una tradición, que se generó a principios del siglo anterior, en torno a la validez propagandística de los sucesos extraordinarios, que servían para avalar determinadas creencias, doctrinas religiosas y sucesos políticos (Vega, 2002). La relación de sucesos número 1, por tanto, coincide con otras narraciones de prodigios en las que se repetía un reducido grupo de motivos provenientes de la tradición tanto culta como popular. El esquema que se repite en los textos del xvi y que también podemos apreciar en nuestro pliego comienza con: 1) la repentina sucesión de cambios meteorológicos extraordinarios, que ponían en vilo a una población; 2) la aparición de personas, animales u objetos en el aire, que luchaban entre ellos o, simplemente, caminaban en el plano celeste y 3) el nacimiento de uno o varios seres monstruosos con características simbólicas que solían ser interpretadas, ya por el narrador, ya por los receptores del texto.²

La segunda relación también se explica a partir de la calidad simbólica del prodigio. En este caso, sin embargo, detectamos una forma distinta de entender al monstruo. Ello coincide con la ideología de las últimas

¹ Esta recopilación forma parte de un estudio mayor dedicado a las relaciones de sucesos de tema sobrenatural. Quisiera agradecer al Dr. José Manuel Pedrosa y al Dr. Fernando Gómez Redondo por su ayuda para la adquisición del microfilme de la Biblioteca Nacional de Lisboa (texto 1) y también a esta biblioteca y a la Nacional de Madrid por sus facilidades para la adquisición de los pliegos 2 y 3.

² Estos elementos podrían tener su origen en las tradiciones apocalípticas (*Ezequiel*, 15-23, y *Apocalipsis*, 4, 2-5). En la literatura universal, los prodigios, como la oscuridad repentina en pleno día, la aparición de cometas o de varias luminarias en el cielo, o la de seres sobrenaturales suelen anunciar la muerte o el nacimiento de personajes infernales o heroicos.

décadas del siglo XVII, que fue cuando lo extraordinario comenzó, como nunca, a tener un valor mercantil. Entonces, cualquier situación, cosa, persona que se saliera de lo común era vista con curiosidad más que con temor y adquiriría, por tanto, un enorme atractivo para muchos. Tal fue el caso, por ejemplo, de la famosísima Giganta que apareció en Madrid a finales del siglo XVII y que provocó tal extrañeza, que el rey pidió su traslado a la corte para verla. Su caso fue tema de una gran cantidad de relaciones de sucesos.

Pero el negocio de los monstruos, que parecía muy rentable entonces, provocó que se cometieran verdaderos abusos y crímenes escalofriantes (Río Parra, 2003: 117-177). El monstruo fue un elemento de exhibición, y comenzó a cobrarse por verlo y por escuchar su historia; esto sigue ocurriendo actualmente en las ferias de los pueblos de diferentes países.

Conforme transcurría el siglo XVII, la sensación de decepción y desengaño causada por una fuerte crisis, por las hambrunas, las pestes y las catástrofes sociales, políticas y medioambientales se reflejan también en las relaciones de sucesos de la época. Las crónicas de apariciones y nacimientos monstruosos que antes se situaban en lugares lejanos y con características imposibles, ahora ocurrían en el interior del país. Los españoles pagaban de este modo los pecados que cometían. Tal es el caso del texto 3, en el que los errores de una pareja terminan por ser el calvario de algunos inocentes.

El pliego 3, además, podría tener una lectura política. El problema de la sucesión al trono, que se plantea a finales de siglo, puede explicar la frecuencia con la que se desarrolló el tema de las parejas castigadas a causa de sus incansables peticiones al cielo para conseguir la tan anhelada descendencia. En este sentido, Augustin Redondo señala que la preocupación que se refleja en los pliegos puede tener que ver con los intentos de la Casa Real por conseguir un heredero (1996: 296). El autor se basa en una relación de sucesos que cuenta el caso de un niño gigante, cuya concepción se explica por la continua insistencia de los padres: "Temían, y lloraban, no fuese castigo de Dios, por haverle pedido tantas veces cosa que no sabían si les convenía". El nacimiento de un niño diabólico, como el que se aprecia en el pliego 3, forma parte de un castigo divino, debido a que los padres se negaban a aceptar su infertilidad. El niño es monstruoso: rabia desde el vientre de su madre y provoca la

muerte de sus nanas cuando intentan amamantarlo.³ La condición sobrenatural del personaje se refuerza en los primeros versos; después, el pliego toma un giro tremendista, y ya sólo se encuentra la repetición de una serie de motivos comunes en las relaciones de bandidos de la época. El pliego es, por tanto, representativo de temas que fueron ganando terreno a lo largo del siglo XVII, acerca de crímenes atroces y personajes sanguinarios.

Los siguientes textos, de este modo, pueden verse como una muestra representativa de los cambios en el gusto y en la percepción de los prodigios a lo largo del XVII. A pesar de que todo se sigue explicando como un aviso divino, van quedando atrás las complicadas relaciones de prodigios, para dar lugar a géneros con características que tenían mayor popularidad y que se mantuvieron a lo largo de los siglos. Se aprecia, aún así, la pervivencia del monstruo simbólico como un entretenimiento de interpretación. Es probable que los lectores conocieran los símbolos, pues este tipo de textos era común y repetitivo.

Para finalizar, quisiera destacar que las crónicas de prodigios, aunque con diferentes discursos, siguen teniendo una enorme vigencia aún en nuestros días; hoy, como entonces, se pretende encontrar un significado a acontecimientos verdaderamente extraordinarios, que se publican como reales. La lectura de estos prodigios no resulta tan diferente a la de los siglos anteriores; prueba de ello son algunas de las interpretaciones que se dan a las crónicas de ovnis, de brujas voladoras, de caballos aparecidos en los cielos de Italia, entre otros acontecimientos que se han publicado en los medios impresos, en el internet y en la televisión.

CLAUDIA CARRANZA VERA

Universidad Nacional Autónoma de México

³ Este personaje tiene muchas coincidencias con "Roberto el Diablo", el protagonista de una novela medieval francesa que fue muy popular en España y cuya historia se publicó en innumerables pliegos de cordel a partir del siglo XVI.

[1] Admirables prodigios y portentos que se manifestaron en Bayona, de Francia, este presente año. Adonde, entre los mas señalados, nació un niño con treynta y tres ojos naturales y perfectos en orden y compás divididos por todo su cuerpo. El qual vivió treynta y tres días y habló tres vezes palabras de mucho exemplo. Dase cuenta de quién eran sus padres, los quales murieron de improviso y fueron conocidos ser christianos por una protestación de la fe que les hallaron en el pecho firmada de sus nombres. Lleva un Romance de las grandezas de la Corte y jornada del Rey, nuestro señor. Compuesto todo por Pedro de Adrada, natural de Bilbao. Impresso en Baeça, y aora con licencia en Barcelona, en casa de Lorenço Déu, en la Librería. Año MDCXIII.⁴

ADMIRABLES PRODIGIOS
y portentos, que se manifestaron en Bayona de Francia este
presente año, adonde entre los mas señalados, nació un
niño con treynta y tres ojos naturales, y perfectos en orden
y compás divididos por todo su cuerpo, el qual vivió treynta
y tres días, y habló tres vezes palabras de mucho exemplo.
Dase cuenta de quien eran sus padres, los quales murieron
de improviso, y fueron conocidos ser Christianos por una
voz protestacion de la Fe, que les hallaron en el
pecho firmada de sus nombres.

Lleva un Romance de las grandezas de la Corte, y jornada del Rey
nuestro señor. Compuesto todo por Pedro de Adrada,
natural de Bilbao.

Impresso en Baeça, y aora con licencia en Barcelona, en casa de Lorenço
Déu, en la Librería. Año M. DC. XIII.



¶ El signo Leon hospeda
en su quarauario-gremio
por el espacio de vn mes
al sol, que aumenta su fuego.
Y antes que de Virgo salga,
el casto recibimiento
para que el Leon se humille:
quiere dar vista a su reyno.

El qual, sonera su discurso
baxa camino del suelo
tan regio, que sube su ojo
a la region de su aliento.
El ayse le su orosco
engrandeciendo su cuerpo
y la tierra que lo mira
teme el dia postimera.

EPI

⁴ Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. 254 (12).

1 ¶ El signo León hospeda,
en su quartanario gremio,
por el espacio de un mes
al sol, que aumenta su fuego.
5 Y antes que de Virgo salga
el casto recibimiento,
para que el León se humille
quiere dar vista a su reyno.
El qual, contra su discurso,
10 baxa camino del suelo,
tan rezio que subir suele
a la region de su assiento.
El ayre lo favorece
engrandeciendo su cuerpo,
15 y la tierra, que lo mira,
teme el día postrimero.
El fogoso resplandor
en un *gran* nublado embuelto,
amenazando a Bayona,
20 casi tocava en sus techos.
Unos con otros se abraçan,
dando gritos lastimeros,
con actos de contrición
sube su claror al cielo.
25 Era en medio día en punto,
el día del iubileo,
que se gana a dos de agosto,
por el Seráfico excelso.
Mirando tan gran prodigio,
30 estaban todos atentos,
al punto que por la plaça
vieron entrar dos romeros.
Fueron notados del vulgo,
que esto tiene el forastero;
35 y tanto fueron notados,
que uvo murmuracion dellos.

Eran marido y muger:
 él, gentil hombre y mancebo,
 muy grave, aunque lo cubría
 40 el tosco traje grossero.
 Ella, hermosísima y moça,
 rostro agradable y honesto,
 del mismo sayal vestida,
 los ojos siempre en el suelo.
 45 Venía en cinta, mui cargada;
 y el natural parto presto
 esperava, cuidadosa,
 sin descuydarse un momento.
 Como la fogosa nube
 50 causava tan grande miedo,
 del sentido equivocados
 culpavan los dos romeros,
 diziendo, “estos peregrinos
 que vienen de estraños reynos
 55 suelen, debaxo el sayal,
 esconder grandes secretos”.
 – Aquestos grandes prodigios
 – dixo un sastre capinegro —⁵
 han causado aquestos dos,
 60 que parecen hechizeros.
 Los humildes peregrinos,
 aunque responder pudieron
 en su defensa, callaron,
 pidiendo favor al cielo.
 65 Pues como callar los vido,
 el dicho fiscal compuesto,
 ensanchándose, le puso

⁵ En el siglo XVII, el color y el tipo de capa podía definir el estatus de una persona; la: “capa larga de hombres ancianos, capa corta de moços y galanes, capa lombarda, capa aguadera, penula. Hombre de capa negra, ciudadano; hombre de capa parda, labrador o trabajador” (Covarrubias, 1943, s. v. *capa*).

mil capítulos inciertos.
A la justicia obligó,
70 con su cólera y consejo,
a que los dos, obedientes,
fuessen por umildes presos.
En esto el cierto reloj,
sólo un golpe sacudiendo,
75 bien notado por ser solo,
mil golpes *dan* en los pechos.
Y es *que* escureció otra nube
de repente el grande fuego,
y, con ser a medio día,
80 causó tinieblas al suelo.
No el astrólogo discurso
mostró día tan funesto,
ni de la región del orbe
se escribe tan gran secreto.
85 En la negra nube oscura
que duró una hora de tiempo,
se vieron tres luminarias
caminar con gran concierto.
Era tan grande el ruydo
90 en el umido elemento,
que abre puerta en los oídos
por do entre el miedo en los cuerpos.
Mientras duró la oscurana
y estos cometas se vieron,
95 haciendo el reloj su oficio,
dio las dos, y aclaró luego.
Con el sol se consoló
la gente de aquel gran miedo;
dando gracias a Dios,
100 las gentes se suspendieron.
No se atreve a declarar
la narración de mi verso
de caso tan prodigioso

el notable sentimiento.
 105 Prosiguió lo más del día
 con afable y claro tiempo,
 y en mil corrillos la tarde
 sobre el caso entretuvieron.
 Luego, de los peregrinos
 110 se supo que estaban presos,
 y en común voz los culpavan
 por escolares perversos.⁶
 Passó la tarde, y la noche
 enseñó su rostro feo,
 115 y en la mitad de su curso
 se vió otro grande portento:
 viose un grande resplandor,
 como que baxa del cielo,
 romper a la negra noche
 120 la oscuridad de su velo.
 Alumbró toda la tierra
 con su resplandor excelso,
 y las ya medrosas gentes
 temen algún fin funesto.
 125 Enmedio esta claridad,
 estando todos atentos,
 vieron passar, con grande orden,
 un gran esquadron soberuio.
 No yvan lexos de la tierra,
 130 porque claramente vieron
 de las armadas quadrillas
 relumbrar el limpio azero.
 Prosiguiendo este viaje,
 con el mismo passo lento,
 135 passaua gente más grave

⁶ El término *escolar* tenía dos significados, el de “estudiante que sigue las escuelas” y el de “nigromántico” (Covarrubias, 1943, s.v.), que aparece en nuestro texto.

en corrillos, trecho a trecho.
Luego vieron muchas luzes,
como hachas en concierto,
formadas largas hileras
140 a quien yva un rey siguiendo;
de su persona apartadas
van muchos alabarderos;
y luego siguió una silla
de resplandor como fuego:
145 yva detrás, desviada
de aquel concurso sin cuento,
sola, y luego mucha gente
guardando al orden respeto.
Todas aquestas quadrillas
150 caminavan con silencio,
y duraron en passar
más de tres horas de tiempo,
sobre una elevada torre,
que señorea un otero,
155 do los presos peregrinos
tenían sin culpa presos.
Remataba la carrera
destos prodigios funestos,
que parece que se entrava
160 por las paredes adentro.
Todos a una boz dezían:
“Pelegrinos hechizeros,
quemarlos vivos mañana
poco castigo es en ellos”.
165 Assí como amaneció,
la justicia y regimiento,
con muchos acompañados,
a la fuerte cárcel fueron.
Con una boz de criatura,
170 assí como entraron dentro,
oyeron, que dixo assí,

bien claro: “*timete deum*”.⁷
 Vieron la muger parida
 que, como dixe primero,
 175 venía encinta y fatigada
 del parto que tuvo presto.
 Hallaron que estava muerta,
 y el marido también muerto;
 y el niño vivo, y de ojos
 180 lleno el tiernezito cuerpo.
 Los dos ojos naturales,
 y otros dos en el cerebro;
 y entre la frente y las sienas
 otros dos, por buen concierto.
 185 En los pechos y los ombros,
 en jarretes y molledos,⁸
 ombligo, muslos y piernas,
 tenía ojos perfetos.
 En las espaldas e hijadas
 190 y pantorrillas, lo mesmo,
 desde el çancajo del pie,⁹
 hasta arriba del pescueço.
 Diez y siete ojos tenía,
 mirándole pecho a pecho;
 195 diez y seys en las espaldas,
 que en orden velan su cuerpo.
 Estava el rezién nacido

⁷ ‘Temed a Dios’, o ‘Temor en Dios’. Es probable que todos los “avisos” citados provengan de algún acto litúrgico o de algún sermón.

⁸ “Comúnmente entendemos por *jarrete* lo alto de la pantorrilla, que junta con la corva. Es nombre francés, *le jarrat, poples*; de aquí se dixo *jarretar*, cortar las piernas por las corvas” (Covarrubias, 1943: s. v. *jarrete*). Los *molledos* son la “parte carnosa y redonda de algún miembro, especialmente de la parte alta de los brazos, y los muslos y pantorrillas” (*Dicc. Aut.*).

⁹ Dice *çancajo*, pero se refiere, obviamente, al *zancajo*, es decir, al “hueso del extremo del pie, que forma el talón, ò el mismo extremo del pié, en que sobresale este hueso” (*Dicc. Aut.*).

limpio del parto sangriento,
 sin pañal chico ni grande,
 200 todos los ojos abiertos.
 Con atención los tendía,
 mirado a cualquier rodeo,
 abriendo y cerrando algunos
 con una flema de viejo.
 205 De entre los difuntos padres
 se sacaron al momento,
 y, al yr a cogerlo en brazos,
 tendió sus bracitos luego.
 De mano en mano le mudan
 210 para quedar satisfechos,
 y a cualquier que lo recibe
 da sus bracitos abiertos.
 Nunca lo vieron llorar,
 en que no poco advirtieron;
 215 y a do quiera que le echavan
 mostrava tener contento.
 Dieronle el pecho de una ama,
 y el niño, arrimado al pecho,
 como si fuera su madre,
 220 mamava sin ser molesto.
 Al punto lo bautizaron,
 viendo su humano sujeto,
 y en su bautismo se halló
 todo lo mejor del pueblo.
 225 Pero, porque en este día
 se ha de tratar del entierro
 de sus padres, por agora,
 dexaré el niño suspenso.

Prosigue la historia, y trata quién fueron los peregrinos

230 ¡O, quién, discreto auditorio,
 oy con la pluma pudiera

satisfazer al desseo,
lo que la vista le niega!
Que, como el camino es largo,
y de andarlo no se ofrezca,
235 gustan los de fe creýble
hallarlo escrito por letra.
Antes *que* a los muertos padres
deste niño diessen tierra,
los pusieron en la plaça
240 para que verlos pudieran.
Ninguno los conoció,
por ser gente forastera,
y otro día, aquellas horas,
un gran entierro le aprestan.
245 Dudavan si eran christianos,
o de qué naciones fueran,
y empieçan a desnudarles
las esclavinas de xerga.
Quitado el hábito largo,
250 en jubón de raso queda,
y en un calçón de damasco
con encarnada entretela.
Delante toda la gente,
mirando pieça por pieça,
255 hallaron muchos papeles
que declaran su línea (*sic*).
En el Alemania insulsa
eran señores de tierras,
y el ducado Beneburc (*sic*)
260 les venia por herencia,
por parte de la muger;
pero por la mala seta
de la erronia luterana,
a un su hermano se entrega.
265 Hallan ser el peregrino
de christiana descendencia,

pero ella, luterana,
según lo afirman las letras.
Porque las informaciones
270 que traen echas de su tierra
vienen muy autenticadas
y su estado manifiestan.
Casóse al fin con aqueste,
que en la fe de Dios perfeta
275 la instruyó en pocos días,
por do la traxo a la Iglesia.
Esta es la causa porque,
dexando su mala seta,
del mundo y sus vanidades
280 renunciaron las riquezas.
Secretamente los dos,
cubiertos de tosca xerga,
parten camino de Roma
y a Paulo Quinto dan cuenta.
285 Bautizóla por su mano
y después de hacerla cierta
de la eterna salvación,
por esta agua verdadera,
les ofrece su favor
290 para que a su patria buelvan;
porque de príncipes tales
su natural no carezca.
Dixeron que a Santiago
querían, con su licencia,
295 hazer una romería
por *cum*plir cierta promessa.
Dioles para su viaje
bastantes firmas y letras,
que hiziessen fe del bautismo
300 de la convertida nueva.
Hizieron su romería
y, dando a su patria buelta,

en la ya dicha ciudad
 dieron fin a su carrera.
 305 No quiso Dios que pasassen
 al regalo de su tierra,
 que es rodeo para el cielo,
 y atajo por la aspereza.
 Vistas las ya dichas firmas
 310 y las elegantes letras,
 los enterraron a entrambos
 en lo mejor de la Iglesia.
 De oro fino de martillo
 le hallaron una tarjeta¹⁰
 315 a la hermosa peregrina,
 que sus armas manifiestan,
 do el blason de su linaje
 casta de Reyes enseña,
 que en el bien graciado escudo
 320 confirman gratas tarjetas.
 Del tamaño es de una mano,
 que, puesto en balança, pesa
 catorze onças cabales
 del metal que al mundo alegra.
 325 Del Argos humano niño
 se dizen cosas que elevan,
 y que en penetrante boz
 habló palabras perfetas.
 De quinze días nacido,
 330 estando dentro en la iglesia,
 en braços del ama oyeron
 que dixo desta manera:
 (*vigilate & orate*),¹¹
 que, vuelto en romance, dize:

¹⁰ Se refiere al “escudo pequeño, franqueado de los lados” (Covarrubias, 1943, s. v. *targeta*).

¹¹ Es probable que esta cita provenga de algún sermón.

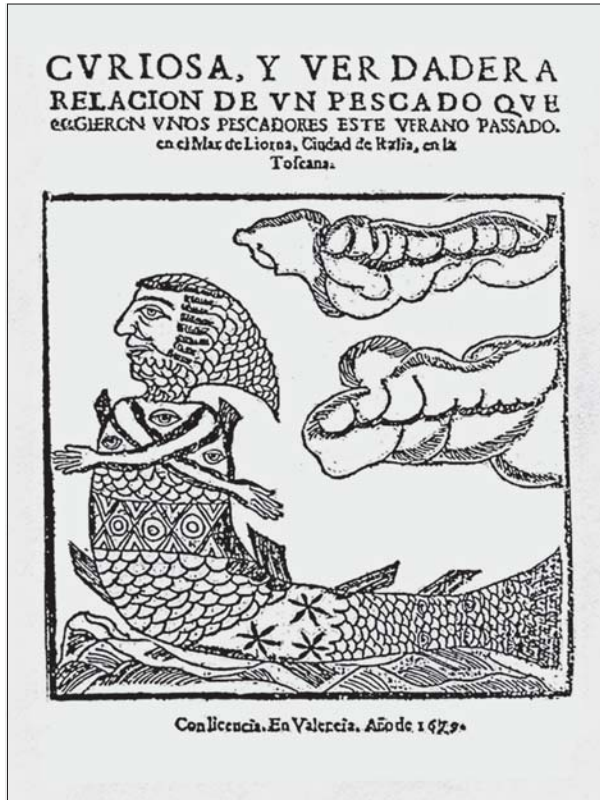
335 “velad, que el día se acerca
de dar premio y dar castigo
por el que castiga y premia”.
Escribióse esta palabra,
con testimonio y fe cierta
340 de todos los circunstantes
a quien la boz amedrenta.
Y no fue menos notada
la otra palabra primera,
quando dixo en la prisión
345 que es justo que a Dios temieran.
Con recato y con testigos
un escriuano lo assienta,
porque un caso tan notable
todos, sin dudar, lo crean.
350 Desde aquel punto adelante
tuvieron muy grande cuenta
de velar de noche y día
niño que a tantos desvela.
Hasta quatro de setiembre
355 no movió otra vez la lengua,
quando se quiso morir,
que dixo con boz despierta:
(*quia nescitis hora*),¹²
que en *nuestro* común vulgar
360 nos declara y manifiesta
que mientras Dios nos da tiempo
esté cada qual alerta.
Diziendo aquesta palabra,
sus claros ojos se cierran,
365 y en braços del ama dio
la boqueada postrimera.
Lloró el ama su querido,

¹² Es probable que la traducción sea, más o menos: “Puesto que no sabes cuándo será la hora”.

y el sol mostró gran tristeza,
y la gente en ver su luto
370 nuevos prodigios espera.
No se ha visto otro ninguno,
aunque en la tierra se velan
porque los predicadores
el desengaño nos muestran.
375 Ninguno se llame a engaño
que señas *que* son tan ciertas
por ojos tan encendidos
la ignorancia no aprovecha.
La *contrición* y el cuydado
380 roguemos a Dios que sea,
para honor y gloria suya,
material de nuestra vela.

LAUS DEO

[2] Curiosa y verdadera relación de un pescado que cogieron unos pescadores este verano pasado en el mar de Liorna, ciudad de Italia, en la Toscana¹³



Con licencia en Valencia. Año de 1679

La naturaleza es maravillosa en sus operaciones. Los teatros, en los cuales se ven sus maravillas, son la tierra y el mar. En la tierra usamos dellas sin admirarlas por ser tan comunes, pero en el Mar, algunas vezes, somos constreñidos de admirarlas, como se ve en este monstruoso pescado.

¹³ Biblioteca Nacional de Madrid, VE 113-70.

Pescando en el mar de Liorna, tres pescadores en una barquilla descubrieron este monstruo, del qual quedaron tan espantados y despavoridos que fueron obligados a dexar la barquilla y dar a huir. Pero después de largo rato que bolvieron en sí, fueron al puesto y hallaron que estava todavía el pescado o monstruo. Encomendáronse a Dios, hizieron grandes diligencias para cogerle, lo qual, con mucha dificultad se alcanzó. Y no sin razón, quedaron atónitos de ver una figura de pescado tan admirable.

Tenía dos varas de largo y media de anchura; el rostro era de hombre; sobre la cabeça llevaba un cerquillo y un capucho; en el pecho tenía tres ojos muy grandes y colorados; tenía una mano sobre otra y movía los dedos. Debaxo del pecho era escamado y tenía tres círculos y un poco más abaxo, escamado también. Y a más desto, tenía tres estrellas de color dorado; lo demás del cuerpo era recogido y adornado de lindas escamas. La cola era como la de los otros pescados, excepto que tenía tres ojos blancos a cada parte y ocho alas para nadar; y de essa manera nadava con grande velocidad.

Fue llevado a[l] grande duque de Toscana. Era tan grande, que tres hombres mu[y] robustos hazían harto de llevarlo. Causó grande admiración en la[s] gentes y en los doctos, grandes questiones, los quales resolvieron se[r] un monstruo nunca visto. Dios, admirable en sus operaciones, sea po[r] siempre alabado.

Romance a este assumpto

- 1 Del libro del universo
la cultura es tan estraña,
que son más que las sabidas
las materias ignoradas.
- 5 Mas, como su autor es Dios,
imposible es penetrarlas,
que de nosotros a él son
infinitas las distancias.
Para que el más docto advierta
- 10 que es (si envanecido habla)

limitada inteligencia,
la inteligencia criada.
Mil portentos ignorados,
que los naturales callan,
15 acusan en su silencio
la presumida ignorancia.
Sócrates, quando más supo,
sabía que sabía nada,
y los sumamente legos¹⁴
20 piensan que todo lo alcançan
por el camino del ocio,
que es su carretera llana.
Tregar quieren de las ciencias
la inaccesible montaña,
25 los senos del mar profundos,
de sonda (*sic*) ignorantes callan
para nuestra admiración,
mil prodigios con escamas.
Este, que presente ves,
30 habitador de las aguas,
le ocultaron muchos siglos
espumas de la Toscana.
Y si no fue providencia,
cosa es evidente y clara,
35 que, porque le veas, le dio
un acaso puerta franca.
Porque saliendo a buscar
la vida en su pobre barca,
tres pescadores pensaron
40 en su ejercicio dexarla,
viendo preso entre sus redes
cosa tan inopinada,

¹⁴ "Dezimos de un hombre ser muy lego quando está poco instruído en materias eclesiásticas" (Covarrubias, 1943, s. v. *lego*).

a este horrible, a este feroz,
bruto de razón con cara.
45 Por ser todas sus facciones
de hombre fielmente copiadas,
y a su cabeza le sirve
un capucho de celada.
Dos brazos tiene cruzados,
50 de hombre también, no me espanta;
porque es muy cierto que brazos
nunca a los brutos les falta.
Entre ellos tiene tres ojos,
con que sagaz atalaya,
55 y con que astuto distingue
los objetos en las aguas.
Si saber la cantidad
la curiosidad te manda,
sabrás que de longitud
60 no tiene más de dos varas.
Su latitud medirás
si duplicas una quarta,
y para moverla tiene,
con velocidad, ocho alas.
65 Tres círculos en el pecho,
tres esferas escamadas
son, con que subió ligero
las cristalinas campañas.
Poco después le hermocean
70 tres brillantes, tres doradas
estrellas, que a las del cielo
competir pueden ufanas.
La cola de otros pescados
nada se diferenciava,
75 excepto tres blancos ojos
que tenía en cada vanda.
Pues de la naturaleza
fue intérprete Plinio, haga

a esta cláusula un escolio,
80 si filosofo lo alcança;
y del Ethna en las vorazes
siempre formidables llamas,
no busque tan a su costa
la dificultosa causa.
85 Sepa en el mar deste monstruo,
para que diga la fama,
que aora nada pescado
si antes boló salamandra.
Porque en los quatro elementos
90 su pluma se vea explayada,
en el fuego y en el ayre,
en la tierra y en el agua.
Otro portento inaudito
de los que las ondas guardan
95 el reyno de Portugal
de Peniche vio en la playa.
La eterna sabiduría
suele sus cosas arcanas,
para ostentarse infinita,
100 al mundo manifestarlas,
y todas las criaturas
su infinito poder claman,
porque siempre se conocen
por los efectos las causas.

FIN

[Grabado: un macetero con un ramo de flores]

[3] Curioso romance del caso más estupendo que se ha visto en estos tiempos. Dase cuenta cómo marido y muger, que avía algunos años que estaban casados, no tenían sucesión; y muy deseosos de tenerla, hizieron muchos estremos; y casi desesperados, con peticiones injustas irritaron a su Divina Magestad, dándoles un hijo, el qual, en el vientre de su madre rabiaba y la mordía como perro; y después de nacido mató a su padre y otras muchas muertes que hizo; y grandes estragos; como verá el curioso. Sucedió en el reyno de Aragón. Año de 1697.¹⁵

- 1 Silencio pido, señores,
 todos escuchen atentos,
 y también los paxarillos
 suspendan sus dulces ecos.
- 5 No formen sendas de plata
 esos limpios arroyuelos;
 y los brutos en los montes
 estén en sus grutas quedos.
 Su actividad no executen
- 10 aquessos quatro elementos,
 pues al presente se hallan
 todos quatro a un mismo tiempo.
 Den lugar por solo un rato,
 y principalmente quiero
- 15 que atiendan todos los padres
 que altivos, locos y ciegos
 piden, sin saber pedir,
 sucesión injusta al cielo.
 En el reyno de Aragón
- 20 ay un lugar muy pequeño,
 donde Francisco Fortún
 su domicilio y assiento
 tiene con mucha riqueza,

¹⁵ Biblioteca Nacional de Madrid, VE 126-31.

que heredó de sus abuelos,
 25 siendo sin duda la causa
 de casos y contratiempos.
 Casó con Ysabel Pérez,
 y viendo que passa el tiempo
 sin que el cielo les conceda
 30 un hijo, con loco extremo,
 estaban siempre en su casa
 comunicando y diziendo:
 – ¿Qué querrá Dios de nosotros?
 ¿Qué agradecerle podemos,
 35 si una cosa que pedimos
 tan justa no quiere hazerlo?
 ¿Para qué da las haciendas
 sin hijos? ¿Para tormento?
 ¿Por qué se está trabajando?
 40 ¿Para que herede el infierno?
 Finalmente, en estas cosas,
 loco, pertinaz y ciego,
 el desventurado hombre
 gastaba lo más del tiempo.
 45 Hasta que Dios, que nos oye,
 ya piadoso o justiciero,
 se valió de su justicia,
 y dentro de breve tiempo
 se sintió en cinta Ysabel.
 50 Y aunque estaban muy contentos,
 sentía dentro del vientre,
 y en particular durmiendo,
 como que un perro rabioso
 la mordía, y sin alientos
 55 recordava dando voces,¹⁶
 y muchas veces diziendo

¹⁶ *recordar*: “despertar el que duerme o volver en acuerdo” (Covarrubias, 1943).

a su marido: —Francisco,
¡que me abraso!, ¡que me muero!
Y el marido, inadvertido,
60 decía: —No tengas miedo,
que eso lo causa el preñado.
Y por fin le llegó el tiempo
de que naciera este monstruo,
este pasmo de los tiempos,
65 este niño desgraciado
y este autor de desaciertos.
La madre murió de parto,
y el padre le buscó luego
un ama que le criasse;
70 y apenas le puso el pecho,
quando se le encanceró,
de forma que sin remedio
murió, sin que le causassen
las medicinas efecto.
75 De la misma enfermedad
otras tres amas murieron,
con que ya el padre no hallaba
quien lo criasse en el pueblo.
Y por fin determinaron
80 que sería el mejor medio
que la leche de una cabra
le sirviesse de alimento.
Crióse, en fin, desta suerte;
y el padre, nunca creyendo
85 que su hijo era la causa
de tan horroroso efecto,
al passo que siempre todos
temían un fin funesto,
el padre siempre en caricias
90 manifestaba su pecho.
Teniendo ya quatro años,
se lo encomendó a el maestro

para que a leer le enseñe,
 mas no consiguió su intento;
 95 y aunque todos se quexaban,
 el padre dezía a esto:
 – ¡Dios nos libre! No comiencen
 a dezir que rabia el perro,
 porque todos dan en él
 100 y le matan sin remedio.
 ¿Qué se me da a mi que digan,
 voz del pueblo, voz del cielo?¹⁷
 el cielo me dio mi hijo
 y también me le hará bueno;
 105 no ay regla sin excepción.
 Y siempre se estaba en esto.
 Teniendo ya quinze años,
 con su padre este mancebo
 está platicando un día,
 110 y su pecho descubriendo
 le dize: – Quiero que sepas,
 padre, que contigo tengo,
 con justíssima razón,
 mil quexas, pues estoy viendo
 115 que no me entregas hazienda
 teniendo edad para ello;
 y que no es justo que ande
 a expensas de un hombre necio.
 La culpa me tengo yo,
 120 pero aun llegará el tiempo
 en que pueda con mis iras
 verter sangre de tu pecho.
 El padre quedó confuso
 viendo tal atrevimiento,

¹⁷ Refrán: “Voz del pueblo, voz del cielo”. También véase: “Voz del pueblo, voz de Dios. Voz de pleu, voz de Deu” (Correas, 2000: 820).

125 y con muy buenas palabras
quiso amonestarle; a tiempo
que él, vertiendo por los ojos
sangre convertida en fuego,
con un puñal a su padre
130 le quitó el vital aliento.
Cogió todo lo que pudo
de joyas y de dinero,
executando homicidios
el parricida sobervio.
135 A un religioso encontró
de la orden del Carmelo,
y haziéndose amigo suyo,
por si llevaba dinero,
caminando unos cien passos,
140 le tiró un valazo fiero;
y vio que solo tenía
ceñido todo su cuerpo
con penitentes silicios,
y un escapulario al cuello
145 de aquella paloma tersa,
de aquella Madre del Verbo;
y él, en cólera encendido,
le arrastró por todo el suelo,
echándole en un barranco
150 y de allí se partió luego.
Entró en una casería,
y a una muger de respeto
quiso forçarla; mas ella
abrazó a un hijo pequeño
155 juzgando hallar el sagrado
para tanto desconsuelo.
Mas al niño, que llorava,
le dio un golpe contra el suelo,
y a la madre que pedía
160 justicia a voces al cielo,

le cruzó toda la cara,
y le sajó los dos pechos.
A una donzella robó
y, llevándola a un desierto,
165 después de averla gozado,
— ¡válgame Dios, y qué fiero! —
viva la colgó de un árbol,
sirviendo de sogá el pelo;
y después a escopetazos
170 le passó todo su cuerpo.
A unos pastores llegó
una noche con imperio,
pidiéndoles una res,
y porque no obedecieron,
175 degolló todo el ganado,
y en ellos hizo lo mesmo,
quemándoles un cortijo
que era de su proprio dueño.
Después se passó a Tudela,
180 porque le faltó el dinero,
con ánimo de robar
un muy rico cavallero;
entró a deshora en su casa,
y a un moço, que está durmiendo,
185 fue el primero que mató;
degolló quatro criadas,
y fue luego al aposento
donde los dueños dormían,
y matando al cavallero,
190 quiso forçar la señora
mas ella se abraçó luego
de un devoto cruzifixo,
misericordia pidiendo;
y viendo que daba voces,
195 para lograr bien su intento,
abraçada de Jesús

le dexó muerta en el lecho.
Tomó el dinero que avía
y, de la Ciudad saliendo,
200 encontró a un sacerdote,
que llevaba el Sacramento
para comulgar a un hombre
que estaba en la cama enfermo,
y porque lo conocía,
205 para no ser descubierto,
lo mató, y al sacristán
le dio un alfanjaço fiero,¹⁸
conque murieron los dos,
estando Dios de por medio.
210 Súpose el caso en Tudela,
y siguiendo a este sangriento,
con más de dozientos hombres,
el corregidor, atento,
lo siguió hasta su lugar,
215 y hallaron que todo el pueblo
estaba atemorizado.
Porque mató este proterbo
hombres, mugeres y niños,
hasta que permitió el cielo,
220 que el corregidor dio en él,
y lo cogieron en medio.
Y tanto se resistió,
que a valazos, medio muerto,
lo prenden; y vivió un día,
225 mas no se escusó por esso
el fulminarle su causa
mandando que en un madero,
para escarmiento de muchos,

¹⁸ Tomando en cuenta la asociación del arma con los turcos, podríamos pensar que nuestro personaje es comparado con uno de los principales enemigos en la España del XVII.

lo ahorquen después de muerto.
230 Y después lo desquartizen
en los caminos poniendo:
“A este horror de los nacidos,
a este autor de tantos hierros”.
Executaronlo assí
235 sirviendo de gran consuelo
a hombres, niños y mugeres,
por la quietud de sus pueblos.
A los catorze de mayo,
del año que va corriendo,
240 de noventa y siete fue
quando murió este mancebo.
Miren, pues, todos, señores,
que es justo que siempre estemos
unánimes y conformes
245 con la voluntad del cielo.
Y aunque es bueno que pidamos,
como dize el Evangelio,
es menester que sepamos
conformarnos con el cielo,
250 rogándonos que nos dé
luz, quietud, paz y consuelo,
y que vamos a gozar
tanto bien después de muertos.

FINIS

Bibliografía citada

CORREAS, Gonzalo, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1943. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), ed. Martín de Riquer. Barcelona: S. A. Horta, I. E. Dicc. Aut: Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1984.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- _____, 1987-1988. "Retórica menor". *Studi Ispanici*, III: 271-291.
- REDONDO, Augustin, 1996. "Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII". En *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. *Actas del primer coloquio internacional*. Alcalá: Publications de la Sorbonne / Universidad de Alcalá, 287-303.
- RÍO PARRA, Elena del, 2003. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*. Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana-Vervuert.
- VEGA, María José, 2002. *Los libros de prodigios en el Renacimiento*. Barcelona: Seminario de Literatura Medieval y Humanística / Universidad Autónoma de Barcelona.

Los muñecos y la peste: desventuras de unos titiriteros en Querétaro (1762)

Los documentos que presento a continuación forman parte de un expediente conservado en los archivos del Santo Oficio. El caso acontece en la villa de San Miguel el Grande, y en la cercana ciudad de Querétaro, entre mediados de junio y principios de agosto de 1762.¹ Una compañía de actores y titiriteros, con regular licencia para ejercer su oficio, recorre la provincia dejando a su paso una estela de escándalos. El momento es delicado: una epidemia de peste asola la zona, por lo que los habitantes siguen a curas y frailes en procesiones y rezos extraordinarios. En la villa de San Miguel el Grande, los teatreros representan² una loa con el título de *Sermón*, en metro de romance octosílabo, cuyo contenido es una sátira feroz y desbocada contra la supuesta tacañería y deshonestidad de los lugareños. El texto de la pieza es recogido por un fraile celoso y es incluido en las actas. No queda claro si el manuscrito, a dos columnas, es el papel original con el que trabajaban los cómicos o una transcripción hecha por el padre Juan Antonio Yáñez. En todo caso, parece un escrito no destinado a la circulación pública. Las razones de la indignación que suscita la loa atañen, más que a la esfera estrictamente textual, a la de la representación: el “tono de misión”, los ademanes escénicos que pudieran parodiar los gestos de devoción.

Acto segundo, los cómicos arriban a la ciudad de Querétaro, donde los fieles en procesión apedrean la puerta del teatro. Un pasquín “escandaloso”, obra de algún “devoto indiscreto”, amanece pegado en la plaza

¹ Pablo González Casanova se refiere brevemente a él en un párrafo de su libro *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia* (1986: 49).

² En los documentos no aparecen datos suficientes para establecer con certeza si la representación fue de títeres o de actores en persona. Era común el ejercicio de los dos oficios, sobre todo para los teatreros más pobres, como lo eran los “cómicos de la legua”.

mayor, según describen las declaraciones de los dos testigos, un caballero y un sirviente, personajes de una animada escenita provinciana de costumbres. Los ánimos parecen bastante alterados en un conflicto que enfrenta, de manera no tan encubierta, a la autoridad religiosa con la civil: se recalca que los comediantes tienen licencia del virrey, y el alcalde mayor de la villa de San Miguel es señalado como “su protector”. El Santo Oficio ordena más averiguaciones; sin embargo, el comisario de San Miguel alega pretextos, mientras que el de Querétaro simplemente no contesta. Para entonces la compañía teatral ya se ha ido, con rumbo desconocido. Finalmente, el interés decae, la narración epistolar de los inquisidores se interrumpe y el caso se cierra, inconcluso.

Cabe mencionar la curiosa semejanza del caso con otra batalla a golpes de sermones y pasquines entre unos misioneros y unos teatreros. La historia ejemplar, bastante fantástica en su desenlace, es narrada por el padre oratoriano Simón López, de la provincia de Murcia, a fines del XVIII:

Entrando a hacer misión en la provincia de Extremadura dos padres jesuitas, hallaron en el pueblo una farsa de comedias. Persuadieron los misioneros a los vecinos arrojasen de sí aquellas sirenas que con sus encantos los llevaban al infierno; los comediantes ofendidos no les quedó calumnia que no vomitaran contra los misioneros y su orden. El autor de la farsa tuvo la osadía de fijar en las esquinas un cartel proponiendo que era una impostura lo que los misioneros decían de sus comedias, y que en prueba de ello haría ver el día siguiente que movían más a compunción ellos con una sola comedia que los misioneros con todos sus sermones. Ofreció representar de balde la comedia de un santo: los misioneros se retiraron a orar. Hízose la comedia; concurrió mucha gente, pero acabó en tragedia, porque allí mismo repentinamente y a vista del auditorio cayó muerto el autor, con escarmiento de todos (Cotarelo, 1997: 413).

El mismo padre también insiste en el nexo causal entre el teatro y las epidemias: “Octubre 9 de 1790. Por el terremoto de Orán prohibió el gobernador de Almería las comedias, mandando a los cómicos salir de la ciudad. Año 1804. Por causa de la fiebre amarilla mandó el rey se cerrasen todos los teatros en el reino” (Cotarelo, 1997: 414).

Transcribo el expediente casi íntegramente, omitiendo sólo unos pocos documentos que repiten la información. Altero el orden de presentación de los textos, con el fin de privilegiar la lógica narrativa de los hechos y deslindar, para mayor claridad, los asuntos de los dos papeles: el sermón y el pasquín. (Existe un error en la encuadernación del expediente: un salto del folio 311 al 315.) Modernizo el uso de acentos, puntuación y mayúsculas; desato las abreviaturas; uno o separo palabras cuando esto no implica añadir o quitar letras y actualizo el uso de la *v* y la *u*. Los números de folios se señalan entre corchetes, sin interrupción de renglón, exceptuando el texto teatral, donde se optó por separar las indicaciones de folios para no estorbar gráficamente los versos.

La investigación se llevó a cabo en el marco del proyecto “Literaturas populares de la Nueva España (1690-1820): rescate documental y revisión crítica de textos marginados” (CONACYT U-43303 H), coordinado por Mariana Masera y Enrique Flores en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. La edición de los documentos se incluirá en una de las publicaciones finales del proyecto y sirve aquí de anticipo y muestra.

CATERINA CAMASTRA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

[303r] Querétaro, año de 1762. Denuncia del comisario de Querétaro, avisando de un papel escandaloso que se vio puesto en una picota. Con motivo del disgusto que causó al público la representación de comedias por unos farsantes, estando la ciudad afligida con la epidemia, y misioneros³ que en aquel entonces se estaban haciendo

[Carta de José Antonio de la Vía, comisario del Santo Oficio en Querétaro, a la Inquisición de México, acerca de un pasquín aparecido en la plaza mayor de la ciudad]

³ *misión*: “la salida, jornada o peregrinación que hacen los religiosos y varones apostólicos, de pueblo en pueblo, u de provincia en provincia, predicando el evangelio” (*Aut.*).

[304r] *Rezibida, con otra del mismo [...] y otros papeles que incluie, en 9 de julio de 1762. Señor Cuber, que está en turno.*

Yllustrísimo señor [...].

En esta ciudad ha entrado una compañía de representantes con muñecos; tienen despacho del excelentísimo señor virrey para que no se les ympida. Algunos religiosos conzejeros avían aconsejado a muchísimas personas que anduviessen las estaciones del Vía Crucis, para pedir a Dios nuestro señor nos libre de la enfermedad que ya comienza a estenderse en este país. Estas personas, y son ellas muchos niños, no sé si por consejo de dichos señores o si por dictamen suyo, fueron una noche a rezar la estación en la puerta de la casa de comedia,⁴ y a la noche siguiente, andando las estaciones, apredrearon las puertas. Ocurrió a mí la justicia secular, para que, como jués ecclesiástico, los contubiesse, para que no se condenassen en aquella devoción. Y passé al Colegio de la Santa Cruz, [304v] encargando a los santos padres que aconsejassen a aquella piadosa gente que rezassen las estaciones en las yglesias, cementerios o en sus casas, para evitar algún motín que pudiera ocasionarse. Assí se executó, y quedaron los comediantes en el libre uso de sus representaciones.

Esto fue el día último de junio, y al siguiente, 1º de julio presente, amaneció en la plaza mayor, fixado en la picota,⁵ un papel que decía: “¡Viva la vandera de el Demonio y sus comedias en esta ciudad infeliz, y muera la de Jesuchristo!”. Con la noticia que desto tube, recibí las dos declaraciones que van adjuntas, y haré las demás diligencias que vuestra señoría yllustrísima me ordenare. El juizio que por acá commúnmente se haze, entre los que tienen, es que esta fue espresa de algún devoto indiscreto, de aquellos que iban a embarazar las comedias con la devoción de las estaciones, y no haviéndolo conseguido, prorrumpió en las expresiones que contenía el papel de la picota.

⁴ “En Querétaro, por ejemplo, había representaciones de comedias y de muñecos en casas particulares; los propietarios de estas debían notificar su propósito a la autoridad, para que procediera el trámite de la licencia” (Viveros, 2005: 78).

⁵ *picota*: “El rollo u horca de piedra que suele haber a las entradas de los lugares, adonde ponen las cabezas de los ajusticiados, u los reos, a la vergüenza. Llámase así, porque es una coluna con su basa, que remata en punta” (*Aut.*).

Sobre todo, yo sugeto mi juicio a las acertadas determinaciones de vuestra señoría yllustrísima, a quien me pareció mui justo y debido [305r] darle aviso desta novedad, que por acá ha hecho algún ruido. Y [si] resultare por allá algún eco, y siempre será conveniente, vuestra señoría yllustrísima esté informado de la verdad.

Nuestro señor guarde a vuestra señoría yllustrísima muchos años, que le pido en toda felicidad. Querétaro, y julio 6 de 1762. Yllustrísimo señor. Besa las manos de vuestra señoría yllustrísima, su menor servidor y capellán. Don Yoseph Antonio de la Vía [rúbrica].

[Declaración del testigo Antonio Solar Iglesias]

[308r] En la ciudad de Santiago de Querétaro, en quatro de julio de mil setecientos sesenta y dos años, siendo domingo por la mañana, ante el señor doctor don Joseph Antonio de la Vía, comissario de el Santo Oficio, compareció sin ser llamado un hombre que dixo llamarse don Antonio de el Solar Yglecias, caballero, regidor capitular⁶ y contador de menores⁷ de esta dicha ciudad. El qual, para descargo de su conciencia, dice que olló decir, estando en las casas reales,⁸ que la mañana de aquel día avían amanecido, fixados en la picota y en el pilar de un portal de los de la plasa mayor, unos papeles en que estaba escrita esta expreción: “¡Viba la vadera de el Demonio, y muera la de Jesuchristo!”. Y que estos papeles los avían visto y leído varios vesinos de dicha plasa, y entre ellos, Joseph Antonio Suaste, de calidad mestiso, sirviente de don Antonio Camañano en el estanco⁹ de Alcaparrosa, cito en dicha plasa. Y

⁶ *regidor*: “La persona destinada en las ciudades, villas o lugares para el gobierno económico”; *capitular*: “La persona que es miembro o parte de alguna comunidad eclesiástica o secular, y tiene voto en ella cuando está junta: como canónigos, regidores, etc. Llámase así por ser uno de los que componen capítulo” (*Aut.*).

⁷ El juez contador de menores y albaceazgos (su título completo) era el oficial encargado de las cuentas de división y partición de los bienes de los difuntos.

⁸ *casas reales*: ‘edificio destinado a alojar a los virreyes y otros personajes importantes cuando estaban de paso por alguna ciudad’.

⁹ *estanco*: “Se llama el asiento que se hace para acotar la venta de las mercancías y otros géneros vendibles, poniendo tassa y precio a que fijamente se

que esta es la verdad, por juramento que fecho tiene, en el que se ratificó sciéndole leído, y dixo que estava vien escrito. Fuele encargado el secreto, que prometió guardar, y lo firmó de su nombre. Don Yoseph Antonio de la Vía [rúbrica]. Antonio del Solar Yglesias [rúbrica].

Pasó ante mí, bachiller Ygnacio Menchaca, secretario de el Santo Oficio [rúbrica].

[Declaración del testigo José Antonio Suaste]

En la ciudad de Santiago de Querétaro, en quatro días del mes de julio de mil setecientos sesenta y dos años, por la maña[na] a las onse de ella, ante el señor comissario doctor don Joseph Antonio de la Vía, pareció sciendo llamado, y juró en forma que dirá verdad, un hombre que dixo llamarse Joseph Antonio Suaste, mestiso, vesino de esta ciudad en la plasa mayor de ella, casado con Eusebia Leonarda, india, sirbiente de don Antonio Camaña[no] en el estanco de Alcaparrosa, de edad de veinte ocho años. El qual, por descargo de su conciencia, [dice] que el jueves primero del presente mes, como a las seis y cuarto de la mañana, llendo [308v] el que declara a abrir la puerta de el estanco, estaba parado en la puerta de su tienda don Fernando de el Castillo, vesino también de esta ciudad en dicha plasa. Y le dixo a el que declara: "Hombre, anda a ber qué dice aquel papel que está puesto en la picota". Que fue y que vido, pegado con oblea en dicha picota, un medio quarterón de papel,¹⁰ en que estaban escritas estas palabras: "¡Viba la vadera del Demonio y sus comedias en esta ciudad infelís, infelís, y muera la de Jesuchristo!". Y que después tenía dicho papel otras dos palabras que no se acuerda cuáles son. Que de allí se vino a su tienda, y le dixo el dicho don Fernando del Castillo que fuera y quitara de la picota aquel papel. Que así lo hisso el que declara, y aviéndoselo traído a el dicho don Fernando, este

hayan de vender [...]. Se llama vulgarmente el sitio, parage o casa donde se venden los géneros y mercadurías que están estancadas: como estanco del tabaco, estanco de los naipes, etc." (*Aut.*).

¹⁰ *medio quarterón*: 'la octava parte de un pliego'; según *Aut.*, *quarterón* es "la quarta parte de qualquiera cosa que se puede dividir o partir".

lo leyó y lo rompió. Que no sabe si fijaron en otra parte otro papel, y que esta es la verdad, por el juramento que tiene echo. Y siéndole leído, dixo que estava vien escrito. Fuele encargado el secreto, que prometió guardar. Firmolo de su nombre, y al tiempo de haverlo, se le preguntó si conocía la letra de el papel que se sita arriba, y dixo que no, pero que era letra clara y vien formada. Joseph Antonio Suaste [rúbrica]. Don Yoseph Antonio de la Vía [rúbrica].

Pasó ante mí, bachiller Ygnacio Menchaca, secretario de el Santo Oficio [rúbrica].

[Carta de José Antonio de la Vía, comisario del Santo Oficio en Querétaro, a la Inquisición de México, sobre el asunto del sermón burlesco representado en la villa de San Miguel el Grande]

[306r] *Rezibida en 9 de julio de 1762. Señor Cuber que está en turno. Se avisó del recivo desta carta, con fecha de 16 de julio [rúbrica].*

Yllustrísimo señor [...]. En esta ciudad ha entrado, pocos días ha, una compañía de comediantes, con despacho del excelentísimo señor virrey para que no se les embaraze el uso de sus representaciones con muñecos por ninguna persona, eclesiástica ni secular. Y me dicen que en la villa de San Miguel, donde estuvieron, representaban, antes de la comedia, esse que llamaban sermón. Y va assentado en el mismo papel que me embiaron en las cartas adjuntas, denunciándolo. He practicado alguna diligencia, a fin de saber si en esta ciudad han hecho lo mismo, y no hallo quien me dé noticia; porque han causado su ruido y commoción las comedias, y una de las resultas es la diligencia que va adjunta.

Vuestra señoría yllustrísima me mandará lo que hubiere [306v] por conveniente y de su agrado, que será, como siempre, lo mejor. Querétaro, y julio 6 de 1762. Besa las manos de vuestra señoría yllustrísima, su menor súbdito y capellán. Don Yoseph Antonio de la Vía [rúbrica].

[Carta de fray Juan Antonio Yáñez, presbítero del Oratorio de San Felipe Neri de la villa de San Miguel el Grande, a fray Juan Sáenz Gumiel, religioso del Colegio de la Santa Cruz de Querétaro]

[309r] Reverendo padre frai Juan Gumiel:

Mi padre y señor, he demorado dar a vuestra paternidad las generales de las cartas por las muchas ocupaciones, y lo que los malditos far-santes no han molestado, y su protector, el nuevo alcalde maior, con quien hemos tenido encuentros. Al fin, ya quiso Dios se fueran o pararan. Pero ayá van. Yo me [he] ardido¹¹ porque al fin, en tono de misión¹² [nota al margen izquierdo: "Ojo"], hecharon ese que remito y llaman ellos sermón, dándole, al fin, nombre de acto de contrición a el arrepentimiento de lo que defienden. Bueno o indiferente, yo quería remitirlo al Santo Tribunal. Las resultas, padre mío, se experimentan ya fatales (dígame vuestra paternidad, con más comodidad), y sobre ellos, nosotros sólo en las yglesias hemos dado contra ellas, y en el confesionario hemos procurado impedir.

Dios lo remedie, y guarde la vida de vuestra paternidad muchos años. Oratorio, y junio 19 de 1762. Besa las manos de vuestra paternidad, su siervo e inútil capellán. Juan Antonio Yáñez [rúbrica].

[Carta de fray Hermenegildo Vilaplana, religioso del Colegio de la Santa Cruz, al comisario José Antonio de la Vía, reportando el asunto de la correspondencia entre fray Juan Antonio Yáñez y fray Juan Sáenz Gumiel]

[310r] Viva Jesús y viva María santísima en nuestros corazones. Amén.

Padre doctor don Joseph de la Vía, mi venerado amigo, dueño y señor mío:

¹¹ *arder y arderse*: "Metaphóricamente vale estar posseído de alguna pasión o afecto vehemente: como arder en odio, en venganza, en ira, y assí otros afectos del ánimo" (*Aut.*).

¹² *misión*: "Se llama también el sermón fervoroso que hacen los misioneros y varones apostólicos en las peregrinaciones evangélicas" (*Aut.*).

El señor predicador fray Juan Gumiel me ha manifestado la inclusa, con su agregado papel. Que si, a tiempo de resar o representar su assumpto en tono de misión, se huviese dado de golpes a los pechos el farsante, parece que huele aún peor de lo que da a entender el padre Yañes. Aquí tenemos razón de que los tales comediantes han entrado ya en esta ciudad, sin duda para que se aumente la peste. Vuestra merced, con su gran prudencia y acertada discreción, pesará la materia según Dios. Y porque sé que está por demás el dezir otra cosa, concluyo, *interin* nos vemos, repitiéndome en un todo a su arbitrio. Su celda y colegio, y 22 de junio de 62. Y su más reverente amigo, que besa sus manos. Fray Hermenegildo Vilaplana [rúbrica].

[Sermón burlesco representado en la villa de San Miguel el Grande]

[307r]

Sermón

Jamás, o billa famosa,
 tan arrojado se bio
 lo tosco de mi discurso
 que en la precente ocasión.
 5 Mas, no obstante, yo quisiera
 que quanta jente¹³ encerró
 la villa de San Miguel
 concurrieran a oýr mi bos:
 lo primero, porque fuera
 10 nuestro probecho mayor,
 y lo segundo, porque
 bieran que tengo razón
 en unas quexas que tengo
 (bien que son quexas de amor

¹³ En el original: *junte*.

15 aquestas, pues no se yegan
 a personas de escepción,
 porque aquestas las benero
 con todo mi corazón).
 ¿Es posible que, sitando
 20 a esta honesta diversión
 lo más temprano que puedan
 por precepto superior,¹⁴
 quieran venir, como es bisto,
 después que da el orasión?¹⁵
 25 Si la yntensión es venir
 a traer el rial,¹⁶ ¿por qué no,
 en dando las seis y media,
 no bienen? Quisiera yo
 no desirlo, pero es fuerza:
 30 no he hallado yo más razón
 sino quieren ymitar
 aqueste ynfame traidor
 en lo mesquino.¹⁷ Y aunque bien
 tocan clarín y tambor,
 35 se ynquietan y están pensando:
 “¿Si iré a la comedia o no?”,
 agar[r]ándose del rial
 como si fuera un doblón.¹⁸
 ¡Malditos sean los mesquinos,
 40 benditos los que no son!

¹⁴ Las autoridades insistían en que los espectáculos acabaran temprano, para evitar desórdenes nocturnos.

¹⁵ *el oración*: ‘el toque de oración al atardecer’.

¹⁶ *real*: “Moneda del valor de treinta y quatro maravedís” (*Aut.*).

¹⁷ Se refiere a Judas.

¹⁸ *doblón*: “Moneda de oro de España, que ha tenido diferentes precios según los tiempos” (*Aut.*).

Otros, pues, que, no contentos
con pararce de montón¹⁹

[307v]

en la puerta, a registrar²⁰
las bolsas a la que entró,
45 entran con riales falsos:
¿habrá mayor sinrazón?
¿No será muy bien, señores,
desir a el que executó
tal ynfamia, que malaya
50 la puta que los parió?
Aquí se sube de punto
la quexa que el pecho hirió:
un palo nesesitamos,
pero no se consiguió,
55 porque sin lei, sin consiensa,
quien lo tenía nos pidió
del alquiler cada día un rial,
y si no, que entraran dos.
¿No es razón desir: malaya
60 la puta que tal parió?
Otros ladrones ynfames,
que si dan el rial o no,
entran por él y se yevan
(no he bisto ynfamia mayor)
65 los excabeles²¹ agenos.
¿No será mucha razón
desir a estos que malaya

¹⁹ *de montón* o *en montón*: “Modos adverbiales, que valen juntamente, sin separación o distinción”; *montón*: “Se llama también la persona inútil y que es para poco, o es desaseada en su porte y haciendas” (*Aut.*).

²⁰ En el original: *reguistrar*.

²¹ *escabelo*: “Asiento pequeño de madera” (*Aut.*).

la puta que los parió?
 Pues todavía esto no es nada,
 70 otra per[r]era²² ay mayor:
 que vengan a rapi[ñ]arce²³
 (cómo o con qué razón)
 las galas²⁴ que el liberal
 aquí en el teatro tiró.
 75 Pues dime, hijo de una puta,
 ¿qué trabajo te costó?
 ¿Qué bergüenzas has pasado
 o qué gotas de sudor
 para que, con manos limpias,
 80 te coxas lo que otro dio?
 ¿No es bien desir que malaya
 la puta que más te crío?
 Y así, señores, encargo
 que aquel que hiciera el favor
 85 con un muchacho lo mande,
 para quitar la ocasión
 de que un ladrón se festeje
 con lo que no trabajó.
 Hagan, pues, aquí conmigo
 90 un actto de contrisión,
 o sea, tirándole un peso
 a el padre predicador
 (y si fueren quatro o sinco,
 será mucho que mejor),
 95 disiendo: — Me pesa, padre,

²² *perrera*: “Llaman assimismo al mal pagador”; *perro*. “Metaphóricamente se da este nombre por ignominia, afrenta y desprecio” (*Aut.*).

²³ En el original: *rapinarce*.

²⁴ *gala*: “Se llama también el particular aplauso, obsequio u honra que se hace a alguno, en atención a lo sobresaliente de su mérito, acciones o prenda, en competencia de otros [...]. Y también el premio especial que se da por estas mismas causas. En este sentido es mui usado en los reinos de las Indias” (*Aut.*).

de que esso no sea un doblón,
 pero prometo, prometo
 con todo mi corazón
 de benir a las que faltan
 100 antes que dé el orasión,
 y si acaso no pudiere,
 por alguna ocupasión,
 embiaré mui prompto el rial,
 como usted me lo encargó.
 105 Ya no bolsearé en la puerta,
 ya no seré más ladrón
 ni de escabeles ni galas,
 y hazer la restituzión. —
 Si así lo hazen, les alcance
 110 a todos mi bendisión.
Audara fortuna llubiat,
 como dijo Sicerón.²⁵

[Anotación de los inquisidores al margen izquierdo de la primera carta de José Antonio de la Vía, disponiendo que se ordene a los comisarios de Querétaro y San Miguel el Grande hacer más averiguaciones]

[304r] Y vistos en 10 de julio de 762 por los señores Arias, Cuber y Fierro, dixeron se escriba de orden a este comissario para que examine a don Fernando del Castillo, de esse comercio (que es el que cita, en su declaración, Joseph Antonio Suaste), preguntándole acerca del papel escandaloso que en ella espresa, y contestando²⁶ haver visto dicho papel en los términos que se dice. Proceda, por los medios más prudentes que se

²⁵ *Audaces fortuna iuvat*: 'La fortuna ayuda a los audaces'. Locución latina de las más célebres y socorridas, atinada y desatinadamente. No es de Cicerón, sino que procede de un verso de Virgilio: *Audentes fortuna iuvat* (*Eneida*, 10, 284).

²⁶ *contestar*: "Decir y declarar lo mismo que otros han dicho, conformándose en todo con ellos en su deposición u declaración" (*Aut.*).

le proporcionen, a averiguar y justificar quién haya sido el autor y qué personas hayan concurrido a que se pusiera en la picota y demás para-
jes que se enuncian el referido papel. Y fechas las diligencias, las remita
[rúbrica.] Y al comisario de [304v] la villa de San Miguel el Grande,
assímismo, se le escriba de orden, participándole haver noticia en este
tribunal de cierto papel que se dice *sermón*, el que produjeron los come-
diantes de muñecos quando estuvieron en aquella villa, para que infor-
me a este Santo Officio si succedió el que se huviesse producido por los
susodichos, como ay relación, y si causó escándalo a los que lo oyeron,
o supieron, en dicha villa [rúbrica.]

**[Orden de Pedro José de Leor, secretario del Santo Oficio de México, a
Juan Manuel de Villegas, comisario de la villa de San Miguel el Grande]**

[311r] Con el motivo de haver relación, en este Santo Officio, de cierto
papel que, con el nombre de *sermón*, produjeron públicamente en el tea-
tro los farsantes de una compañía de muñecos que ha poco tiempo salió
de esa villa. Por decreto de 10 del corriente, me ordena el Tribunal pre-
venga a vuestra merced le infforme, en primera occassión, acerca de si
succedió el hecho como se expresa, y si causó escándalo el refferido ser-
món a los que lo [311v] oyeron, o supieron de él, para, en su vista, de-
terminar lo que se convenga, haciendo dicho informe a continuación de
esta. Dios guarde a vuestra merced, etcétera. Inquisición de México, 16
de julio de 1762. Por mandado del Santo Officio, don Pedro Joseph de
Leor, secretario [rúbrica].

[Respuesta de Juan Manuel de Villegas]

El comissario de la [315r] villa de San Miguel el Grande, en virtud del
mandatto del Santo Oficio, dice ser verdad el que, en una de las comedias
que se relacionan, hubo el exesso de que, en tono de misión, el que re-
presentaba el papel de grasejo²⁷ les exortó, con palabras de acto de

²⁷ *gracejo*, aquí por *gracioso*, “el que en las comedias y autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene” (*Aut.*).

contrissión y arrepentimiento, de no aver assistido a las comedias que antes avían representado. Lo que supe (por no aver yo assistido a ninguna comedia) del padre don Juan Antonio Yañes, presbítero del Oratorio de San Phelipe Neri de esta villa, y le encargué hiziera diligencia de saver lo cierto, y si podía, consiguiera el papel. Y no me dio más noticia, hasta oy que le pregunté (sin darme por entendido del superior orden), y me respondió que consiguió el papel, y remittió un tanto que dél sacó al padre fray Juan Saens Gumiel, religioso de la Santa Cruz de Querétaro, para que, si era digno de delatarlo, lo remittiera a esse Santo Tribunal. Que dicho religioso se enfermó, y no ha tenido razón suia. Preguntele también si avía oído se originó algún escándalo, y me dixo que alguno huvo, pues dello supo dicho padre don Juan, porque se lo manifestó uno de los que concurrieron.

Los de la compañía de esta farssa ignoro dónde se ayan oy, y después de este echo, sólo dos o tres comedias representaron, y luego se fueron. Que es todo lo que puedo informar a vuestra señoría, cuia vida guarde la divina magestad muchos años. Villa de San Miguel el Grande, y julio 26 de 1762 años. Besa las manos a vuestra señoría, su recatado súbdito capellán. Don Juan Manuel de Villegas [rúbrica].

A los antesedentes y dese quenta [rúbrica]. Ynquisición de México, y agosto 3 de 1762. Señor ynquisidor Cuber, de turno.

[f. 312r] *El comisario de Querétaro no ha respondido a la carta orden que se le despachó, con fecha de 16 de Julio de 762, para que examinase a don Francisco del Castillo, que es el citado en la declarazi3n de Joseph Antonio Suaste, sobre el papel escandaloso que en dicha declarazi3n se espresa.*

Bibliografía citada

- Aut.: Diccionario de Autoridades. 1726-1739. Versión digitalizada. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. www.rae.es*
- COTARELO Y MORI, Emilio, 1997. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada: Universidad de Granada.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1986. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México: SEP.

VIRGILIO, 2000. *Eneida*. Trad. y notas Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.

VIVEROS, Germán, 2005. *Manifestaciones teatrales en la Nueva España*. México: UNAM.

Coplas de la lotería en México

Según Artemio de Valle Arizpe (1997: 31), el juego de la lotería con cartones y la rifa de objetos eran algo muy común en las plazas y ferias del México del siglo XVIII. Para el siglo XIX, en las ferias de San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan,

gente del pueblo se agrupaba en torno a las mesas, unos para jugar y otros para divertirse con los versos y chascarrillos de los carcameneros y demás truhanes que también sabían engañar y desplumar al prójimo (García Cubas, 1997: 47).

Agrega que existían dos tipos de lotería: de números y de figuras; en esta última no se mencionaban los nombres de las figuras, sino frases alusivas a ellas. Hasta la fecha, el atractivo que ejerce esta baraja de cincuenta y cuatro cartas sobre la imaginación de los poetas populares —y cultos— se refleja en una importante cantidad de versos y gritos de la lotería tradicionales que perviven en la memoria de los jugadores, además de variantes y versiones más recientes; y, algo no menos importante, la producción artística de poetas como Miguel Zacarías (1997: 65) y Elisa Ramírez (1997: 66). Parte de esta lírica ha sido aprovechada por algunas casas fabricantes del juego, pues incluyen las coplas como un complemento indispensable para su desarrollo.

La serie completa de cincuenta y cuatro estrofas del juego de la lotería que aquí se presenta fue proporcionada por Samuel Juárez Martínez, en una entrevista realizada en mayo del 2005. Don Samuel nació en 1914, el 18 de mayo, en Cárdenas, San Luis Potosí, y desde muy pequeño se instaló en Ciudad Madero, Tamaulipas. Profesor jubilado, enseñó a todos sus hijos a decir estos versos de la lotería.

“Papá Mel”, como cariñosamente lo llama su familia, refiere con entusiasmo que el juego de la lotería era muy popular entre la gente de esa

localidad hacia el año de 1927. Cuenta que todos los domingos, de cinco de la tarde a diez de la noche, en un solar que estaba en el centro de Ciudad Madero, a una cuadra del mercado, enfrente de la cantina Montecarlo, se instalaban unas mesas largas y unos tabloncillos para que la gente se sentara a jugar: “la tabla valía cinco centavos, y se rifaban loza, vasos, jarras y bacinillas (a las bacinillas les decían *pararrayos*); la gente se reía cuando las sacaban. En la cantina no había otra cerveza más que la ‘XX’ y valía 30 centavos”. Comenta también que el señor Juan José Gallo, dueño de la imprenta y oriundo de Jalisco, era quien declamaba las coplas de la lotería, y de él las aprendió.

En estas coplas, como el lector podrá apreciar, predominan las estrofas de pareados octosílabos; pero hay también textos que constan de un solo octosílabo y uno, de una cuarteta octosilábica. Entre los recursos utilizados destaca la repetición de un mismo esquema en algunas estrofas; también, el paralelismo interestrófico y el parentesco esquemático que se da entre ellas.

Estas coplas constituyen un testimonio de la cercanía entre la poesía popular y los juegos de azar de las ferias, en este caso, el de la lotería, principalmente hacia finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La lotería todavía se juega en algunas ferias de la provincia mexicana; sus gritos y rimas — como las declamadas con voz firme y sonora por don Samuel Juárez Martínez — sin duda alguna seguirán escuchándose en el futuro.

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. El gallo

El que le cantó a san Pedro
no le volverá a cantar.

2. El diablo

El diablo son las mujeres
cuando se quieren casar.

3. La dama

La chula de Severiana
un tacón quería empeñar.

4. El catrín¹

Don Ferruco en la Alameda
su bastón quería empeñar.

¹ *catrín*: ‘petimetre’.

5. El paraguas

El paraguas quitasol.

6. La sirena

Medio cuerpo de sirena,
medio cuerpo de mujer.

7. La escalera

La escalera, siete palos,
la escalera del pintor.

8. La botella

La botella del tequila,
la botella del mezcal.

9. El barril

El barril es quintaleño,
el barril del mezcal.

10. El árbol

El árbol de la esperanza
que de venir no se cansa.

11. El melón

El melón y sus olores,
un pedazo me has de dar.

12. El valiente

'Tate quieto,² Valentín,
no te vayas a pelear.

13. El gorrito

El gorrito ponle al nene,
no se te vaya a resfriar.

14. La muerte

La muerte siriquiflaca,³
montada en su burra flaca.

15. La pera

Me esperas donde quedamos,
para poder platicar.⁴

16. La bandera

Bonito cinco de mayo,⁵
el pabellón nacional.

17. El bandolón

El bandolón ya no suena,
hay que llevarlo a afinar.

18. El violoncello

El violoncello del maistro,
que no deja de sonar.

19. La garza

Llegaron los picos largos
de la feria de San Juan.

² *Tate quieto*: 'estate tranquilo'.

³ *siriquiflaca*: variante de *siriquisiaca*, mex., aplicado popularmente a la muerte.

⁴ *platicar*: 'charlar'.

⁵ *cinco de mayo*: fiesta nacional mexicana (derrota de los franceses en Puebla).

20. El pájaro

El pájaro churlumirlo,
que no deja de cantar.⁶

21. La mano

La mano del escribano,
la mano del criminal.

22. La bota

La bota rechina,
la bota del general.

23. La luna

La luna tuerta de un ojo,
que no deja de brillar.

24. El cotorro

Perico, da' cá la pata
y empíezame a platicar
los trabajos que pasabas
cuando no sabías hablar.

25. El borracho

Al borracho, mi compañero,
ya se lo van a cargar.

26. El negrito

Para negros, en La Habana;
uno acaba de llegar.

27. El corazón

El corazón de una ingrata
yo lo voy a traspasar.

28. La sandía

La sandía y su rebanada,
un pedazo me has de dar.

29. El tambor

No te arrugues, cuero viejo,
que te quiero pa' tambor.

30. El camarón

Camarón que se duerme
se lo lleva la corriente.

31. Las jaras

Las jaras o no las jaras,
o las dejás de jalar.⁷

32. El músico

El músico, trompa de hule.

33. La araña

La araña teje su tela.

34. El soldado

Centinela, ponte alerta,
que te habla tu general.

⁶ El informante recuerda otra versión de esta figura de la lotería: "El pleito de las casadas / es un obsceno animal".

⁷ Juego de palabras entre la planta *jara* y el verbo *jalar* 'tirar'.

35. La estrella

La estrella polar del norte,
que no deja de brillar.

36. El cazo

El caso que te hago es poco;
el caso es averiguar.

37. El mundo

El mundo es una bola,
y nosotros, un bolón.⁸

38. El apache

Para apaches, en Chihuahua;
uno acaba de llegar.

39. El nopal

El auxilio de San Luis,
que le llaman el nopal.

40. El alacrán

¡No levantes esa piedra,
que te pica ese animal!

41. La rosa

Rosa, Rosita, Rosaura,
Rosita se ha de llamar.

42. La calavera

Ya te vide an ca' la güera.⁹

43. La campana

La campana, y tú, debajo.¹⁰

44. El cantarito

Todo cabe en un jarrito,
sabiéndolo acomodar.

45. El venado

Don Venancio, a la carrera,
un balazo le han de dar.

46. El sol

Solito me estoy quedando,
solito me he de quedar.

47. La corona

Si te mueres, te la pongo,
la coronita imperial.

48. La chalupa¹¹

Rema y rema, Joaquinita,
y no dejes de remar.

49. El pino

Te empino y me voy de paso,
y empinado has de quedar.

50. El pescado

Me pescaron vacilando¹²
en la puerta del zaguán.

⁸ *un bolón*: 'muchos'.

⁹ *an ca' la güera*: 'en casa de la güera (la rubia)'. Juego fonético con *calavera*.

¹⁰ *y tú debajo*: probable juego con *badajo*, en el sentido de 'persona tonta'.

¹¹ *chalupa*: 'pequeña embarcación'.

¹² *vacilar*: 'andar en juergas'.

51. La palma

Sube a la palma, palmero,
y bájame un cocotal.

52. La maceta

En la maceta¹³ me dieron,
por no saber barajar.

53. El arpa

El arpa vieja de mi suegra.

54. La rana

¡Qué saltos pega tu hermana
en la puerta del zaguán!

Bibliografía citada

- GARCÍA CUBAS, Antonio, 1997. "Fiestas del azar en Tlalpan". *Artes de México 13 (El arte de la suerte)*: 47-51.
- RAMÍREZ, Elisa, 1997. "Si fuera sol...". *Artes de México 13 (El arte de la suerte)*: 66-67.
- VALLE ARIZPE, Artemio de, 1997. "Breve historia de la lotería en México". *Artes de México 13 (El arte de la suerte)*: 31-38.
- ZACARÍAS Y BUSTOS, Miguel, 1997. "La tabla de la apetencia". *Artes de México 13 (El arte de la suerte)*: 65-66.

¹³ *maceta*: coloq. 'cabeza'.

El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica

EUSTOLIA URIÓSTEGUI CARLOS
El Colegio de México

“Hablar en diálogo y conversación concertada, ya sea en verso, ya en prosa”. Así define el *Diccionario de Autoridades* la acción de dialogar; del mismo modo, cuando precisa el significado de diálogo dice lo siguiente: “Conferencia escrita o representada entre dos o más personas, que alternativamente discurren, preguntándose y respondiéndose” (*Aut., s.v.*). Estas dos acepciones de la misma palabra, vista primero como acto y luego como fenómeno comunicativo, describen, también, dos condiciones básicas para su existencia: la presencia de un yo y un tú (o más) en condiciones equivalentes de enunciación, así como el interés mutuo por hablar sobre algo. Posteriormente, viene la forma que adquiere; ya sea en verso ya en prosa, escrito o representado oralmente, el diálogo cumple su función comunicativa.

Esta forma sencilla y muy esencial de definir el diálogo es la mejor manera de entrar en la problemática que presenta en la antigua lírica popular. Diálogos breves, sencillos, en que dos voces conviven por el acuerdo mutuo de querer decir algo al otro, y que este le escuche y le conteste. A lo largo del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* se pueden encontrar varios ejemplos, que, si bien están en desventaja numérica frente a los micropoemas enunciados por una sola voz, no dejan de ser parte de un fenómeno compositivo con particularidades que conviene estudiar más a fondo.

Una de estas particularidades son los diálogos entre hombre y mujer en torno al tema amoroso. En ellos la temática amorosa se enuncia de una manera especial, desde la perspectiva que proporciona la convivencia textual de voces que en general aparecen por separado.

Mi enfoque parte de los trabajos que han estudiado la voz en su configuración semántica y, por medio de ella, delineado la importancia de

la cuestión formal. Sigo así una de las líneas trazadas por los estudios de Margit Frenk con respecto a la voz femenina en “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” y “Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista”, así como el libro de Mariana Masera “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* y la tesis doctoral inédita de Monserrat Ramírez Castañón, “*Morenita, mirarte deseo*”. *La voz masculina en la antigua lírica popular hispánica*.

Hay que mencionar otra vertiente de estudio en el rubro del diálogo, iniciada por Silvia Iglesias Recuero en *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, quien, desde la teoría de los actos del habla, hace un estudio pragmático de la lyra mínima. Aunque mi trabajo en esta ocasión adopte una óptica distinta, su estudio es de gran utilidad para contrastar puntos de vista sobre el diálogo.

Comenzaré por hacer una revisión breve, pero consistente, de los elementos de identidad que constituyen la voz femenina y la masculina, para, después, por medio del análisis de los casos más representativos del coloquio amoroso, construir una clasificación que se amolde a las exigencias proteicas de la antigua lírica popular.

La voz femenina y la masculina

En “La canción popular femenina en el Siglo de Oro” Margit Frenk ha establecido de manera precisa y contundente lo que considera la canción femenina en la lírica popular medieval:

Por mi parte, necesito decir cómo concibo la canción *femenina*. Prefiero usar aquí ese término, porque, para mí como para casi todos, las canciones *de mujer* son aquellas en que el yo poético, la voz que habla, es claramente de mujer, mientras que en las canciones que llamo *femeninas* a esa característica viene a sumarse, y a veces a contraponerse, otra que considero más importante: la expresión de puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos (2006a: 354).

La visión femenina del mundo, que subyace a toda auténtica voz de mujer, elabora una identidad verbal transgresora a través de sus canta-

res. Por medio de estos es posible identificarla y conocer los símbolos, así como los tópicos que ha escogido para representarse:

La hablante de las canciones de amor es una muchacha soltera, y su monólogo – tantas veces dirigido a la madre o al amigo – suele ser una explosión de sentimientos totalmente ajena a las convenciones sociales, una expresión directa y franca de sus deseos, sus urgencias sexuales, sus frustraciones, sus enojos (Frenk, 2006a: 357).

La voz femenina adquiere una autonomía plena. En consecuencia, su discurso lírico se torna una exposición de sucesos que tienen una importancia singular en su vida cotidiana, como el amor, tema recurrente y motivo de alegría o dolor:

Dédesme marido que rretoçe
toda la noche,
que me toque y me destoque
toda la noche. (NC 1724)¹

O bien:

Que me muero, madre,
con soledade. (NC 579)

Estas son algunas de las muchísimas canciones, con variantes, del mismo tema, las cuales han sido estudiadas exhaustivamente por Mariana Masera en el trabajo citado y a las que clasifica en dos grupos por medio de las marcas textuales y contextuales.

En las primeras lo más importante es la función receptiva: 1) las que nos indican al locutor, a la voz que habla en la canción – “Que non dormiré *sola*, non”, NC 168 –; 2) las que señalan al alocutario, a quien se dirige el sujeto enunciador – “Quitad, el *cavallero*, / los ojos de mí: / no

¹ De aquí en adelante cito los textos del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk por el número de canción, antecedido de la sigla NC.

miréys así”, NC 371 – y 3) aquellas que indican al delocutor, la persona sobre la que se habla – “Mucho me quier / el *bachiller*, / quiéreme bien”, NC 184 – (Masera, 2001: 39). Por medio de estas funciones (junto a las combinaciones, no muy frecuentes, de locutor y delocutor o locutor y alocutario) es posible clasificar las marcas gramaticales que hacen explícita la identidad genérica, frente a la voz masculina y la voz indeterminada.

En el segundo grupo, dividido en dos, se encuentran los tópicos propios de la temática femenina, producto en su mayoría de las vivencias cotidianas en torno al amor: la dialéctica de la movilidad e inmovilidad, la espera, la soledad, el alba, el beso, el casamiento (con implicaciones positivas y negativas) y el autoelogio. Profundamente imbricado con estos tópicos se encuentra el tema de los símbolos, en los que Masera, consciente de su polisemia, hace un corte cuando busca los que, en su opinión, son esencialmente femeninos: la cinta, los cabellos, coger flores, la *fonte frida*, la puerta y la morena.

Es muy importante enfatizar que el segundo grupo contiene en esencia la visión de mundo femenina. El tópico se funda, por ejemplo, en problemáticas comunes a las mujeres de la época, aunque, hay que señalar, que algunas de estas preocupaciones podían ser también compartidas por el hombre. En cambio, los símbolos apelan más a lo que se podría denominar el espíritu femenino, en el que se desenvuelve la vida trascendente y, tal vez, la esencia de la feminidad, ya que por ninguna razón el hombre podría estar en una situación similar. De este modo, se puede decir que las marcas gramaticales no son tan decisivas para identificar lo femenino como lo son los símbolos, pues cualquiera puede fingir (o construir) una voz femenina, pero penetrar en la ontología del ser femenino requiere un reconocimiento del género.

Mariana Masera hace una comparación muy interesante entre voz femenina y masculina al final de su estudio:

El mayor número de textos con marca explícita se concentra en el *locutor*, que implica una tendencia del lenguaje de la voz femenina a erigirse como centro de su discurso. Por el contrario, la voz masculina posee como marca preponderante la de *alocutario*, que indica que el hombre construye su discurso fuera de sí mismo, alrededor de la mujer (2001: 110).

La diferencia fundamental entre estos dos discursos reside en la importancia que se le confiere al sexo opuesto en la configuración de la identidad del locutor. Para la voz masculina la presencia de la mujer es parte esencial de su existencia, ello provoca que su forma característica de enunciación, a diferencia de lo que ocurre con la mujer, sea la de alocutorio, pues, como señala Monserrat Ramírez en su trabajo sobre la voz masculina:

El discurso femenino presenta equilibrio entre los deícticos que utiliza; lo que se comprende como una visión mucho más proporcionada de ella y su amado. En contraste, la voz masculina es desmedida. Las cancioncitas que señalan el alocutorio sobrepasan por mucho los otros grupos. El discurso masculino, en su mayoría, se dirige a la amada, casi siempre con la intención de seducirla; para ello presenta la solicitud o demanda amorosa mediante el elogio y la declaración; pero, también, el reclamo y la queja, al estilo del trovador. Es decir, que la voz masculina pone su felicidad o desdicha amorosa en manos de su amiga; aunque también ejerce su dominio, pues una cantidad importante de canciones del grupo alocutorio se expresan mediante verbos en imperativo (2006: 138).

La expresión masculina es compleja; los sentimientos sufren una paradoja continua entre deseo y control de la amada. Esta situación provoca felicidad o infelicidad en igual medida, ya que obtener el amor de la mujer y, sobre todo, conservarlo, se vuelven señas de identidad de la voz masculina. Como ejemplo, algunas canciones:

Páreste a la ventana,
niña en cabello,
que otro paraíso
yo no le tengo. (NC 379)

Zagaleja del ojo rasgado,
vente a mí, que no soy toro bravo;
vente a mí, zagaleja, vente,
que adoro las damas y mato la gente. (NC 1674 B)

Morenita, mirarte deseo,
que si no te miro, me muero. (NC 349 bis)

La expresión de este amor en la lírica popular recibe una enorme influencia del amor cortés. La voz masculina retoma varios elementos de la tradición cortesana y los incluye en un discurso que parte de una concepción amorosa perteneciente a la lírica popular, en la que, como precisa Ramírez Castañón, “la amada tiene el mismo nivel del enamorado; a pesar de la importante herencia del concepto del amor cortés, la igualdad entre los enamorados prevalece” (2006: 141). Es interesante darse cuenta, al leer el trabajo de Ramírez, que en la voz masculina hay una simbiosis muy fructífera de lo popular y tradicional con lo culto; así, por ejemplo, en los sustantivos, además de las ya características formas de nombrar a la mujer (*moza*, *morena* y *zagala*) están los de tipo cancioneril: *señora* y *niña*.

Del mismo modo, los tópicos de esta voz incluyen, gracias a la influencia cortesana, la muerte de amor, los ojos, la vida penada del enamorado (queja y llanto), la discreción, los cizañeros y las alegorías de la guerra (Cupido) y la caza, junto a los que pueden considerarse tradicionales de la lírica popular: la casada, la canción de ronda y la morena. Esta última es un símbolo femenino en el que confluyen las dos tradiciones con enorme armonía y equilibrio lírico; de ahí que la morena mate de amor o haga posible la existencia de ojos oscuros, inadmisibles en la lógica cortesana. En este rubro es curioso observar que el hombre sólo tiene un símbolo activo, el aire o viento, elemento que define su naturaleza frente a los abundantes símbolos femeninos.

En suma, se puede decir que el hombre se concibe como un conquistador potencial de la mujer; por ello, Monserrat Ramírez encuentra un “alto control discursivo” (2006: 139) en su expresión lírica. Asimismo, el hombre tiende a estereotipar la imagen de la mujer por medio de los nombres femeninos. Margarita e Isabel, por ejemplo, son mozas vírgenes parecidas a la dama cortesana; no obstante también están Teresa, Juana y Marica, mujeres sexualmente activas. Esta faceta puramente sexual se conecta con la expresión humorística de la virilidad masculina.

La visión de la voz masculina que proporciona Monserrat Ramírez delinea con nitidez la posición del hombre frente al original universo

femenino con el que convive. En este caso, la conciencia de la otredad hace que la voz masculina pueda adoptar modelos cortesanos sin perder de vista su origen popular.

El diálogo amoroso

Una vez que se ha visto a grandes rasgos lo que sucede por separado tanto temática como formalmente con la voz femenina y la masculina, la problemática del diálogo amoroso implica de entrada dos preguntas: ¿qué tipo de convivencia presenta? y ¿qué lugar adquiere lo femenino y lo masculino en la interacción? Margit Frenk, cuando habla de este tipo de diálogos en la lírica urbana cortesana, enfatiza la importancia de lo que significó el tránsito de una presencia femenina autónoma a un campo lírico totalmente masculino:

También me he interesado por las modalidades nuevas de la voz femenina que —llevando aún más lejos el maridaje de lo viejo con lo nuevo— se desarrollaron, por un lado, en los extensos diálogos en verso entre Él y Ella, género cantado ya típicamente urbano que proliferó en las décadas medias del siglo XVI, y, por otro, en las series de seguidillas, cantadas y bailadas en ambientes igualmente urbanos, cuyo gran auge se inició a comienzos del siglo XVII y donde las voces femeninas alternan, de diversas maneras, con las masculinas. En ambos géneros, por lo demás tan diferentes, encontramos imágenes de la mujer antes apenas esbozadas (2006e: 375).

Es interesante saber que una forma de penetración de la voz femenina a la lírica cortesana urbana se llevara a cabo por la vía del diálogo, en el que la mujer no mostraba su tan típico carácter transgresor proveniente de la lírica popular. Más adelante, en el mismo artículo, Frenk menciona unas variantes de este diálogo, el cual, ya en el folclor urbano, adquirió un matiz abiertamente sexual: “encontramos villancicos en que los amantes dialogan durante el acto sexual, revelando los avances del hombre y la resistencia y gradual entrega de la mujer” (Ramírez Castañón, 2006: 384).

Son dos los tipos de diálogos que expone Frenk: aquellos donde todavía la voz de mujer es, de manera explícita, una construcción masculina y aquellos donde la voz femenina hace uso de la autonomía e igualdad frente al hombre que le ofrece la forma dialogal. En este segundo tipo es en el que quiero detenerme y centrar mi análisis, a saber, en el diálogo lírico popular, tan diferente del cortesano en la concepción de la convivencia textual del hombre y la mujer.

Es evidente que en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* la forma dialogal, dentro del abundante contexto del tema amoroso (969 canciones), está en desventaja numérica, pues hay apenas 42 canciones en las que el hombre y la mujer mantienen un coloquio, breve, conciso, en el que se declara sin rodeos la intención que motiva la conversación. La definición de diálogo de la que parto es la que cité al principio del trabajo, porque me parece conveniente partir de una definición sencilla, que ponga solamente las bases para abordar la peculiaridad del coloquio en la lírica popular.

Pero, para fines analíticos, conviene ahondar y precisar el concepto. El diálogo, de acuerdo con Helena Beristáin, es una estrategia discursiva que se caracteriza por ser un estilo directo: “aquel que ofrece los parlamentos como asumidos por los respectivos personajes en enunciados que los reproducen con exactitud, repitiendo literalmente las palabras, sin que medien términos subordinantes” (1998: 142); esta situación de enunciación requiere dos personas con plena autonomía discursiva. El encuadre propiamente literario se complementa con la aproximación lingüística de Émile Benveniste, donde el diálogo sería, en esencia, una meta comunicativa (1977: 88) emprendida por dos o más participantes. Por consiguiente, la forma y el fin del diálogo expresan el sentido de su enunciación; de ahí que mi análisis comience por dilucidar la configuración discursiva, para después clasificarla a partir del motivo por el cual se conversa. Para estudiar esta interacción es necesario dividirla en dos partes: en la primera quiero hablar sobre la estructura lírica que adopta el diálogo y en la segunda, clasificarla a partir de la temática que desarrollan (la expresión lúdica de la sexualidad, tribulaciones amorosas, sobre el matrimonio y las personificaciones).

Comienzo con la primera parte. Sobre la forma lírica que adquiere el diálogo en las canciones seleccionadas para este estudio, en las que en-

contré tres estructuras básicas: como glosa (5), enmarcado por una voz narrativa (3) y la interacción directa (34).

En la glosa dialogada el estribillo puede ser parte del diálogo y, al mismo tiempo, del cuerpo de la glosa, como sucede en esta canción:

–Mi ventura, el cavallero,
mi ventura.

–Niña de rubios cavellos,
¿quién te traxo [a] aquestos hyermos?
–Mi ventura, el cavallero,
mi ventura. (NC 1002)

Como se puede apreciar, la cabeza está enunciada por una voz femenina que se queja de la contrariedad de su destino. La glosa aparece como pregunta y, al mismo tiempo, descripción de la mujer quejumbrosa; la respuesta repite el estribillo, dejando sin contestación al caballero. La posición enigmática de la mujer sólo puede ser contemplada. Este tipo de glosa, que ya ha sido estudiado por Margit Frenk (2006b), se emparenta con otros casos similares en los que no aparece necesariamente la forma dialogal. Otro ejemplo es el siguiente:

–Covarde cavallero,
¿de quién avedes miedo?

¿De quién avedes miedo
durmiendo comigo?
–De vos, mi s[e]ñora,
que tenéis otro amigo.
–¿Y d'esso avéis miedo,
covarde caballero?

Covarde caballero,
¿de quién avedes miedo? (NC 1662 B)

Este enigmático diálogo entre dos amantes respecto de la fidelidad femenina no tiene implicaciones morales contra la mujer; al contrario, el

caballero es tachado de cobarde por dudar; el estribillo se hace eco de esta idea: el caballero tiene miedo a la infidelidad de la mujer. De este modo, la glosa puesta después del estribillo forma estructuralmente parte del diálogo. Aunque puede haber una tercera variante:

¡Cómmo no le andaré yo, mesquina,
tan desmaýda!

Dixo la niña al pastor:
– Mira, pastor, qué tetas.
Dixo el pastor a la niña:
– Más querría dos setas,
mi çurrón, mi çamarrón,
mi cayada e mi almarada
y mi yesca, mi eslabón. (NC 1634 bis)

Ahora el estribillo es claramente dicho por una voz femenina, en la que muestra de manera exclamativa su desánimo, el cual es explicado en la glosa por dos instancias de enunciación: la voz indeterminada que enmarca el coloquio y las voces del pastor y la niña (supongo que la niña que interpela provocativamente al pastor es la misma que enuncia la cabeza). El diálogo bien podría prescindir de la voz narrativa, pero en este caso se trata de resaltar la función testimonial del que cuenta; se podría decir que es una voluntad de estilo mostrar la función receptora. Como en este otro:

Llamávalo la donzella,
y dixo el vil:
“Al ganado tengo de yr”. (NC 1634)

Nuevamente hay una voz narrativa, sólo que ahora enjuicia la actitud del indiferente pastor ante las insinuaciones verbales de la donzella. El coloquio mediado por el testigo pone al tanto al público hipotético (que debe considerar vil al pastor), de esta conversación que tuvo lugar en el ambiente rural. Una canción parecida es la siguiente:

Madama [le] demanda:

– Señor, ¿quándo bendréys?

Respóndele llorando:

– Jamás no me veréys. (NC 557 B)

La voz narrativa en este poema hace más clara su función explicativa, al esbozar rápidamente una escena. Una mujer, ante la partida de su amado, pide un plazo para el término de la ausencia; el desenlace se lleva a cabo en una respuesta negativa precedida por la acotación de que él llora. La tensión dramática de este micropoema se logra gracias a la sencilla y breve intervención mediadora del narrador; si no estuviese, se podría pensar que él la abandona intencionalmente. Es interesante comparar este coloquio con una de sus variantes:

Mi señora me demanda:

– Buen amor, ¿quándo vernéys?

– Si no vengo para Pascua,

para sant Juan m'aguardéys. (NC 557 A)

Ahora el contexto cambia: el caballero recuerda a su señora pidiéndole una fecha de regreso; el que rememora parece comunicar que su promesa no fue cumplida. Hasta aquí se ha visto cómo la voz narrativa puede adquirir dos rostros: el de la voz indeterminada o el de uno de los participantes del coloquio.

El tercer tipo es el más común y a él pertenecen la mayoría de los diálogos. La interacción directa sin intermediarios que no se extiende a más de tres intercambios rápidos, fugaces, llenos de ingenio y picardía:

– Arda la fragua, Antón.

– Úrsula, no ai carbón. (NC 1730 bis)

– Marikita, ¿i en sábado ziernes?

– ¡Ai, señor, pensé ke era viernes! (NC 1654 bis)

– Desposado, dadme un nabo.

– ¡Cuerpo de mí con tanto regalo! (NC 1731)

– Ay, ay!

– Meu amor, como vos vay? (NC 441)

Al llegar a este punto, se hace necesario un paréntesis crítico. Cuando Sánchez Romeralo estudia el sentido dramático que subyace a la lírica popular, la concibe a través de dos manifestaciones: “este espíritu dramático – ficción de un personaje, de un lugar, de una situación, de un tiempo, de una anécdota – puede relacionarse con la tendencia a fingir una confidencia” (Sánchez Romerazo, 2001: 262) y la representación concreta de este fenómeno en el diálogo:

Con estilo breve, cortado, dinámico, se relaciona el sentido dramático de la lírica popular: el uso que hace del diálogo, un diálogo también vivo y cortado, con preguntas y respuestas, sin que cláusula alguna las acompañe o introduzca a los dialogantes; la tendencia a la exclamación, a la pregunta, al requiebro, a la confidencia (Sánchez Romerazo, 2001: 264).

Me parece que este modo de ver el diálogo desde la rejilla dramática es muy significativo, ya que introduce la dimensión de una voluntad de representación en la lírica popular, a la que se sumaría – como se ha visto en el caso de la voz narrativa – la presencia de mediadores (en función didascálica) entre las voces participantes del coloquio. Igualmente fructífera es la mención de que existe la necesidad de dramatizar situaciones hipotéticas, sin que importe la forma dialogal.²

² Siguiendo esta misma línea, Silvia Iglesias Recuero ha propuesto lo siguiente: “el interlocutor no sólo está presente como destinatario, sino que se inscribe, normalmente, en el texto como el ‘tema’ o la ‘materia’ de la conversación. Evidentemente, no podría ser de otro modo; baste con recordar algo tan sabido como que el tema básico de la poesía lírica tradicional es el amor. Pero un amor ‘discutido’ o ‘dialogado’ (‘negociado’, se podría decir, acudiendo a un término frecuente del análisis de la conversación). Los interlocutores se halagan, conciertan citas, discuten, se quejan, se lanzan reproches, se niegan a los deseos del otro; en suma, la lírica tradicional dramatiza poéticamente el diálogo amoroso” (2002: 65). Esta opinión de Silvia Iglesias parte de la concepción de Sánchez Romeralo y engloba cantares donde no hay diálogo, pero sí la forma pregunta-respuesta. El trabajo es minucioso y muy completo, pero la falta de una aproximación semántica deja incompleto su estudio de los géneros discursivos.

De estas ideas de Sánchez Romeralo me interesa rescatar su noción del diálogo, cambiando su perspectiva dramática por la que tiene que ver con la identidad de la voz. Por esta razón, considero más importante clasificar los diálogos a partir del tema que desarrollan, ya que en él se expone el significado de la interacción entre el hombre y la mujer y, por consiguiente, el sentido de conversar sobre el amor.

La clasificación temática que he pensado para el diálogo amoroso trata de ser abierta, ya que no me interesa encasillar, sino mostrar continuidades y variantes. La primera clasificación tiene que ver con la expresión lúdica de la sexualidad (19 coloquios); como muestra esta primera y muy bella glosa:

—Qui t'a fet lo mal del peu,
la Marioneta?
¿Quién te hizo el del talón,
la Marión?

—Contaros quiero mi mal,
que no's quiero negar cosa,
qu' esta noche en un rosal,
yendo a coger una rosa,
me ficat una spineta,
la Marioneta,
que m'allega al coraçón,
la Marión.

Cantaros quiero mi pena,
amigas, por buen nivel,
que entrando en un vergel,
por coger un' açucena,
me ficat una squerdeta,
la Marioneta,
de dulce conversación,
la Marión.

Cantaros quiero de cierto
qué me aconteció, mezquina,

y es que cogiendo en un huerto
 una hermosa clavellina,
 me ficat una busqueta,
 la Marioneta,
 que no hay cura a su lisión,
 la Marión.

—Señora, si vos queredes,
 yo soy muy buen cirurgiano,
 que la sacaré en la mano,
 que nada no sentiredes,
 y restareu guarideta,
 la Marioneta:
 no sentiréys más pasión,
 la Marión. (NC 1649)

Margit Frenk precisa — en su investigación sobre las fuentes de esta canción — que la forma paralelística de la glosa se conecta directamente con la lírica popular y comenta que se emparenta con una canción árabe de Tánger, compuesta por una mujer. La glosa aparece como parte del diálogo, con preguntas de una voz indeterminada sobre lo que sucedió con el pie y el talón, relacionándolo con la Marioneta y la Marión respectivamente. Frenk sugiere que tal vez se trate del baile de “La Marioneta”; ello explicaría las heridas en el pie y el talón como consecuencia, tal vez, de la repetición de los pasos de baile. El estribillo, gracias al paralelismo, se vincula con la voz femenina que comienza la glosa, a la que identifico por el tópico simbólico de “coger flores”, actividad que realiza de tres modos distintos, hasta que le responde el hombre.

La protagonista busca, a solas y de noche, una rosa cuya espina la pica, situación que, como explica Masera citando a Paula Olinger (2001: 95), simboliza la madurez sexual y disponibilidad de la muchacha que enuncia la canción. En la siguiente estrofa se repite la misma acción, sólo que ahora ella va a un vergel donde se pica con una *squerdeta*, al tratar de cortar la azucena, símbolo de castidad (*Aut.*, s. v.). Termina por relatar su entrada al huerto, donde, al coger una clavellina — flor asociada también con la pérdida de la virginidad, según la cuarteta griega que cita Reckert: “¡Quién tuviera una naranja / para tirar a esa ventana / y estre-

llar el florero / que tiene dentro el clavel!" (2001: 126) —, se pica con una busqueta (nótense las maneras en que habla de la espina).

En los tres casos la repetición paralelística del estribillo ha dado cuenta de una variación en los motivos de dolor de la Marión: "que m' allega al corazón", "de dulce conversación" y "que no hay cura a su lisión"; pareciera que con ellos pone al tanto a su receptor del cortejo femenino del que es objeto, indicando, asimismo, el crecimiento de su pasión. La joven dispuesta y experimentada expresa su interés sexual por el hombre, que contesta, al final de la declaración amorosa femenina, con disposición y agrado.

Otro ejemplo, pero ahora en sentido contrario, es el siguiente:

—Que no me desnudéys,
amores de mi vida,
que no me desnudéys,
que yo me yré en camisa.

—Entrastes, mi señora,
en el huerto ageno,
cogistes tres pericas
del peral del medio:
dexaredes la prenda
de amor verdadero.

—Que no me desnudéys,
[que yo me yré en camisa]. (NC 1664 C)

Gracias al "mi señora" de la voz que contesta a la súplica del estribillo, se sabe que es un diálogo entre un hombre y una mujer. El hombre exige, en un momento muy comprometedor, la entrega total de la señora, simbolizada (a diferencia de la muchacha que coge flores de la glosa anterior) por la acción de coger tres peras —fruto con connotaciones eróticas y fecundatorias—,³ en un huerto ajeno, del "peral del medio"

³ Reckert remite a Alan Deyermond y a una anécdota sobre las monjas y las peras citada por José Manuel Pedrosa (2001: 111). Véanse también todas las correspondencias en Frenk, 2006*d*: 215-216.

(características que destacan la importancia de su hurto). A la mujer sólo le queda dejar la prenda del “amor verdadero”: la entrega sexual.

La negativa de la mujer puede verse como un juego: ha llegado muy lejos en su coqueteo y ahora finge no querer estar con el amigo. Ella está casi desnuda (la camisa es una antesala de la desnudez total) y pretende irse en el momento más álgido del encuentro. La repetición al final de una parte del estribillo reitera y detiene el instante en que el hombre exige y ella trata de huir. No obstante, la mujer, al igual que el hombre, puede ser la desairada:

–Juguemos al tres, dos y as:
¿si queréis, dama, que saque?
–No quiero yo sino al triquitraque.

–Juguemos calabriada,
pandurrillas, dobladilla,
a las presas, si os agrada,
si no, sea basto y malilla,
con guarita y espadilla,
sin flor, engaño ni achaque.
–No quiero yo sino al triquitraque.

(NC 1712)

En esta divertida cancioncita la dama insiste en que lo mejor que pueden jugar juntos es “al triquitraque”, por ello rechaza un juego de cartas y otra serie de juegos (*pandurrilla*, *calabriada* y *dobladilla*), en los que va escondida también una connotación sexual, aunque no tan definitiva y directa como la de la dama. El galán le promete jugar con todo lo demás menos con eso, si no será *basto* ‘grosero’ y *malilla* ‘maldito’ (*Aut.*), pero la dama rechaza sus juramentos, pues le interesa el mejor de todos los juegos amorosos. Una dama decidida y un caballero dudoso y huidizo invierten los papeles de la canción anterior. Este recreo amoroso del perseguidor y el perseguido se equilibra en el siguiente coloquio:

–Komo nos estamos entranbos a dos,
tú te estás, io me estoi,

ni tú me lo pides, ni io te lo doi.
 –Si io te lo pido i no me lo das,
 ¡a ké pena te pondrás!
 –Si tú me lo pides i no te lo doi,
 no me levante de donde estoi.

(NC 1660 B)

Lo que me permite identificar el tipo de encuentro que se lleva a cabo en este coloquio es el motivo de la conversación, que versa sobre dar algo al otro, cuestión que se debe leer en el contexto, me parece, del encuentro sexual. Si se lee así, es de notar que la distinción entre hombre y mujer ya no tiene importancia; en este caso la indeterminación de la voz se vuelve receptáculo flexible, ya que puede ser llenado con la identidad masculina o femenina. Por consiguiente, tanto el hombre como la mujer están igualmente capacitados para comenzar la canción en la ejecución oral.

El juego de esta canción está en que el deseo por el otro hace que la identidad desaparezca (momentáneamente), pues al ir tras la unión, los dos se dan en igual medida. De este modo, los dos participantes anuncian, en cualquiera de las posiciones del diálogo, que la mujer y el hombre se encuentran en un plano total de equidad: la entrega en el amor sexual hace que dos sean uno.

La última cuestión que se presenta en este largo apartado, a la que pertenecen la mayoría de las canciones, es el asunto de los nombres:

–Kalor haze, mi don Diego.
 –Mi doña Ánxela, sí hará,
 i más agora que están
 las estopas kabe el fuego. (NC 1693 bis)

Si, anteriormente, no había manera de identificar quiénes eran los participantes, ahora figura el nombre, por una intención explícita. Llama la atención el uso de los “dones”, título perteneciente a la gente noble, a través de los que se delinea una parodia del cortejo propio del amor cortés: el habla poética del caballero con su dama se trastoca con la metáfora simple y directa de las estopas, que los coloca en el terreno de

la sexualidad, despojándolo, con el sudor implícito al calor y la disposición al deseo, de la idealidad del cortejo. En un nivel diferente se encuentra la siguiente conversación:

–Teresilla hermana,
de la *farirarirá*,
hermana Teresá.

–Periquillo hermano,
de la *faririrunfó*,
hermano Pericó. (NC 1704 B)

Teresa, la mujer ligera de cascos, canta con Periquillo, un personaje tan libertino como su pareja en esta canción. La convivencia textual se lleva a cabo por el gusto de cantar y de decirse algo, en un registro onomatopéyico,⁴ que cada uno sobreentiende. La importancia aquí recae en lo que nos dicen los nombres de ellos; por esa marca entendemos el sentido de la canción. Periquillo vuelve a aparecer en esta plática:

–Marica, Marigüela,
del cuerpo garrido,
¡quién hablara esta noche
un hora contigo!
–Periquillo hermano,
sí hablara, y aun cinco,
pero tengo un miedo
que lo oyga mi tío. (NC 1704 D)

Marica es, en este caso, una muchacha libertina y Periquillo, como todo un Casanova, insiste con lisonjas para que se lleve a cabo el esperado encuentro. Pero Marigüela no puede burlar tan fácilmente a su tío.

⁴ Morales Blouin pone a esta canción como ejemplo de la siguiente afirmación: “El sonido de los instrumentos era tan intrínseco a las danzas, que ha sobrevivido en los refranes onomatopéyicos” (1981: 270). La vinculación directa con la danza y el sonido de los instrumentos en esta canción es muy interesante; sin embargo, me parece que no es un refrán.

Este microrrelato, que se ha expuesto en breves pinceladas, debe su eficacia en gran medida a los personajes que lo representan, ya que son parte de un imaginario colectivo, tal y como precisa Ramírez Castañón: “Los nombres que aparecen en el cancionero popular nunca revelan identidades, denotan personajes folclóricos que responden a referentes sociales múltiples, como el oficio, la clase, el rol o la circunstancia familiar” (2006: 3).

La siguiente categoría, en esta exploración del diálogo amoroso, es la que se concentra en las tribulaciones de la relación (14 canciones), tal y como lo exponen estas cancioncitas:

– Dime de qué te quejas,
qué quejas tienes.
– Quéxome, buena cara,
que no me quieres. (NC 647 A)

– Dime de qué te temes,
de qué te temes.
– Témmome, buena cara,
que otro amor tienes. (NC 647 B)

Este caso es muy interesante, porque nuevamente no hay marcas textuales para definir quién es el hombre o la mujer, pero en cambio el tema de los celos y el desamor proporciona la clave de que se trata del amor en pareja. El “buena cara” no identifica genéricamente, pero sí denota la presencia del otro. Las quejas y los temores que tuvieron lugar momentos antes de que el diálogo aparezca son la causa de que, desesperado, el amante pregunte al ser amado por el motivo de su desdicha repentina. La respuesta queda en el aire. Más clara en cambio resulta esta otra canción:

– ¿De dónde venís, amores?
– Bien sé yo de dónde.

– Cavallero, de mesura,
¿dó venís la noche oscura?
– Bien sé yo de dónde. (NC 575)

La mujer pide al caballero una explicación que no le es concedida, obteniendo a cambio una respuesta hermética. Se nota que hay una desavenencia en esta pareja que no tiene que ver con los problemas propios de los enamorados, sino con el final del amor. En este grupo de amores problemáticos la morena tiene una presencia notable:

—Ojos morenicos

en apretura.

—¿Para qué quiere el cavallero
mi desventura? (NC 704)

—Que me muero, morena:

¿quieres tú que me muera?

—Muérete enorabuena. (NC 705)

—Morenita, ¿por qué no me quieres?

—Por verte morir y ver cómo mueres. (NC 709)

La morena, como la mujer experimentada,⁵ mantiene una relación de cortejo arduo. El hombre no accede a ella con facilidad; en estos tres cantares de interacción directa, la morena lo desalienta despreocupadamente: en el primero, acusa al cortejador de causar su desventura; en el segundo y el tercero, se burla de su dolor de muerte.

La tercera clasificación se concentra en la relación matrimonial (9 diálogos). Las canciones sobre la relación entre los esposos hacen referencia a las dificultades chuscas en las que se puede ver envuelta su convivencia cotidiana, en este caso, la relación íntima:

—Ved, marido, si keréis algo,

ke me kiero levantar.

—Muxer, no seáis tan pesada,
levantaos, ke no kiero nada. (NC 1728 D)

⁵ Sobre este tema véase Frenk, 2006c, así como el libro de Mariana Masera ya citado.

—Marido, ¿si kéreis algo?,
ke me levanto.
¿Si keréis algo, marido?,
ke me visto.
—Muxer, no seáis más pesada:
levantaos, ke no kiero nada. (NC 1728 E)

La mujer, en los dos casos, le avisa al marido que se va a levantar del lecho matrimonial; la obvia razón del aviso es la que añade el elemento chusco. El marido asume la actitud de un marido gruñón, que rechaza sin rodeos el ofrecimiento. La contraparte de esta imagen, pero que se emparenta temáticamente, es la del cornudo:

—Cornudo soys, marido.
—Muger, ¿y quién os lo dixo? (NC 1829 *ter*)

—San Vizente,
io xuro, i tú tente;
ke la ke a su marido enkornuda
a la horka le suba,
i si vos lo kreéis,
en la horka perneéis,
i si io lo hago,
ke muráis ahorkado,
i si os falta sogá,
io os dé otra.
—No xuréis, mujer kerida,
ke ia sois kreída. (NC 1830 *bis C*)

El primer coloquio muestra, por un lado, la actitud cínica de la mujer y, por el otro, la ignorancia fingida de un marido al que por alguna razón no le molesta el proceder de su esposa. Curiosa complicidad de este marido, que sólo puede desatar la risa en los oyentes. De manera contraria, en el segundo coloquio la mujer le dice al marido que, si ella faltara a su deber, él moriría ahorcado. El marido, ante la emoción evidente de la mujer, responde con una ironía: tantos cuidados son sospechosos; tal vez su mujer lo querría muerto y cornudo; es evidente, además, que la

mujer es la infiel potencial. Este cantar forma parte de un registro burlesco y satírico del matrimonio, en donde los esposos cumplen con papeles estereotipados.

Resulta sugerente comparar estos cantarcillos con los siguientes diálogos, emparentados con el tópico femenino de la malmaridada:

–Kásate, manzebo.
 –No kiero kasarme:
 más kiero ser libre
 ke no kautivarme. (NC 217)

–Kasadika, de vos dizen mal.
 –Digan, digan, que ellos kansarán. (NC 156)

Una voz masculina o femenina responde a la propuesta formulada por otra voz indeterminada. El mancebo rechaza la posibilidad de casarse, porque significaría perder su libertad, y la mujer ya casada, ante la murmuración en su contra, asume una actitud indiferente. En ambos casos se hace referencia a la restricción que conlleva casarse, ya sea por la pérdida del libre albedrío, ya porque se es blanco de la moral colectiva, con lo que el matrimonio muestra su lado negativo.

La última categoría engloba tres cantares en los que uno de los participantes del diálogo es un animal o una personificación; por consiguiente, preferí darles un lugar aparte:

–Dime, paxarito, ke estás en el nido,
 ¿la dama besada pierde marido?
 –No, la mi señora, si fue en escondido. (NC 1618)

–Molinero sois, Amor,
 y sois moledor.
 –Si lo soy, apartesé,
 que le enharinaré. (NC 1677 B)

–Muele, molinico,
 molinico del amor.
 –Que no puedo moler, non. (NC 1680)

El pajarito que dialoga con la dama pertenece al género masculino y cumple, desde tal punto de vista, la función de consejero de un tema amoroso: el beso. El ave tranquiliza a la dama, muy probablemente casada, al decirle que mientras el marido no se entere no pasa nada. Parecida es la personificación del amor como molino y como molinero; me inclino a pensar que la voz que los interpela es femenina. No hay nada que lo compruebe dentro del coloquio, pero sí en otros cantares de temas similar:

—¿Cómo le llamaremos
al amor nuevo?
—Servidor de damas,
buen caballero. (NC 36)

La identificación del amor como caballero me lleva a pensar que el molinero responde a la misma analogía. Si esto es así, la mujer puede quedar “enharinada” (enamorada) o pedir ser molida por el amigo y él puede negarse, con lo que la pasión de la mujer no sería correspondida.

Para finalizar sólo me queda comentar que esta clasificación expone la diversidad que hay en los diálogos amorosos, aun cuando tratan el mismo tema. La relación hombre-mujer encuentra un equilibrio si hay un común acuerdo de que se lleve a cabo la unión amorosa; cuando no es así, la mujer o el hombre rechazan de diversas maneras la intimidad; en este sentido, se puede decir que la esencia del diálogo amoroso gira en torno al grado de entrega que existe en la pareja. De este modo, el coloquio amoroso se encuentra en consonancia con la nivelación genérica que expone la presencia autónoma de la voz femenina frente a la masculina, aunque haya excepciones que tienen que ver, sobre todo, con la pertenencia a registros líricos diferentes (como el caso de la sátira).

La identidad de la voz ha sido una herramienta utilísima para poder penetrar en ámbitos semánticos que proporcionan claves del sentido estructural del diálogo amoroso, ya que la interacción de la voz femenina con la masculina obedece a una necesidad existencial fundamental en la lírica popular: encontrarse con el otro.

Bibliografía citada

- Aut.: *Diccionario de Autoridades*, ed. facs. 3 vols. Madrid: Gredos, 1964.
- BENVENISTE, Émile, 1977. *Problemas de lingüística general*. 2 vols. México: Siglo XXI.
- BERISTÁIN, Helena, 1998. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, 2006a. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro". En *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 353-372.
- _____, 2006b. "Glosas de tipo popular en la antigua lírica popular". En *Poesía popular hispánica*: 413-447.
- _____, 2006c. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas". En *Poesía popular hispánica*: 329-352.
- _____, 2006d. "Los textos poéticos en Juan Vázquez, Mudarra y Narváez". En *Poesía popular hispánica*: 203-225.
- _____, 2006e. "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista". En *Poesía popular hispánica*: 373-386.
- IGLESIAS RECUERO, Silvia, 2002. *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*. Madrid: Instituto Menéndez Pidal / Visor.
- MASERA, Mariana, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Nuevo corpus*, véase Frenk, Margit, 2003.
- RAMÍREZ, CASTAÑÓN, Monserrat, 2006. "Morenita, mirarte deseo". *La voz masculina en la antigua lírica popular hispánica*, Tesis de Maestría, UNAM.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ, ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.

*

URIÓSTEGUI CARLOS, Eustolia, "El diálogo amoroso en la antigua lírica popular hispánica". *Revista de Literaturas Populares* VII-1 (2007): 61-85.

Resumen. Después de exponer brevemente las características de las antiguas canciones populares de voz femenina y de voz masculina, aborda los diálogos entre ambas, especialmente aquellos en que la voz femenina mantiene su antigua autonomía. Clasifica en varias categorías todos los diálogos amorosos del *Nuevo corpus* e ilustra cada tipo con varios cantares, explicando con detenimiento su sentido y sus connotaciones eróticas.

Abstract. After presenting briefly the characteristics of the old Spanish folk songs in which we find a masculine and feminine voice, the author analyses the dialogs between these voices, specially those in which the feminine voice affirms its old autonomy. The love dialogs of the *Nuevo corpus* are classified in various categories and every type is illustrated with some songs, explaining in detail their sense and erotic connotations.

El romance de *La adúltera* en la tradición española y judeo-española

MARÍA TERESA RUIZ
Escuela Nacional Preparatoria 5, UNAM

En la *Revista de Literaturas Populares*, V-1, publiqué un estudio sobre el romance de *La adúltera* en la tradición hispanoamericana; siguiendo esa línea ahora abordo la tradición vieja y moderna del mismo romance en comunidades peninsulares y judeo-españolas. Mi análisis abarca de la tradición vieja a la tradición oral moderna; de esta última cuento con algunos textos recogidos a finales del siglo XX, a partir de los cuales haré énfasis en las variantes, según la tipología expuesta en aquel artículo.

Tradición vieja

Las versiones viejas que utilizo provienen del *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) y de la *Flor de enamorados*, de 1562, ambos publicados por Antonio Rodríguez-Moñino. Las dos versiones se inician con un diálogo entre el pretendiente y la protagonista, la cual en estos casos se llama Blanca o Alba; o bien comienzan con una pregunta directa al personaje central, forma tradicional frecuente en los romances. Enseguida, en ambas versiones, la mujer acepta los requerimientos del caballero:

— Blanca soys, señora mia, más que el rayo del sol.
¿Si la dormiré esta noche desarmad[o] y sin pavor,
que siete años avía, siete que no me desarmo, no [...]?
— Dormilda, señor, dormilda desarmado sin temor.

(Amberes, 1550: 317)¹

¹ Para los romances de la tradición vieja cito el número de página; para la tradición moderna, el número del romance y de la versión respectiva.

– Ay, cuán linda qu’eres, Alba, más linda que no la flor,
 ¡quién contigo la durmiese vna noche sin temor,
 que no lo supiese Albertos, esse tu primero amor [...]!
 – Apead, conde don Grifos, porque haze gran calor.

(Flor: 49)

Ambas versiones continúan con una serie de injurias, que lanzan, en el primer caso, la mujer y en el segundo, el amante contra el marido, lo que refuerza la idea de un personaje femenino desencantado con su vida matrimonial:

que el conde es ydo a la caça a los montes de León.
 Ravia le mate los perros y águilas el su halcón,
 y del monte hasta casa a él arrastre el morón.²

(Amberes, 1550: 317)

– Si a caça es ydo, señora, cáygale mi maldición:
 ravia le maten los perros, aguil[ill]as el falçón,
 lançada de moro izquierdo, le trespasse el corazón.

(Flor: 49)

Pedro M. Piñero ha dicho que el amor y la cacería son incompatibles, porque la ausencia del marido propicia la caída de la mujer, motivo generador de los amores extramatrimoniales de la compañera (1999: 388); por lo tanto, la causa del adulterio en ambas versiones se asocia con el alejamiento del marido.

Tanto en la versión del *Cancionero de Amberes* como en la *Flor* el adulterio no es explícito y queda abierto a la interpretación del oyente o del lector:

– Ravia le mate los perros y águilas el su halcón,
 y del monte hasta casa a él arrastre el morón.
 Ellos en aquesto estando, su marido que llegó.

(Amberes, 1550: 317)

² Piedras que son desprendidas durante un derrumbe.

–y por bien que pene y muera no alcanço ningún favor,
en aquesto estando Albertos tocó a la puerta mayor.

(*Flor*: 49)

Además en la versión del *Cancionero de Amberes* la esposa dice al marido recién llegado:

–Señor, peino mis cabellos, péyno los con gran dolor.

(*Amberes*, 1550: 318)

Según la tradición, peinar los cabellos tiene una connotación erótica, lo que refuerza la idea de la insatisfacción sexual de la esposa. Cabe mencionar que la aparición posterior de objetos asociados a la virilidad del amante –armas, escopeta, lanza, caballo– reafirma la disposición que tuvo la mujer de entregarse a él:

–¿Cúyo es aquel cavallo que allá baxo relinchó?
–Señor, era de mi padre y embioslo para vos.
–¿Cúyas son aquellas armas que están en el corredor?
–Señor eran de mi hermano y oy os las embió.
–¿Cúya es aquella lança, desde aquí la veo yo?

(*Amberes*, 1550: 318)

–¿Cúyas son aquellas armas que tienen tal resplendor?
–Vuestras, que hoy, señor Albertos, las limpie desse tenor.
–¿De quién es aquel cavallo que siento relinchador?

(*Flor*: 49)

Otras señales que confirman la traición en la *Flor* son las que aparecen en la siguiente escena, cuando Alba contesta al caballero:

–Apead, conde don Grifos, porque haze gran calor.

Asimismo, las preguntas que hace el marido al encontrar sospechoso el comportamiento de la mujer:

—¿Qué's lo que tenéys, señora, mudada estáys de color?
 ¿O havéys bevido del vino, o tenéys celado amor?

(Flor: 49)

Lo mismo, la pérdida de las llaves con que la esposa justifica su tardanza en abrir la puerta (la llave se ha asociado con la virilidad masculina):

—No tenéys enojo, Alba, desso no tenéys rancor,
 que si de plata eran ellas, de oro las haré y mejor.

(Flor: 49)

En estas versiones, de acuerdo a mi tipología, el adulterio es fallido, porque el acto sexual no llega a consumarse, debido a la abrupta llegada del esposo.

En el *Cancionero* de las maldiciones que lanza la mujer al marido se pasa al arribo de este, mientras que en la *Flor* don Grifos y Alba, a pesar de que se tocan, no consuman la relación sexual. Y así tenemos que los núcleos temáticos entre una y otra versión son los mismos: el encuentro de la esposa con el seductor, la vuelta anticipada del marido, los objetos que delatan el proceder de la mujer y el castigo final.

El contexto de las dos versiones se asocia con el código de honor, que otorgaba al marido el derecho absoluto sobre la vida de la esposa:

—¿Dónde os pondré yo, don Grifos, por hazer salva mi honor?

(Flor: 49)

Este código exigía que la mujer sorprendida *in fraganti* fuera castigada. En ambas versiones el descubrimiento se da por accidente. El romance no alude al castigo de los amantes por parte del ofendido. El desenlace en la versión del *Cancionero* queda en suspenso:

—¿Cúya es aquella lança desde aqu[i] la veo yo?
 —Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos,
 que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo.

(Amberes, 1550: 318)

El reconocimiento de la culpa, punto culminante del texto, subraya el carácter trágico de esta versión. En *Flor* la protagonista, al verse descubierta, muere repentinamente: “quando Alba aquesto oyera” (*Flor*: 49). Esta fallida aventura amorosa, que culmina con la muerte, reafirma el carácter moral del romance, en el que se presenta a la mujer como un ser inconstante, que merece ser castigado por su temperamento lascivo.

Tradición moderna: romances judeo-españoles de Tetuán

El estudio de los romances judeo-españoles comenzó a finales del siglo XIX (Bénichou, 1968: 9-18). De la tradición judeo-española tomé como punto de referencia doce versiones: una de Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (1979: 103) y once de Arcadio de Larrea Palacín (1952: 263-282). Consulté además a Zarita Nahón, Rodolfo Gil, Oro Anahory Librowicz, Paul Bénichou y Jacob M. Hassán, pero de estos autores no incluyo ninguna versión, porque en sus colecciones este romance o no aparece o no en versiones significativas para el presente estudio.

Las versiones que manejo proceden de Marruecos y fueron recogidas de la tradición oral. El núcleo temático es el mismo que el de la tradición vieja: diálogo del amante con la mujer, maldiciones al esposo ausente, llegada del marido, serie de preguntas, contestaciones y sospechas que remiten a un final trágico. Son numerosas las variantes en el verso introductorio, en el planteamiento del adulterio, en las causas y en el contexto:

Mañanita de domingo, mañanita de San Simón,
pasó un caballero hijo del Emperador;
con la guitarra en la mano estas palabras canto.

(Larrea, 1952: I, núm. 110)

Estando Carolilita sentadita en su balcón,
por ahí pasara un galán de muy buena posesión.

(Larrea, 1952: I, núm. 111)

Yo me levantara un lunes, un lunes antes de albor;
halli mis puertas enramadas de rosas y nuevo amor.
(Larrea, 1952: I, núm. 108)

–Mi mu•er, la mi mu•er, ¿kon kén da• tanta palabra?
–Kon ‘el moso del panadero, ke los malos anyyos aga.
(Armistead, 1979: núm. 7)

Paloma Díaz-Mas, en su *Romancero* (1994: 311), alude a la costumbre de los enamorados de adornar con ramas y flores las ventanas de la mujer amada en algunas festividades y añade que quien las coloca en un ventanal pertenece a un nivel social elevado; baste citar como ejemplo la primera versión, que habla de la ascendencia del caballero como “hijo del Emperador”. Blancaniña encuentra su puerta enramada y el amante, que fue quien la adornó, camina por allí y le pregunta si puede pasar una noche a su lado; la mujer, al igual que en la tradición vieja, acepta sin vacilar:

–¡Quién durmiera con ti, sol, quién durmiera con ti, luna!
–Duerma, duerma, caballero esta noche y otras dos.
(Larrea, 1952: I, núm. 108)

–¡Quién durmiera con ti, luna; quién durmiera con ti, sol!
–Suba, suba, caballero, que esta noche serán dos.
(Larrea, 1952: I, núm. 110)

El motivo³ de la ausencia del marido sigue siendo la cacería, aunque encontramos variantes como la guerra; quizá se deba esto a las ocupaciones militares que ha sufrido el pueblo marroquí:

³ Utilizo el término *motivo*, basándome en Max Lüthi, como “el elemento más pequeño de la narración, que tiene la virtud de mantenerse en la tradición”. Citado por Elizabeth Frenzel (1980: vii). También lo emplearé para plantear acciones con distintas posibilidades en su desarrollo.

– Mi marido está en las guerras, y en las guerras de León.

(Larrea, 1952: I, núm. 109)

A la solicitud hecha por el caballero sigue la aceptación de la mujer de vivir la aventura, pues su marido no se encuentra. La ausencia propicia la entrega de la mujer y culmina con el descubrimiento de la traición. De esta tradición cuento sólo con un ejemplo de adulterio implícito, mientras que las versiones restantes corresponden al adulterio fallido:

– Mi marido está en las guerras, y en las guerras de León; [...]

Ellos en estas palabras su marido que llegó.

(Larrea, 1952: 1, núm. 109)

El inesperado regreso del esposo determina el descubrimiento accidental, y ella, al sentirse descubierta, recurre al llanto y le dice que no encuentra las llaves. Uno de los motivos más frecuentes para catalogar el texto de adulterio fallido es el regreso del marido en el momento en que la mujer se encuentra con el amante sin haberse consumado el acto sexual; lo que da pie a que el esposo haga una serie de preguntas, refiriéndose a ciertos detalles extraños que encuentra en su casa: el caballo, las armas, o la ropa, a lo que la mujer responde aparentando tranquilidad que su padre / hermano / se los mandó. El caballo y las armas (espada, lanza) aparecen en la mayoría de las versiones; otras variantes incluyen ropa / zapatos, etcétera. La mujer responde con evasivas las preguntas que hace el marido. Baste añadir que en algunas versiones encontramos comentarios irónicos por parte del marido en referencia a los supuestos regalos del padre o del hermano (Bénichou, 1968: 142):

– ¿De quién es ese sombrero que en mi percha veo yo?

– Tuyo, tuyo, maridito; que mi hermano te lo dio
para que vayas a la boda de mi hermana Leonor.

– Anda, ve y dile a tu hermano que sombreros tengo yo;
y cuando no lo tenía tu hermano no me lo dio.

(Larrea, 1952: I, núm. 111)

Existen una serie de versiones que muestran cómo el marido se percata de la presencia del intruso; por ejemplo, en algunas versiones el amante estornuda:

- ¿Quién es ese o cuál es ese que en mi cama estornudó?
- El hijo de la vecina, que juegan a traición (*sic*).
- La cogiera de las manos y a su padre la llevó.

(Larrea, 1952: I, núm. 109)

En otras, el esposo simplemente dirige la mirada a la cama descubriendo la presencia de alguien:

- ¿Quién es ese chiquillo que en mi cama veo yo?
- El niño de la vecina, que jugando se durmió.
- Qué niño, ni ocho cuartos: tiene barbas como yo.

(Larrea, 1952: I, núm. 111)

Estas versiones guardan semejanzas entre sí: el diálogo del amante con la mujer; las maldiciones dirigidas al ausente; la llegada intempestiva de este y la serie de preguntas y respuestas que aluden a la infidelidad. No sucede así con el castigo y las consecuencias; por ejemplo, el castigo final tiene distintos matices, entre los que podríamos citar la devolución de la adúltera a la casa paterna:

La cogiera de las manos y a su padre la llevó.

(Larrea, 1952: I, núm. 109)

O las versiones en las que el desenlace queda en suspenso:

- Y ábreme la puerta, luna, y ábreme la puerta, sol.
- Y abajo iba la niña mudadita de color.

(Larrea, 1952: I, núm. 112)

Las consecuencias son variadas: el amante es arrojado por el balcón, o bien lo mata el agraviado, o lo echa de la casa; apuñala a su mujer o le

corta la cabeza, o los pies y las manos. También encontramos versiones en las que la esposa ruega al marido que la mate; él la devuelve a la casa paterna, y su padre es quien le quita la vida a puñaladas.

El descubrimiento de los amantes siempre es el mismo: el marido llega repentinamente, ella se pone en evidencia, a pesar de que, en estas versiones judeo-españolas, la infracción aparentemente no fue consumada.

Tradición moderna: romances peninsulares

Circunscribir la tradición de Cantabria desde un punto de vista geográfico es hablar de la zona de La Montaña,⁴ específicamente de Santander. Las versiones consultadas para mi análisis datan de 1919 a 1920. La recolección hecha por José María Cossío y Tomás Maza Solano, así como la reciente versión publicada por Fernando Gomarín son las que me servirán como referencia en este apartado. El romance, de acuerdo a la clasificación de Cossío y Maza Solano, entra en la categoría de “novelesco de infidelidades”, aunque hacen la siguiente aclaración: “Estrictamente todo romance cabría bajo la denominación de novelesco; aun los que [...] conservan un hecho histórico han sufrido interpolaciones fantásticas” (1933: 11).

De adulterio efectivo, donde se alude literalmente al acto sexual, sólo cuento con una versión:

Ya subió arriba el soldado, ya se juntaron los dos.

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 124)

⁴ Para la tradición española reuní 111 versiones. De Cantabria: La Montaña: 9, de Cossío y Maza Solano, 1933 (225-227); 1 de Gomarín Guirado, 1997 (7); 1 de Juan Menéndez Pidal, 1986 (154-155); 18 de Suárez López, 1997 (345-360); 13 de Catalán y Campa, 1991 (t. 2: 44-57); 10 de Petersen, 1982 (t. 2: 182-191); 1 de Ferré, Rebés y Ruiz, 1988 (58-59); 11 de Catalán y Casado Otaola, 1994 (118-131); 2 de Gil García, 1961 (t. 1: 35 y t. 2: 24); 1 de Díaz Viana, Díaz y Delfín Val, 1978 (t. 1: 138); 10 de Calvo, 1993 (119-126); 1 de Piñero y Atero, 1986 (64); 25 de Catalán, 1969 (t.1: 63-67,139-142, 251-254, 334,-336; t. 2: 7-9, 52-100, 125, 192-193) y 8 de Trapero, 1982 (55, 154,159).

Y cuento con cinco del implícito:

Entre estas palabras y otras a la puerta ya llamó.

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 123)

El hecho de que se haga mención de “otras palabras”, sugiere que el encuentro va del diálogo a la acción. El adulterio fallido, aunque es frecuente, no sobrepasa en número al adulterio efectivo e implícito, que juntos son los más usuales en este romance:

se caiga de un risco abajo y muera sin confesión.

Al decir estas palabras su maridito llamó.

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 125)

Para reforzar la gravedad del acto cometido por la mujer, encontramos en los versos introductorios de una de las versiones de adulterio implícito que se sustituye el nombre de la protagonista Blancaniña,⁵ por un término negativo:

Estábase la *traidora* sentadita en su balcón

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 121)

Esto subraya la liviandad de la mujer desde el principio del romance, haciendo hincapié en la inmoralidad y el engaño. Sin embargo, existen otras versiones donde, por el contrario, se la designa como doncellita, señorita, bella Blanca, cosa que nos remite a la canción de alborada o le da un sentido de ambigüedad al término.

Desde la introducción queda definida la actitud de la protagonista al mostrarse abiertamente ante los otros: asomada / sentada; peinándose

⁵ El nombre *Blancaniña*, según la crítica, nos remite al término *albor*, a la joven “pura”, común en la lírica. En la versión del *Cancionero de Amberes*, el amante declara: “más negras tengo mis carnes / que un tiznado carbón”, y Di Stefano (1993: 187) dice que estos versos han sido interpretados en el sentido de que las oscuras carnes del caballero desean regenerarse en la fuente de la blanca niña, tema relacionado con el “mito del renacer primaveral en el amor”.

en el balcón / mirador, hecho que da lugar al diálogo entre don Carlos, el emperador, o bien, el “soldado de buena o mala intención”, el cual aparece con más frecuencia en las versiones de *La Montaña*. A partir de estos versos se inicia el diálogo entre ambos, que resulta en la solitud de él de dormir con ella y la aceptación de esta. En cuanto a las causas que propician la caída de la esposa, se repite el motivo de la cacería; es decir, la ausencia del marido es necesaria para que los acontecimientos posteriores se desencadenen, de acuerdo con el núcleo temático. El marido se fue “a los montes de Aragón” o de “León”. Las injurias y maldiciones en contra de él para que no regrese se ven reforzadas con:

cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 125)

Refiriéndose a estos versos dice Juan Menéndez Pidal: “La maldición que la mala esposa dirige a su marido ausente es gráfica, enérgica y de gusto oriental. Salomón dice: “El que a su padre escarnece o a su marido ultraja, sáquenle cuervos los ojos y cómanle las águilas” (1986: 309). Recrear esta sentencia tiene la finalidad de contraponer la imagen de la maldad femenina con la figura masculina, ajena a los acontecimientos que a sus espaldas se están suscitando, lo que refuerza la visión negativa de una mujer despreocupada por su reputación. La esposa, entonces, desde un punto de vista moral, representa el “mal”, de modo que puede estar sujeta a la ridiculización o al escarnio.

En cuanto al descubrimiento, también en estas versiones llega el marido intempestivamente, y ella se muestra nerviosa. El castigo puede ser de varios tipos, golpearla o regresarla a la casa paterna para que la eduquen:

con una vara de acebo qué paliza que la dio

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 120)

La cogió de las muñecas y a su padre la llevó.
— Ahí tiene usted a su hija, enséñela algo mejor

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 121)

Cabe mencionar una versión donde el padre culpa al marido del comportamiento de la esposa:

—Enseñela usted si quiere, que enseñada la llevó,
si ha aprendido malas zunas ¿qué culpa la tengo yo?”

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 122)

Esta versión me lleva a pensar que quizá la situación de la mujer comienza a transformarse, pues en ella se cuestiona el comportamiento del hombre; es verdad que sólo cuento con una versión; culmina con la muerte de los transgresores.

La dama murió a la una, el galán murió a las dos.

(Cossío y Maza Solano, 1933: núm. 123)

Tradición astur-leonesa

Cuento con diecinueve versiones asturianas, que forman parte de la recolección de romances llevada a cabo por Juan Menéndez Pidal de 1881 a 1910, así como las que durante seis años reunió Jesús López Suárez en su tesis doctoral, versiones recogidas de 1987-1992. De la tradición leonesa utilizaré las del *Archivo Internacional Electrónico del Romancero*, textos obtenidos en encuestas de campo que, desde 1974, realiza, año con año, la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, así como las que forman parte de la tradición oral leonesa. Este material me sirvió de apoyo para detectar cómo, en el romance de *La adúltera*, las palabras, las secuencias de intriga y el desenlace varían poco de una versión a otra. Cuento con siete versiones de adulterio implícito y siete versiones de adulterio fallido:

En estas palabras y otras a la puerta la llamó

(Suárez López, 1997: núm. 47, 05)

los perros de mi cabaña le lleven en procesión.

Al decir estas palabras él a la puerta picó.

(Suárez López, 1997: núm. 47, 01)

En la mayoría de estas versiones la protagonista, en la parte inicial, está asomada / sentada en un balcón, bordando su bastidor, cuando pasa un soldado / caballero / don Carlos / Castroverde, “con buena o mala intención”, quien solicita a Catalina / señorita / dama / Blancaniña / dormir con ella; la mujer accede y lo invita a subir / venir. Dice Juan Menéndez Pidal que el alejamiento de los maridos que dejaban sus fortalezas

para levantar el pendón señorial en seguimiento del Rey y en defensa de la Patria, o para dar estruendosas batidas de caza en los montes, favorecía las libertinas empresas de las mujeres, quienes, privadas de las caricias de su marido, aceptaban las de un amante de [...] modo que, algunas de estas mujeres cedían a los atractivos de la galantería, sacrificando la honra del hogar en aras del deleite (1986: 308).

Evidentemente la postura de Juan Menéndez Pidal responde a la ideología imperante a finales del siglo XIX sobre la mujer y su entorno. La mujer, vista como fuente de placer, mientras que el mundo masculino giraba en torno a valores como el “amor por la patria” o la exaltación de actividades “viriles” como la cacería.

El diálogo entre el caballero y la mujer, el regreso repentino del marido y el descubrimiento del acto cometido por la esposa en la tradición astur-leonesa son semejantes a las versiones analizadas. No así el desenlace, que presenta diferencias; por un lado, el castigo tiene distintos matices: la adúltera es devuelta a la casa paterna para que la eduquen, o bien recibe una serie de golpes, o pide que la maten:

- ¡Mátame, marido, mátame! La primera suspiró.
- ¡Mátame, marido, mátame! La segunda la mató.

(Suárez López, 1997: núm. 47, 01)

O, en su defecto, es abandonada, reforzando la imagen del descrédito de la mujer:

- Adiós, mi suegro del alma, adiós, mi querido amor,
no quiero perder el crédito por una mujer menor;

quiero marcharme po'l mundo
a ver si encuentro consuelo con una mujer mejor.

(Petersen, 1982: núm. 32, 1)

Asimismo cuento con versiones donde el adulterio no es castigado o el desenlace queda en suspenso:

–Tenga la hija, mi suegra, que muy bien no la enseñó.
–¿Tú que le hiciste, mióu xenro, que la hija buena era?
–Ella era como vos o vos seréis como ella.

(Suárez López, 1997: núm. 47, 16)

Las consecuencias también pueden ser diversas: él la tira por el balcón o le corta la cabeza a ella y al galán, o la entrega al padre para que este disponga de su vida, o bien la arrastra hasta que muere,⁶ o la encierra en un cuarto y le da tres puñaladas, o le dispara y pregona:

¡El que quiera carne fresca, vaya a mi casa por ella,
que he matado un toro bravo y una valiente ternera!

(Suárez López, 1997, núm. 47, 15)

Calificar al amante como un “toro⁷ bravo” o a la esposa como una “valiente ternera”, más que igualarlos al plano animal, se hace con la intención de subrayar la superioridad física del esposo con relación a la fuerza, resistencia y bravura del amante. El toro también nos remite a los “cuernos”. Contra poniéndose al sentido trágico de las versiones hasta el momento citadas, presento la siguiente, cuyo desenlace es burlesco:

Fuera a casa del platero: –¿Cuánta plata es menester
para engazar unos cuernos que me ha puesto mi mujer?

⁶ Cabe mencionar que en los poblados de Cimé y Pisidia (Grecia) maniataban y arrastraban al adúltero durante tres días por la ciudad. (Rostovizeff, 1977:134).

⁷ Culturalmente el toro representa al macho por excelencia.

El platero no era tonto, que le supo responder:
 –Si la mujer es bonita, libra y medio es menester.

(Petersen, 1982: núm. 234, 9)

El término *cuerno* 'cornudo' aparece en varios relatos como el mito de Mercurio.⁸ Covarrubias (1984) cita a Alexo Vanegas, quien dice haber leído en *Abraham Abimazra* un estudio sobre el *Levítico* donde se habla del porqué a los maridos de las adúlteras les llaman cornudos, y dice que en ciertos pueblos de la Antigüedad este hecho era divulgado porregoneros con una trompeta. Cabe mencionar que entre los judíos se usaba en lugar de trompeta, el cuerno.

Es el marido cuya muger le haze trayción, juntándose con otro y cometiéndolo adulterio. Esto puede ser de dos maneras: la una quando el marido está inorante dello y no da ocasión ni lugar a que pueda ser; y por este tal se dixo que el cornudo es el postrero que lo sabe, y compárarse al ciervo, que no embargante tenga cuernos, no se dexa tratar ni domesticar. Otros que lo saben, o barruntan, son comparados al buey, que se dexa llevar del cuerno, y por esso llaman a este *paciente*; no sólo porque padece su honra, sino porque él lo lleva en paciencia (Covarrubias, 1984: 359).

Tomando como punto de partida su etimología, dice Covarrubias que de este vocablo "Ay varios pareceres: unos dizen que el cornudo vale tanto como *corde nudus*, porque no tiene coraçón ni ánimo para mirar por el honor suyo" (359). Añade Covarrubias que en la Antigüedad se llamó al marido de la adúltera *cabrón*, porque se asoció el término con la cabra, ya que esta se puede unir a varios machos (359).

En el *Diccionario básico del español de México*, Luis Fernando Lara, al hablar de la expresión "poner a alguien los cuernos", hace referencia a

⁸ El origen de este dios no ha sido determinado con claridad; quizá es de creación romana, pero se le ha asociado también con Hermes. Mercurio, en figura de *cabrón*, se unió a Penélope, quien posteriormente dio a luz al dios Pan, que nació con cuernos; de ahí que se asocie al cornudo con estas protuberancias (Graves, 1987, t. 1: 122-125).

que esto incumbe a cualquiera de los dos integrantes de la pareja: “Engañarlo o serle infiel, particularmente entre esposos” (1986: 159). Mientras que Víctor León, en el *Diccionario de argot español y lenguaje popular* (1987: 57), maneja exclusivamente la infidelidad como femenina y dice que los cuernos son atributos simbólicos del marido engañado.

Actualmente entendemos que las diferencias culturales entre hombre y mujer han sido producto de la historia humana; es decir, la desigualdad, en todos los niveles, se debe a complejos valores culturales y modas de determinadas épocas. *La adúltera* encarna la pasión, el marido, el poder; ambos son personajes determinados, como he venido manejando, por ideologías impuestas.

Tradición de Valladolid y Extremadura

De esta tradición reuní 10 versiones. El romance, según Joaquín y Luis Díaz y Delfín Val, ha pervivido porque responde a cierta “ejemplaridad”, considerando esta no en un sentido moral didáctico, sino en su carácter arquetípico (1978: 19). *La adúltera* plantea un tema familiar. La mujer en los romances, cuando se asocia con la figura de la madre, de la esposa, de la amiga, o de la compañera, se convierte, en algunos casos, en ejemplo a seguir, pero cuando transgrede las normas, debe ser juzgada y castigada; escarmiento que también lleva implícito el sentido opuesto a la “ejemplaridad”.

La única versión de la provincia de Valladolid que tengo corresponde al adulterio fallido. Las consecuencias, un tanto ambiguas, determinan la muerte de la esposa o del amante:

- ¿De quién es este chiquito que en mi cama veo yo?
 - Es el niño de la vecina que en mis brazos se durmió.
 - Caramba con el chiquito: tiene más barbas que yo.
- Le ha agarrado de la mano, le tiró por el balcón.

(Díaz y Delfín Val, 1979: II, 52)

De Extremadura cuento con textos recogidos de la tradición oral moderna, correspondientes a versiones recopiladas a finales del siglo

XIX (1883-1884) y principios del siglo XX (1903-1908), entre las cuales cabe destacar un ejemplo de adulterio efectivo, que resulta ambiguo si nos remitimos a uno de sus versos:

—¿Dónde pongo mi carita? En la cama se metió.
Diciendo *estah* palabras, él a la puerta *yegó*.

(Gil García, 1961: 1, 30)

El motivo de la cama da pie a clasificarlo como de adulterio efectivo, pero por el verso siguiente, el romance pasa a ser de adulterio fallido. En esta versión da la impresión de que el acto sexual no se consuma, porque el esposo regresa en el momento en que la pareja está conversando. Las 7 versiones restantes de este grupo son de adulterio fallido:

Don Alberto fue de caza a los montes de León:
—Cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón.
Al decir estas palabras, don Alberto se llegó.

(Catalán y Casado, 1995: 20, 02)

Cuento con dos versiones de adulterio *implícito*:

y para que no viniere le echaré una maldición.
—A eso de venir el día el marido que llamó.

(Catalán y Casado, 1995: 20, 01)

Este ejemplo supone una intimidad que, aunque no se declara abiertamente, está presente en los versos citados, lo que equivale a que ambos pasaron la noche juntos.

Cabe mencionar que en todas las versiones donde después del diálogo llega sorpresivamente el marido, la interpretación que el lector u oyente haga de él queda abierta si partimos de lo que han dicho algunos estudiosos. Di Stefano, ha expuesto que “el Romancero no es un espejo de inocencia; pero su léxico y sus símbolos, al atraernos hacia la lírica y el canto de doncella, crean alrededor de esta mujer y su historia un aire de amores aurales más que de sensualidad adulterina” (1993: 188).

Martínez Yanes, (1979:134) por su parte, dice que en aquellas versiones donde el adulterio no se consuma ha influido quizá la tradición vieja:

—No's maravilléis, mi vida, que muero por vuestro amor,
y por bien que pene y muera, no alcanço ningún favor.
En aquesto estando, Albertos tocó a la puerta mayor.
—¿Dónde os pondré yo, don Grifos, por hazer salva mi honor?

(Flor: 49)

En las versiones que he reunido de Extremadura, el caballero se apea y se quita las armas; el marido nota las huellas al introducirse en la casa, y cuando está a punto de descubrir al rival, la mujer, que se ve atrapada, confiesa su falta. En estas también el descubrimiento se da por accidente, mientras que el castigo y las consecuencias son diversas:

—No me pegues, marido mío, que te he jugado traición.
La ha agarrado por la mano y a su padre la llevó [...].
Luego la llevó a los montes, a los montes de León;
la ha pegado cuatro tiros y luego se tiró él dos.
Ella se murió a las cuatro y él se murió a las dos.

(Catalán y Casado, 1995: 20, 04)

La ha cogido por la mano y a su padre la llevó:
que la ponga más vergüenza, que le está haciendo traición.
El padre de Filomena le dijo en esta razón.
—Mátala o haz lo que quieras, que honrada te la di yo.

(Catalán y Casado, 1995: 20, 05)

Al decir estas palabras, la cabeza la cortó
y en una caja de plata a su padre la mandó
con un lebrero que dice: "Muy alto y poderoso Señor,
ahí le mando a usted ese obsequio".⁹

(Catalán y Casado, 1995: 20, 06)

⁹ Catalán y Casado señalan este último verso parece recreado por el informante.

Tradición andaluza

Reuní 34 versiones, pero solamente una fue significativa para mi estudio; esta entra en la categoría de adulterio fallido; las causas del adulterio cometido responden a la ausencia del marido, y el castigo lo he clasificado como “La mujer pide que la maten”:

— ¿De quién es aquella espada que veo en ese rincón?
 — Cogedla, conde, cogedla, matadme con ella vos,
 porque esta muerte, conde, bien me la merezco yo.

(Piñero, 1986: 1, 10.2)

Tradición canaria

En cuanto a la tradición canaria, Diego Catalán publicó en 1969, con la colaboración de varios estudiosos del romancero de esta zona, una colección que reúne textos de publicaciones anteriores e inéditas, fruto de numerosas encuestas. De esta tradición sólo menciono las versiones más importantes. El tipo de adulterio en la mayoría de los casos es implícito (13): “En esta razón y otras su marido que llegó” (Trapero, 1982: 17, 6).

En cuanto a las causas propiciatorias, en esta zona, sigue vigente el motivo de la ausencia del marido, debido a que fue de cacería, al monte, o al puerto, no especificando las razones de su partida; lo mismo sucede con el descubrimiento que se da por accidente, no así en el contexto, ya que en este rubro encuentro que no todas las versiones culminan en tragedia: cuento con una variante de contenido jocoso:

¿Qué es aquello que relumbra en la salita del rincón?
 — El gato de la vecina, que relumbra como el sol.
 — Siete años estuve en guerra y otros siete en Aragón
 y en to’s estos años he visto un gato con pantalón.

(Trapero, 1982: 17, 1)

Acerca de las consecuencias, presento una versión de la colección de García Sotomayor y Manrique de Lara, que considero importante por-

que hace alusión al patrimonio de la esposa, con la finalidad de subrayar la honorabilidad del marido, en el sentido de que regresa a la esposa a la casa paterna, junto con la dote:

La ha cogido por un brazo y a su padre la entregó:
– Aquí tiene usted a su hija con el dote que le dio.

(Catalán, 1969: I, 17)

Con el freno del caballo tres mil azotes le dio;
con el más o menos paje a su padre se la envió,
que allí tenía su hija con el dote que le dio.

(Catalán, 1969: I, 17)

La mención que se hace de la dote es trascendente en la medida de lo que representó como adquisición de identidad social.¹⁰

Por último, cabe mencionar que he encontrado algunos ejemplos de contaminación. Utilizo el término contaminación en el sentido que le da Aurelio González, como “la incorporación, de uno o varios versos identificados con otro [...]. En la tradición oral moderna existen abundantes ejemplos de la unión de romances de asunto análogo” (González, 2001: 53-67). En mi caso encontré el romance de *La adúltera + Bernal Francés*,¹¹ contaminación que no resulta afortunada, ya que la fusión de ambos

¹⁰ En el siglo XIX “la importancia que se asigna a la dote varía de acuerdo con el país. [...] En los países latinos, [...] una muchacha no se casa sin dote, ni siquiera entre los menos ricos [...] Las mujeres aceptan [el matrimonio] de buen grado, conscientes de lo que en ello se juega, [...] en tanto los maridos que se les propone sean de su mismo rango o dignos de ellas. Entonces se les explica que, (¿con coma?) el amor viene *después* del casamiento. Y si no viene, prescinden del amor; para ellas el matrimonio es más la adquisición de una identidad social que una fuente de felicidad afectiva. Pero el concepto mismo de la dote comienza a evolucionar: cada vez se aprecian más las cualidades, los saberes, el tacto, que permitirán a la futura esposa ser útil a su marido” (Knibiehler, 2000, t. 5: 382).

¹¹ A propósito de *Bernal Francés* he ahondado en un estudio titulado “*Bernal Francés: romance de adulterio fallido*” en *Acta Poética*, 26 1-2, 2005: 261-279.

romances se presenta forzada, y el resultado final hace confusa la comprensión cabal del texto.¹²

He reiterado que la ausencia del marido es una constante entre las causas propiciatorias del adulterio, pero no es la única. Maximiano Trapero, en sus *Romances tradicionales*, presenta una versión donde se culpa a la madre de la adúltera como la causante del comportamiento de su hija, porque ella cometió la misma traición, repitiéndose así el esquema o modelo de comportamiento:

—Llévasela usted, mi yerno, que la iglesia se la dio;
 conmigo ya no la quiero, que con usted se casó,
 bastante hecho me hizo, la madre que la parió.

(Trapero, 1982: 17, 1)

O esta versión:

¡eso mismo hizo conmigo la madre que la crío!

(Catalán, 1969: II, 589)

Para concluir, cabe mencionar que la tradición moderna ha preferido poner las cosas en claro: el esposo llega intempestivamente, descubre el adulterio (haya sido cometido o no) y la mujer paga por ello.

Aunque en estas tradiciones el núcleo temático ha permanecido, las recreaciones que se han hecho del texto no nos permiten definirlo por sus rasgos esenciales; es decir, no podemos clasificarlo genéricamente como romance trágico de adulterio efectivo / implícito, ya que esto nos llevaría a descalificar otras versiones donde el tratamiento del tema es distinto. Esto se puede comprobar también a través del desenlace, donde las diferencias con relación a la suerte que corren los tres personajes no son uniformes.

¹² Véase la versión de El Hierro que aparece en Catalán, 1969, 2: 125.

Bibliografía citada

- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN, 1979. *Tres calas en el Romancero Sefardí (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)*. Valencia: Castalia.
- BÉNICHOU, Paul, 1968. *Romancero judeo-español de Marruecos*. Madrid: Castalia.
- Cancionero de romances (Amberes, 1550)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino. Madrid: Castalia, 1967.
- Cancionero llamado Flor de enamorados (Barcelona, 1562)*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Valencia: Castalia, 1954.
- CATALÁN, Diego, 1969. *La flor de la marañuela, Romancero general de las Islas Canarias*, 2 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- CATALÁN, Diego y Mariano DE LA CAMPA, 1991. *Romancero General de León, Antología 1899-1989*. 2 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de León.
- _____ y Luis CASADO OTAOLA, 1994. *El romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones (1809-1910)*. Mérida: Asamblea de Extremadura / Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- COSSÍO, José María de y Tomás MAZA SOLANO, 1933. *Romancero popular de la Montaña*. Santander: Seminario de Literatura Popular.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), 1993. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- DÍAZ- MAS, Paloma, 1994. *Romancero*. Barcelona: Crítica.
- DÍAZ VIANA, Luis, Joaquín DÍAZ y José DELFÍN VAL, 1978. *Romances tradicionales*. 2 vols. Valladolid: Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid / Institución Cultural Simancas.
- Di STEFANO, Giuseppe, 1993. *Romancero*. Madrid: Taurus.
- FERRÉ, Gabriel, Salvador REBÉS e Isabel RUIZ, 1988. *Cançoner tradicional del Baix Camp y el Montsant*. Barcelona: Alta Fulla.
- FRENZEL, Elizabeth, 1980. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- GIL GARCÍA, Bonifacio, 1961. *Cancionero popular de Extremadura*. 2 vols. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- GOMARÍN GUIRADO, Fernando, 1997. *Romancerillo Cántabro*. Santander: Ayuntamiento de Santa María de Cayón.

- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001. "El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30: 53-67.
- GRAVES, Robert, 1987. *Los mitos griegos*. México: Alianza.
- KNIBIEHLER, Ivonne, 2000. "Cuerpos y corazones". En *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Taurus.
- LARA, Luis Fernando, 1986. *Diccionario básico del español de México*. México: El Colegio de México.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de, 1952. *Romances de Tetuán. Cancionero judío del norte de Marruecos*. 2 vols. Madrid: CSIC / Instituto de Estudios Africanos.
- LEÓN, Víctor, 1987. *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. Madrid: Alianza.
- MARTÍNEZ YANEZ, Francisco, 1979. "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: Tradición y originalidad" en *The Hispanic Ballad Today: Poetics. 2nd. International Symposium*. Madrid: Cátedra / Seminario Menéndez Pidal, 132-153.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan, 1986. *Romancero asturiano (1881-1910)*. Madrid / Gijón: Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- PETERSEN, Suzanne, 1982. *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*. 2 vols. Madrid: Gredos / Seminario Menéndez Pidal.
- PIÑERO, Pedro M., 1999. *Romancero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ y Virtudes Atero, 1986. *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- ROSTOVIZEFF, M., 1977. *A History of the Ancient World*. Oxford: Harcourt Brace.
- RUIZ, María Teresa, 2004. *La infidelidad en el Romancero*. Tesis de Doctorado. UNAM, México.
- _____, 2005a. "Recreación del romance de *La adúltera* en la tradición hispanoamericana". *Revista de Literaturas Populares* V-1: 62-78.
- _____, 2005b. "Bernal Francés: romance de adulterio fallido". *Acta Poética* 26 1-2: 261-279.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús, 1997. *Silva asturiana. Nueva colección de romances (1987-1994)*. Madrid / Oviedo: Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Fundación Municipal de Cultura y Educación / Universidad Popular y Archivo de Música de Asturias.

TRAPERO, Maximiano, 1982. *Romancero de la Gran Canaria I, Zona del Sureste*. Las Palmas: Instituto Canario de Etnografía y Folklore / Cabildo de Gran Canaria.

_____, 1982. *Romances tradicionales*. Las Palmas: Instituto Canario de Etnografía y Folklore / Cabildo de Gran Canaria.

*

RUIZ, María Teresa. "El romance de *La adúltera* en la tradición española y judeo-española". *Revista de Literaturas Populares* VII-1 (2007): 86-109.

Resumen. Este estudio presenta la difusión de 124 versiones del romance de *La adúltera*. Parte de la tradición vieja y llega a la tradición oral moderna en diversos lugares de España y Marruecos. Aborda los siguientes aspectos: tipología del tema del adulterio, contexto, valores comunes, principios, arquetipos, patrones de conducta y sentido de ejemplaridad.

Abstract. *This paper considers 124 different versions of the ballad of La adúltera. Starting with the old tradition, it goes on to the modern oral tradition in different places of Spain and Morocco. It approaches the following aspects: a typology of the theme of adultery, the context, common values, principles, archetypes, conduct patterns, and sense of exemplarity.*

El arte del payador

RAÚL DORRA

Universidad Autónoma de Puebla

1. El cantor errante: entre historia y leyenda

En un muy citado pasaje del *Facundo*,¹ Sarmiento se demora describiendo los hábitos y aventuras de un personaje sin cuya mención no podría completarse la galería de tipos característicos de la primitiva sociedad del Río de la Plata: el cantor errante. Con una mezcla de admiración y distanciamiento crítico, Sarmiento observa que – ignorante de la existencia de los hombres cultos, los cuales, dotados de “superior inteligencia de los acontecimientos”, están escribiendo la historia de la patria – el cantor errante, con sus “rapsodias ingenuas”, sin saberlo y en pleno siglo XIX, reproduce acaso con menor fortuna la actividad de los bardos populares de la Europa del siglo XII. Sin “residencia fija”, este cantor andariego se detiene ahí donde ve un grupo de caballos estacionados alrededor de un palenque, sobre todo si tales caballos delatan la presencia de una pulpería. En la pulpería habrá siempre una guitarra que llegará a sus manos en cuanto él dé a conocer la habilidad que ejerce, y habrá oídos ansiosos por enterarse de las noticias que llegarán con sus versos. El cantor repite coplas que tiene almacenadas en su caudalosa memoria, pero cuando se abandona a su propia inspiración, según Sarmiento, desgrana una poesía “pesada, monótona, irregular”, que de cualquier modo su público, animado por el alcohol y poco exigente en cuestiones de preceptiva, no dejará de celebrar.

Como en el resto de su libro, la visión que Sarmiento tiene del gaucho – en este caso del gaucho cantor – no deja de ser conflictiva, pues al mismo tiempo que, obstinado factor del atraso social, este tipo humano es, según él, un imprescindible hijo del espléndido paisaje de las pampas, un malviviente tenaz, pero dotado de una sensibilidad poética y de

¹ “El cantor”, en cap. II: “Originalidad y caracteres argentinos”.

un sentido de la libertad cuyo valor no puede pasar inadvertido. Refiriéndose al jinete que alterna la soledad de las llanuras con las reuniones de hombres elementales, que esperan su llegada para iniciar una turbia fiesta, en la que menudean la bebida y el énfasis celebratorio, Sarmiento parece estar evocando por momentos los juicios de Concolorcorvo —quien había despreciado a esta desaliñada especie de *gaudérios* “que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas” (1946: 114-115)—, pero también, apartándose de aquel destemplado cronista del siglo XVIII, no deja de expresar su admiración por este vagabundo que duerme a cielo abierto y para quien la vida es una incesante combinación de poesía y peligro.

El cantor que Sarmiento nos describe es un hombre ganoso de pendencias, un prófugo de la justicia, que siempre le sigue los pasos porque debe alguna muerte o porque carga en las ancas de su caballo una muchacha a la que acaba de raptar, con su complicidad o sin ella, y ante la impotente furia de vecinos y parientes. Sarmiento, como se sabe, disimulando su credulidad romántica bajo un seño adusto, no vacila en legitimar episodios de la vida rural que han llegado hasta él seguramente condimentados por la imaginación popular, que los ha ido transformando al hacerlos circular de boca en boca.

Así, narra para sus lectores, sin poner en duda, el episodio de un cierto cantor errante que, “a orillas del majestuoso Paraná”, entretenía a los paisanos relatando sus propias andanzas, que incluían puñaladas mortales, robo de caballos o de amantes, y lo hacía ignorando, con desdén, que a sus espaldas la partida policial que venía persiguiéndolo ya se había desplegado en herradura para quitarle toda posibilidad de huida. Delante del cantor, pues, se extendía una altísima barranca, al fondo de la cual corrían las profundas aguas del río, y detrás los soldados aguardaban con sus tercerolas listas. Pero el cantor, asegura Sarmiento, continuó su narración sin inmutarse, una narración que coincidía rigurosamente con su propia historia, y cuando el presente del canto y el presente de la historia se juntaron, sin perder la serenidad, procedió a tapar con su poncho los ojos de su caballo, lo agujoneó para obligarlo a buscar las aguas en un salto espectacular, de tal modo que los paisanos que escuchaban el relato, tanto como los hombres de la partida policial, fueron testigos primero de esta proeza y luego vieron cómo, entre las

bravas aguas del río, el jinete reaparecía aferrado a la cola del caballo, el cual, usando de las patas como si fueran remos, comenzó a remontar las aguas a nado. Así, confundidos con el movimiento de las aguas, hombre y bestia se fueron alejando ante la impotencia de aquellos soldados, que unos momentos antes estaban seguros de que las andanzas del escurridizo malviviente habían llegado a su fin.

Desde luego, cabe pensar que fue en realidad la fantasía colectiva la que dio forma novelesca a ese episodio que Sarmiento recogió y transmitió sin vacilación; pero sea cual sea el fondo de verdad histórica que permanece en imágenes como esta, el relato contenido en el *Facundo* se suma a otros muchos que, con mayor o menor realismo, han dado testimonio de la infaltable presencia del cantor en aquellas reuniones en que los gauchos se entregaban a esta típica forma de expansión. Por supuesto, no siempre tenemos que imaginarnos a aquel cantor como un maleante. Junto a esta visión más atractiva por ser más propensa a la tragedia, otros autores nos lo muestran como un pacífico peón aficionado a la guitarra y que hace rueda con sus compañeros de faena en los intervalos que dejan las domas o las yerras, o simplemente durante el ocio de los días festivos, para entregarse, muchas veces en alternancia con otros, a los placeres de la rústica canción.

Pero el cantor no sólo se asocia a estos intervalos de las faenas cotidianas, sino que también es a veces soldado y así, mientras guerrea en las filas de un ejército o en las bandas de un caudillo, siempre encuentra aquel momento en que la poesía cantada hará que él y sus contertulios recuperen ese tipo de imprescindible emoción que viene con ella. Es claro que esa misma poesía ha hecho que prefiramos imaginar al cantor como una figura solitaria, con la guitarra terciada a la espalda, encaminándose a algún poblado al que lo lleva la promesa de un regocijo o la atracción de un desafío. Porque más de una vez lo que atrae a este cantor, sobre todo si es un cantor orgulloso de su arte, es el haber oído que otro guitarrero está cimentando fama en bailes y pulperías. Allí, pues, se encamina para buscarlo y, en presencia de todos, desafiarlo a que midan sus respectivas destrezas, cantando a contrapunto o bien respondiendo cada cual a los temas que el público espontáneamente les solicita. Ya no se tratará, en este caso, de repetir coplas o décimas aprendidas, sino de improvisar según la ocasión lo requiera.

2. Caracterización del payador

Y bien, es a esta última forma de exponer la destreza poética que aquí llamaremos, en sentido estricto, *payada*. El payador será, pues, el que acompañándose de la guitarra improvisa estrofas ya sea cantando a contrapunto con otro payador versos cuyos temas ellos mismos van decidiendo al calor del encuentro, o bien respondiendo, él solo, a lo que el público le solicita, o también, y por su propia iniciativa, anoticiando a los asistentes sobre episodios —trabajos e infortunios— de su propia vida, o dando a conocer eventos de la vida social: bodas, batallas, tragedias y reconciliaciones familiares. En este sentido es importante para nosotros distinguir entre el lírico guitarrero que difunde estrofas gauchescas compuestas por él mismo o por algún otro autor, y este que busca conquistar la admiración del público con su habilidad de cantor repentista.

La poesía gauchesca, poesía escrita —aunque cultive temas semejantes y sobre todo la misma atmósfera espiritual— no debe confundirse con la payadoresca en sentido estricto. Un tipo de trabajo literario es el que ejercitaron Ascasubi, Lussich o Hernández, y otro el de los personajes que ellos imaginaron. Es cierto que el payador tiene siempre almacenadas en su memoria multitud de estrofas, un repertorio de formas y sobre todo de rimas ya aprendidas de las cuales se sirve en sus improvisaciones. Es esa copiosa memoria, precisamente, la que le permite construir sus estrofas, recomblando frases o conjugando rimas. Incluso más de una vez su destreza consiste en saber intercalar versos conocidos, pero en un contexto de improvisación, utilizando lo que hoy llamaríamos el recurso a la intertextualidad, como cuando el célebre Gabino Ezeiza desprecia a un payador bisoño que quería medirse con él, espetándole esta cuarteta, cuyos dos últimos versos, como nadie podía ignorarlo, provenían del *Martín Fierro*:

Yo no puedo permitir
que venga a plantar bandera
un cantor de media talla
con otro de talla entera.

La poesía gauchesca ilustra con abundancia la presencia y la actividad de los payadores, porque suelen ser los protagonistas del relato que ella contiene. Con frecuencia, en efecto, en esta poesía asistimos a la construcción de la voz de un repentista que cuenta sus andanzas o bien que se afana cantando a contrapunto con otro payador. Desde las composiciones de Hidalgo (sus celebrados *cielitos* o el “Diálogo patriótico” que sostienen Jacinto Chano con Ramón Contreras) hasta las relativamente recientes “Coplas del payador perseguido” de Atahualpa Yupanqui, pasando por el *Martín Fierro*, la obra maestra del género, siempre encontraremos el predominio de la primera persona, esto es, la voz de un gaucho que narra para un público o se confronta con el ingenio de su contrincante.

Curiosamente, si bien la poesía gauchesca nos ha legado la imagen del payador

— construida con mayor o menor artificio —, al mismo tiempo ha favorecido la confusión, a veces cultivada deliberadamente, entre aquel autor de escrituras versificadas y este cultor de las formas orales del ejercicio del canto. Leopoldo Lugones, por ejemplo, ha llamado *El payador* al libro que escribió a partir de las tan celebradas conferencias que pronunció en el teatro Odeón en mayo de 1913. *El payador*, libro decisivo en la historia cultural y literaria argentinas, está enteramente dedicado a promover los valores del *Martín Fierro* y sobre todo a mostrarlo como el libro nacional argentino. Según Lugones, el *Martín Fierro* tiene el doble mérito de ser una epopeya, cuyas raíces nos remontan a los poemas de Homero, y de haber sido compuesto en un idioma original, idioma construido por “aquellos rústicos cantores”, descendientes directos de los trovadores provenzales, que cruzaban a caballo las pampas argentinas, llevando aquí y allá lo que había de ser el germen de la patria. Incluso, Lugones indica que el Diccionario de la Real Academia consigna que las voces *payador* y *payada* significan, respectivamente, ‘trovador’ y ‘tensión’ y se demora indagando en una investigación etimológica que lo lleva a afirmar la relación entre términos como *balada*, cuya raíz sería *bal* o *bail*, el cual, por un deslizamiento fonético, dio lugar al término *palhada*, cuyo parentesco con *payada* resulta obvio. Abundando en su argumentación, Lugones no deja de señalar que los trovadores se llamaron a sí mismos

preyadores (de *pregar* 'rogar'), pues estaban siempre en actitud de *pregar* a su dama.²

Desde luego, no han faltado quienes siguieron a Lugones en esta elucubración, pero tampoco quienes lo han refutado. Por un lado, ese aspecto "pregador" de los payadores está ausente de nuestro payador rioplatense y, por otro, este modo de cantar a contrapunto está presente en prácticamente todas las tradiciones literarias. Alfredo de la Fuente, por ejemplo, cita, como muestra más próxima, la práctica española de las "recuestas" (o disputas) de las que ha hablado extensamente Menéndez Pidal.

Sin duda, los primitivos payadores del Río de la Plata, dado el carácter misógino y los hábitos agrestes de la sociedad de que formaban parte, debieron de mantenerse más bien ajenos al requiebro amoroso, forma en la que incurrirían sólo esporádicamente. En realidad —dado que no podemos acceder directamente a ellas— sólo nos es dado formular hipótesis de las temáticas que frecuentaban los payadores recurriendo a la poesía gauchesca, en la que indudablemente dejaron sus huellas.

Sabemos que la estrofa característica del arte de los payadores fue la décima conocida como *espinela*,³ pero su cultivo sistemático seguramen-

² Las consideraciones etimológicas hechas por Leopoldo Lugones a las voces *payador* y *payada* se encuentran en el Prólogo a *El payador*. Las versiones modernas del Diccionario de la Real Academia no consignan esta derivación etimológica. Ellas se conforman con indicar que en Argentina, Chile y Uruguay *payada* indica un canto que tiene la forma del contrapunto. El *Diccionario de Autoridades* (esto es, la primera versión del *DRAE*) ignora el vocablo *payada*. Por su parte, Joan Corominas (1980), en su entrada *pallar*, explica que esta voz (de origen quichua) ha sido usada en Argentina, Uruguay y Chile para designar la improvisación de "coplas en controversia con otro cantor" como una derivación del nombre dado primitivamente a la actividad del minero que se dedica a "entresacar la parte más rica de los minerales". La voz *payada* es consecuencia de los hábitos fonéticos de uruguayos y argentinos, quienes, a diferencia de los chilenos y bolivianos, tienen un solo fonema: *y*. Según Corominas, "la etimología de este vocablo ha dado lugar a interminables disquisiciones", casi todas las cuales "carecen absolutamente de valor". Y agrega que la voz *pallar*, en su sentido primitivo, está registrada por la Academia desde principios del siglo XIX.

³ Este nombre responde, como se sabe, al hecho de haber sido usada ampliamente por Juan Vicente Espinel, músico y poeta español que vivió entre los

te ocurriría en una fase posterior, cuando el payador se convierta en un profesional, o semiprofesional, de su arte. Los payadores rurales de mediados del siglo XIX cultivarían con más frecuencia la cuarteta, o en todo caso la estrofa de seis versos, aunque muy probablemente no practicarán la sextina — cuya creación se atribuye a José Hernández —, sino sólo después de la aparición del *Martín Fierro*.⁴ Debido a su propio carácter de versos improvisados, su temática debió estar en su mayor parte referida a temas más bien circunstanciales, si bien no puede dejar de tenerse en cuenta la observación hecha por Borges a partir de la payada entre el Moreno y Martín Fierro. Según Borges (1953), aquellos hombres que imaginamos siempre como primarios no eran ajenos a inquietudes de orden teológico o metafísico.

En cuanto al aspecto elocutivo de los versos elaborados por estos payadores tempranos, aunque también su acceso nos está inmediatamente vedado por su carácter repentista, este mismo carácter nos hace suponer que, como por otra parte ocurre igualmente con toda la poesía popular (en la que incluiríamos a la gauchesca), muy a menudo se recurriría a fórmulas establecidas por el uso, sobre todo fórmulas de saludo del tipo: “Con su permiso, señores” o “Aquí me pongo a cantar”; de cortesía: “Este humilde guitarrero” o “Este ignorante cantor”; de desafío: “A ver cómo me responde” o “Sabremos quién es capaz”, así como de despedida: “Y ya para terminar” o “Y hasta aquí llegué, señores”, fórmulas que van pautando el desarrollo de la payada.

De cualquier manera, la situación misma de la payada, la expectativa del público, la sensación de estar atravesando una prueba delicada tenderá siempre a hacer del arte de templar la guitarra y sobre todo de la triunfante entonación del verso, un tema del propio canto y, con ello, a

siglos XVI y XVII. La espinela es una décima octosilábica compuesta por dos redondillas (abba) en medio de las cuales se intercalan dos versos, el primero de los cuales rima con el inmediato anterior y el segundo con el inmediato posterior (abbaaccddc).

⁴ La sextina de José Hernández es una espinela a la que se le han extraído los cuatro primeros versos (si se quiere, la cuarteta inicial) puesto que el efecto que buscaba Hernández era avanzar en la narración durante los cuatro primeros versos y utilizar los dos últimos como un remate en forma de refrán o sentencia.

desarrollar la conciencia de la singularidad y virtud del oficio de cantor. Estar dotado de la “facultá para el canto” es una cualidad que llena de orgullo a quien la tiene y por la que el cantor se sentirá en la obligación de hacer pública su gratitud al Dios que lo distinguió de ese modo. Esto no es un mero detalle. La importancia dada al canto, es decir, a la enunciación poética — que en el *Martín Fierro* es tan nítida — irá dando a este género esa tendencia a la autorreferencialidad que no será ajena al tono jactancioso que nunca tarda en aparecer cuando se trata de pagar sobre todo a contrapunto. El canto del payador será, básicamente, una fiesta de la autoexaltación.

3. Historia de la payada: la periodización

Entre los que se han dedicado a estudiar la historia del payador argentino —o mejor dicho del payador del Río de la Plata— existe consenso acerca de la necesidad de distinguir dos períodos más o menos bien delimitados: la primitiva época de los cantores rurales, generalmente nómadas, que alternaban el canto con otras actividades propias de la vida campesina, y una época de plenitud, la del payador urbano que hace de su arte una profesión de tiempo completo y actúa en elegantes salones o escenarios de teatros y, antes, contribuye al auge del circo criollo, convirtiéndose muchas veces en su atracción principal. A esta época de oro, que podemos fechar entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX,⁵ habría que agregarle una tercera época que ya

⁵ Aunque hay quienes, como Marcelino M. Román (1957), la reducen a un período que va aproximadamente de 1890 a 1915, época en la que viven los más afamados payadores y se celebran las más célebres payadas. Sintomáticamente, esta época se reduciría casi al período de actividad de Gabino Ezeiza, reconocido como aquel que reunió en mayor grado las características del payador urbano, nombre al cual habría que agregarle, por lo menos, los de José Betinotti, Pablo Vázquez y Francisco Bianco, aunque esta lista debería incluir también los de Luis García, Generoso D’Amato, Martín Castro, Evaristo Barrios o Arturo de Nava; todavía podríamos agregar el nombre de mujeres payadoras como Aída Reina o Delia Pereyra (quienes fueron patrocinadas por Gabino Ezeiza), pero esa lista seguiría siendo severamente restrictiva.

coincide con el auge de una tecnología que, mediante grabaciones, permite una difusión no sólo masiva, sino sobre todo más expandida, de las canciones que tienen su origen en una improvisación. Ello pondrá en contacto artistas del verso contrapunteado de diferentes lugares hasta cubrir el vasto territorio hispanoamericano. El arte del payador, si bien ahora menos visible, tendrá un público más diverso y dará lugar a festivales internacionales, es decir a una suerte de hermandad supranacional que, inevitablemente, modificará las temáticas y sobre todo desarrollará una nueva ideología.

Pero nos interesa detenernos ahora en lo que se ha considerado la *época de oro* de la payada para indagar las características del arte que practicaron sus representantes. Es claro que establecer una estricta periodicidad en la payada resulta prácticamente tan problemático como acotar su cultivo a determinadas regiones. Sin embargo, el estudioso de una materia que por naturaleza es continua debe esforzarse por ver en sus también inevitables y ondulantes transformaciones, algo así como articulaciones a las que tratará de estudiar como etapas más o menos bien caracterizadas, aunque esto último responda a una necesidad del método. Así, Marcelino M. Román, focalizando su interés en la zona del Río de la Plata y comenzando su estudio en la segunda mitad del siglo XVII, distingue — en su libro *Itinerario del payador*, de 1957 — nueve etapas, que irían desde la aparición de este personaje en zonas rurales y escasamente pobladas de la segunda mitad del siglo XVII hasta la época en que escribe su libro, época en que la payada ha menguado considerablemente su intensidad, aunque también se ha expandido considerablemente. Obviamente, si consideramos que, ya entrado el siglo XXI, los payadores, llamados en otras regiones *decimeros*, *copleros*, *chayeros* o *trovadores*, persisten en sus improvisaciones, un historiador actual podría agregar nuevas etapas.

Teniendo en cuenta que nuestro interés — así como nuestra competencia — no es la observación del proceso histórico, sino el estudio de las características del arte payadoresco, sólo nos limitaremos a apuntar que esta forma tan antigua de practicar la poesía no es, desde luego, ajena al desarrollo de la organización social y política. El progresivo auge de la vida urbana, con sus nuevas formas de concentración y administración del poder, así como el aumento cuantitativo de los conglomerados so-

ciales y el cualitativo de las formas de vida, va construyendo el poder y la fascinación de las ciudades: Buenos Aires sobre todo, pero también Montevideo en la otra orilla del Río de la Plata; y otras ciudades menores (Pergamino, Rosario, Mercedes, Entre Ríos, etc.), ciudades que adquieren el carácter de tales, porque allí no faltan esos lugares de reunión donde el vivir colectivo exige otros patrones de conducta y elabora nuevas formas en el entrelazamiento de las vidas de los individuos, de las familias y los vecinos de los barrios donde ellas se asientan. Aparecen, pues, nuevos personajes, nuevas rutinas de trabajo y entretenimiento y nuevos espacios para la actualización del contrato social: confiterías, bares, teatros, salones recreativos, en los que, si se quiere, las viejas relaciones anudadas en los antiguos clubes y almacenes, o en las más antiguas pulperías y en los foros creados con motivo de una doma, han dado ahora lugar a prácticas de distinción y, por qué no, a convenciones aristocratizantes, que constituyen las marcas visibles del poder. No es que las pulperías o los almacenes o los modestos clubes hayan desaparecido, sino que el tren, que va uniando especialmente ciudades, al mismo tiempo que permite una vida de desplazamiento, alimenta este desarrollo que todos convienen en llamar *progreso*, aunque unos lo valoren positiva y otros negativamente, según la contabilidad que hagan de sus ganancias y de sus pérdidas.

4. El payador urbano

El progreso, en efecto, si bien irresistible, crea un sentimiento ambiguo de adquisición y despojamiento, de acumulación y de falta. A los cultores de la payada les ocurre aproximadamente lo que a los cultores del tango: la ciudad los atrae, los arrastra, pero al mismo tiempo les crea una sensación de culpa y abandono. Así, se mantiene en lo profundo la convicción de que el origen está asociado a la simple vida campesina o a la turbia, pero añorada, vida de arrabal y el cantor o el payador, si bien gustan de mostrarse en la ciudad vestido con trajes elegantes y con botines lustrosos, nunca dejan de sentir que no han terminado de quitarse el traje de gaucho (con el que muchas veces sienten la necesidad de presentarse en el escenario), pues, más que un modo de vestir, ese traje es

un signo del origen. Pero el público es ahora más selectivo y, si se quiere, más implacable; exige cada vez más un arte depurado, que premiará con aplausos consagratorios o descalificará con burlas y silbidos de desaprobación.

El payador, ahora, no puede permitirse vacilaciones ni muestras de impericia, porque enseguida las pondrá de relieve su oponente o el público que ha pagado para asistir al espectáculo: la vacilación, la impericia, pueden significar no sólo una exposición a la burla generalizada, sino la expulsión, momentánea o definitiva, de los espacios reservados a las celebridades. Llevada a cabo en lugares cuidadosamente elegidos de acuerdo a la forma en que habrá de celebrarse, la payada puede consistir en la presentación de un artista de la improvisación que — ubicado en una tarima — va recogiendo las preguntas o propuestas que el público escribe sobre un papelito que entrega a alguien encargado de dárselos al payador, o bien en un espectáculo de contrapunto en el que hay jueces que establecen temas, condiciones y duración de las intervenciones, e inclusive, si la payada confronta a dos celebridades, hay también uno o dos taquígrafos que anotan las intervenciones de uno y de otro. Una payada puede durar entre una y tres noches, al final de las cuales los jueces emiten su veredicto, si no es que antes alguno de los contendientes la da por terminada después de reconocer la superioridad del otro. Aparte de acordar los temas, los jueces — cuando no los propios payadores — acuerdan también los tipos estróficos — cuartetas, sextinas, octavillas o décimas — así como las formas del canto — por cifra o por milonga — y los modos en que se realizará el contrapunto. Por ejemplo, si una décima será ejecutada completa por el mismo payador o se desarrollará a “media letra”, esto es, si un payador se turnará con el otro improvisando dos versos cada uno hasta completar los diez, o si en “redondillas” seguidas o alternadas. La colección *Alma gaucha (De punta y hacha, 1949)* recoge, en versión taquigráfica, el muy recordado encuentro entre José Betinotti y Francisco Bianco que tuvo lugar en el Teatro Argentino de San Vicente el 25 de mayo de 1913. Casi toda la payada se desarrolla en décimas, y sus momentos culminantes tienen lugar cuando la construcción de dicha estrofa se acomete a “media letra”. Los autores que dan cuenta de ella han recogido pasajes tan sorprendentemente perfectos como este:

- Bianco: Hay más de un cantor pueblero
que ignora lo que es pelaje.
- Betinotti: Yo por lo menos, no faje,⁶
lo conozco compañero.
- Bianco: Si es así una prueba quiero:
digamé ¿qué es un tapao?
- Betinotti: De un solo pelo pintao
hasta los vasos mesmitos.
- Bianco: Oí que caballo “Hito”
un español lo ha llamao.

Esta no es, desde luego, la única muestra de la asombrosa capacidad de improvisación por parte de ambos cantores. Siguiendo con el tema del pelaje y la calidad de los caballos, también compondrán, de corrido, dos redondillas seguidas cada uno:

- Bianco: Ríos y arroyos he cruzao,
siendo un resero cantor;
para mí el más nadador
es el tordillo plateao.
De los pingos de una estancia
¡perdone si lo destapo!
¿Cuál es el pingo más guapo
para galopar distancia?
- Betinotti: Yo he jineteao más de uno
y creo no estar errado;
como el caballo gateado
yo creo que no hay ninguno.
Saber quiero, compañero,

⁶ *fajar*: “Perjudicar a alguien, cobrándole más de lo justo” (DRAE).

de los caballos del llano:
para correr mano a mano
¿qué pingo es el más ligero?

En estas breves muestras resulta relativamente fácil observar que, más que por el conocimiento del pelaje y de las cualidades de los caballos (el cual es al fin y al cabo un tópico que se repite en numerosas payadas), aquí los cantores están en realidad preocupados por mostrar el estilo y la calidad de su arte. Se trata de un arte consciente de sí mismo, fruto de un largo y atento aprendizaje, un arte, diríamos, autorreferencial. Si el origen de estos payadores, y el tema de su disertación, nos retrotraen a una sensibilidad y a temas populares, la rigurosa aplicación a estas formas virtuosas del decir nos muestran que estos payadores urbanos practican también un arte culto, un arte que podríamos incluso clasificar como manierista, atendiendo a la citada tendencia autorreferencial, centrípeta que es ahora su característica. Para ellos no se trata tanto de construir una imagen de la realidad cuanto de mostrar una virtud que sólo se consigue con una sistemática educación estética y artística. A José Betinotti, uno de los payadores más emblemáticos (y uno de los tantos que a su muerte fue saludado como “el último payador”) suele mostrárselo en fotografías donde aparece como un hombre delicado y pulcramente vestido con colores oscuros para reforzar la fama de poeta romántico que adquirió. Considerado como uno de los artistas que mejor ligó el arte payadoril con el tango, Betinotti, quien nació en 1878 en el pueblo de Veinticinco de Mayo, pero orientó su vocación en un inquilinato del barrio de Boedo, también escribió canciones que evocaban el lamento, letras con temas frecuentados por el tango (como “Pobre mi madre querida”) y aun composiciones satíricas para las que recurrió al lunfardo de los poetas orilleros. Así pues, este artista que aquí evocamos por su celebrado talento de payador, en realidad practicó diversos géneros poéticos, cuyo entrelazamiento define muy bien el gusto de una vida urbana que reunía el cercano pasado campesino con la fuerte presencia del arrabal, y que concentraba grupos humanos diversos: inmigrantes, trabajadores urbanos y semirurales, empresarios, comerciantes, así como hombres de profesiones liberales.

5. Gabino Ezeiza, el más grande

Tal vez el quehacer de los payadores pueda ser definido, no sin rigor, como el arte de la felicidad verbal, o, lo que vendría a ser más menos lo mismo, como la palabra convertida en espectáculo. La capacidad de improvisar, y sobre todo improvisar con rapidez, audacia y sentido de la oportunidad, es el atributo que define al buen payador. A quien se lo reconoció como dotado de esta capacidad en grado insuperable fue a Gabino Ezeiza, razón por la cual se lo recuerda como el payador por excelencia. De una generación anterior a la de Betinotti, Gabino Ezeiza era un moreno de andar cadencioso que gustaba de la elegancia que da el zapato abotinado, el saco de amplias solapas y el corbatín oscuro, luciendo sobre una camisa blanca de cuello almidonado y con las puntas alzadas. Su nacimiento y su muerte ocurren en días de celebración de acontecimientos decisivos en la historia moderna argentina: hijo del barrio de San Telmo, nació el 6 de abril 1858, día del aniversario de la batalla de Caseros, y murió el 12 de octubre de 1916, día en que Hipólito Irigoyen, el caudillo radical en cuyas huestes el “negro Gabino” militó, juraba como presidente de la República Argentina. Su actividad de payador coincide, pues, rigurosamente, con lo que se conoce como la *época de oro* de la payada, época de aceleradas transformaciones culturales y políticas que confrontaron a radicales con conservadores, a obreros con patrones, a malevos y compadritos con caballeros elegantes gustosos de mostrarse en los sofisticados salones del centro de Buenos Aires, a rutinarios trabajadores con hombres que se desplazan en esos trenes cada vez más incorporados a la actividad nacional, porque de a poco fueron uniendo la capital con las ciudades del interior, y, para nuestro interés, sobre todo coincide con una institución sin la cual sería inexplicable la vida y la fortuna de Gabino Ezeiza: el circo criollo.

Si bien desde temprano había conquistado fama de excelente payador (a los quince años, dicen, recibió el regalo de una guitarra), sus jornadas de apoteosis comenzaron cuando Juan Carlos Podestá lo contrató como atracción especial para que lo acompañara en las representaciones de *Juan Moreira*, drama popular que atraía el entusiasmo de un público numeroso y variado, mientras que, por otra parte, despertaba duros reproches entre educadores y hombres públicos porque exaltaba las

andanzas de un bandido –interpretado por el propio Podestá– que vivió y murió desafiando a la justicia. Dado que, más aun que el tren de pasajeros, el circo criollo ponía en relación ciudades progresistas con pequeños pueblos rurales o semiurbanos, Gabino Ezeiza tuvo la oportunidad de deslumbrar a un público que ahora, mucho más numeroso, repartía su entusiasmo entre las cuchilladas y bravatas de Moreira y las actuaciones de un payador de ingenio infatigable. Aquí y allá, bajo la carpa del circo, Gabino Ezeiza conseguía una suerte de exaltación paroxística con sus sorprendentes cuartetos con las que, como si las palabras se formaran sin esfuerzo, ofrecía respuestas de tranquila picardía a las preguntas que le llegaban, sorprendía con los comentarios que iba desgranando en los intervalos abiertos entre pregunta y pregunta y dejaba, sobre todo, en el ánimo de quienes lo escuchaban, la certeza de que, mientras siguiera arrancándole acordes a la guitarra que tenía entre las manos, nadie conseguiría inventar una dificultad que él no pudiera superar airoso. Gabino Ezeiza prefería utilizar la cuarteta, y su magia no consistía en la profundidad de sus reflexiones, sino en la velocidad y agudeza de sus respuestas, en la oportunidad de sus comentarios, en la picardía de sus observaciones y en el arte de crear la sensación de que en él el hablar en verso era una forma espontánea del hablar. Lo que el público prefería y festejaba era esta continua producción de aquel efecto. Algo semejante a lo que ahora digo, ya había observado Marcelino M. Román:

No pocos payadores –el propio Vázquez y Luis García, Federico Curlando, Generoso D’Amato, Martín Castro, Ramón Vieytes y otros–, eran mejores versificadores, escribían composiciones de mayor calidad que las de Gabino, pero este era insuperable como repentizador, por la facilidad y rapidez fulminante de sus improvisaciones (Román, 1957: 134).

Un payador, dijimos al comienzo, es un artista que tiene depositado en su memoria un vasto reservorio de rimas, así como de ritmos, de curvas acústicas, de frases en el doble sentido lingüístico y musical, y de las tensiones que resultan de reunir un verso débil con un verso de fuertes efectos. Su arte consiste, pues, en organizar una estrofa recurriendo a esa reserva disponible, pero en hacerlo “sobre la marcha”, an-

tes de que su público o su contrincante tengan tiempo de percibir que entre un verso y otro, o entre una estrofa y otra, se ha abierto un silencio que indique que el payador vacila o se detiene buscando algo que se le niega. Por lo general, sobre todo si se prefiere la cuarteta, el payador tiene en su espíritu el verso final, el encargado de producir la contundencia del efecto — agudeza, broma, desafío, subestimación, etc. — y construye la estrofa de modo tal que los versos precedentes promuevan el sentimiento de una gravedad verbal que conduce inevitablemente a este último, el verso de remate. Entre las cuartetos de Gabino Ezeiza que la memoria colectiva ha seleccionado para celebrar su agudeza, se cuenta la que construyó como respuesta a una pregunta sobre el agua. Se recuerda que, oída la pregunta, Gabino de inmediato improvisó estos versos:

Para el pobre y para el rico
 el agua es un don de Dios,
 mas si le pregunta a un químico,
 el agua es H 2 O.

Aunque sin duda la estrofa más comentada, la que ningún estudioso de la obra de Gabino Ezeiza ha dejado de recoger, es aquella en que mostró su ingenio para sortear una pregunta hecha con la evidente intención de ponerlo en un aprieto, pues quienes preguntaron estaban seguros de que el payador quedaría situado ante una palabra desconocida para él: la palabra *metempsychosis*. La forma en que Gabino Ezeiza salió del aprieto es aleccionadora no sólo por el ingenio que mostró en ese momento, sino porque, bien mirada, enseña la técnica a la que recurrir el payador:

Al que me mete en sicosis
 le digo en estilo vario:
 ¿por qué, al mandarme el temita,
 no me mandó el diccionario?⁷

⁷ Se dice que tan engorrosa pregunta fue formulada por simpatizantes de un payador rival de Gabino Ezeiza. Esta cuarteta, como la anterior, ha sido repro-

En ambos casos, el efecto de la respuesta se concentra en el último verso y, más aun, en la última palabra. Lo que primero viene al espíritu del payador es el final de la estrofa y lo que sigue es la rápida construcción del itinerario que puede conducirlo a ese final. En los dos ejemplos que hemos citado, se observa cada cuarteta tiene su propia estructura verbal y mental: en el primer caso (la pregunta sobre *el agua*) la estrofa se divide en dos mitades que confrontan el mundo del hombre común con los artificiosos recintos de la ciencia y en el segundo (*metempsychosis*) el peso semántico recae en el primer verso, que crea una expectativa, y desde luego en el cuarto, que la disuelve con una brusca torción. Pero en ambos casos parece evidente que el payador comenzó pensando en la palabra que le serviría de remate y que a partir de ella construyó la estrofa. Esta observación, que sirve para analizar la mecánica de la producción de las respuestas, sirve también para pensar en uno de los modos de la construcción del discurso que pretende una forma artística y un efecto de sorpresa, así como para confirmar que los payadores estaban concentrados en la consecución de esa forma más que en una verdadera respuesta, esto es que tomaban la pregunta como un desafío no a su conocimiento de las cosas tanto como a su destreza verbal.

6. Poética de la payada

Lo que acabamos de exponer puede justificar, quizá, el hecho de que hayamos comenzado separando el género gauchesco del payadoresco ya que, si bien hay entre ellos grandes proximidades, hay sobre todo un modo distinto de ordenar el sintagma verbal y una distinta expectativa en quienes se aproximan a uno y otro. Si pensamos en la definición de los géneros literarios que propone Aristóteles en su *Poética* (1963: 29), tendríamos que concluir que estamos frente a una muestra del género dramático, porque el payador, frente a su público o frente a su contrin-

ducida con variantes menores (“hacer la pregunta” en lugar de “mandarme el temita”: recuérdese que la práctica era hacer llegar el tema de la pregunta escrita sobre un papel), lo cual confirma que no ha sido recogida en una versión taquigráfica, sino en la memoria colectiva.

cante, está siempre “obrando y en acción”. Esta estructura dramática y esta educación del artista para componer un tipo discursivo muy tipificado, o sea, la forma de la expresión, tienen aquí desde luego más valor que lo que podemos llamar la forma del contenido. La poesía gauchesca pertenece, por su parte, al género narrativo aunque muchas veces construya en su interior una forma dramática, precisamente la forma de la payada.

Pero en la gauchesca la forma del contenido, o lo que podemos considerar su dimensión ideológica, tienen un valor nuclear. Por el contrario, el cruce de estrofas con que finaliza la célebre payada entre Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez, que tuvo lugar en el teatro Florida de la ciudad de Pergamino (Seibel, 1988: 46), muestra una dirección diferente. En esta payada —como, por lo demás, en todas las que creaban una gran expectativa por la calidad de los contrincantes— los temas, los turnos y los intervalos quedaron a cargo de un jurado. La celebración de la payada abarcó dos noches, hasta que el jurado dictaminó el triunfo de Gabino Ezeiza. Decepcionado, Pablo Vázquez formuló a su rival la siguiente demanda:

Es cierto, lo estoy peleando,
pero con armas leales;
usted debe responderme
el por qué son desiguales

Esta demanda recibió, por parte de Gabino Ezeiza, una respuesta en la que se muestra el factor sobre el que se asienta la poética de la payada. Al mismo tiempo muestra, puntualmente, que el arte del payador es un arte manierista —un arte que es espejo de sí mismo— y que en esa medida se opone —diríase diametralmente— al arte ideologizante del poeta gauchesco:

La desigualdad existe,
bien se puede calcular:
que yo improviso ligero
y usted se pone a pensar.

¿Qué habría opinado José Hernández si hubiese llegado a imaginar que el payador, ese hombre encargado de utilizar su canto para alegar contra la injusticia y en términos generales para difundir una opinión sobre la organización social de la patria, terminaría por acordarle más valor a la ocurrente velocidad verbal que al pensamiento, como si dicho payador, en vez de leer su *Martín Fierro*, hubiera preferido leer el tratado sobre *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián? Para atenuar estas inverosimilitudes pensemos que no todos — y especialmente no todos los payadores — que asistieron al contrapunto entre Ezeiza y Vázquez estuvieron de acuerdo con el veredicto del jurado y pensemos también que el propio José Hernández había puesto en boca de su personaje multitud de estrofas en que este celebraba la felicidad del canto como una pura expresión del espíritu, y había mostrado un exaltado orgullo, porque a él las coplas le surgían “como agua de manantial”, lo que quiere decir que al canto y al cantor se le reconocieron desde el inicio una virtud intrínseca. Si esto es así, habría que reconocer que el cantor se mueve en realidad, y desde el origen, entre el deber y el placer, entre una ética y una estética, y que, mientras la gauchesca se inclinó sobre el primero de ambos términos, la literatura payadoresca se sintió más atraída por el segundo.

Para la payada que estamos comentando, el jurado escogió que los temas a debatir fueran los siguientes: “El descubrimiento de América”, “El hogar”, “El porvenir de la patria”, “La sociedad”, “La opinión pública”, “El trabajo” y “La influencia de Sarmiento”. Esta selección es un claro reconocimiento de que el canto del payador debe estar siempre asociado a temas trascendentes de la historia, la política y el orden social. Aunque también, si se alzó con el triunfo el payador más hábil y no el más reflexivo, eso significa que tales temas eran un llamado de atención sobre los orígenes de la formación del payador, pero no algo cuya dilucidación debía ser tomada demasiado en serio, y por lo tanto que el que sostenía la guitarra no tenía la obligación de responder como historiador, político o sociólogo, sino como un hombre dotado de las virtudes del repentista.

El espectáculo que ofrecían los payadores solía ser disfrutado con la misma intensidad por miembros de todos los estratos que conformaban la sociedad del momento. Ello quiere decir que, más que la disquisición

sobre temas trascendentes, eran las sutilezas del cantor las que promovían, sin excepción, una entusiasta acogida entre aquella variada concurrencia. Si entre esos asistentes se encontraban hombres encumbrados tanto como gente humilde, letrados, semiletrados y también iletrados, y si todo ese conjunto —o una parte de ese conjunto— puede ser designado como “el pueblo”, llegaremos a la conclusión de que el arte del payador tocaba zonas de la sensibilidad donde todos se sentían reunidos. A partir de esa observación, podríamos decir que el arte del payador reúne lo popular con lo culto pero se trataría de una observación de orden sociológico, esto es, de una observación acerca del gusto. Con más propiedad literaria podríamos agregar que el arte del payador reúne lo popular con lo culto porque, sin abandonar su origen tradicional, sus fórmulas de resonancia colectiva, se desarrolla como una disciplina concientemente cultivada y establece una gramática del canto.

El payador es un artista de origen humilde, origen que nunca negó, aunque se paseara triunfal por elegantes salones de Montevideo o Buenos Aires, triunfal y vestido con trajes confeccionados por sastres de prestigio. Gabino Ezeiza, el arquetípico payador, tenía un temperamento menos sentimental que el de Betinotti, pero un origen tan oscuro como este y la mayoría de los payadores: su abuelo había sido trompa en los ejércitos de Rosas, su padre murió como anónimo soldado en la guerra del Paraguay y él nació en una pobre casa del pobre barrio de San Telmo, en una familia de negros. Pero el peso de su fama le dio, entre otros agasajos, la oportunidad de conocer personalmente al Presidente de la República Argentina, Carlos Pellegrini, cuando este concurrió al circo Podestá para oírlo pagar (Di Santo, 1987: 24 ss.). También, en una de sus estadías en Montevideo, fue recibido por el presidente Máximo Santos, acompañado de los ministros de su gabinete y de los jefes militares de mayor jerarquía. Acaso estos personajes no sólo vieron en el payador a un virtuoso de la palabra cantada, sino también a una figura emblemática del orgullo nacional, a un defensor de las tradiciones de la patria de San Martín, en un caso, y de la patria de Artigas en el otro. Sin duda, los propios payadores no estarían demasiado interesados en averiguar hasta qué punto defendían la felicidad de la palabra y hasta qué punto representaban la historia de su país, pues al cabo, eran otros, no ellos, quienes asignaban el significado de su figura.

Lo cierto es que hacia la época en que el antiguo cantor rural gana los espacios urbanos lo vemos sometido por una especie de escisión, pues, sin olvidar su pasado gauchesco (varios actúan vestidos de gaucho), usan sacos sobre camisas almidonadas, así como, sin abandonar sus orígenes humildes, se sientan en elegantes confiterías y también, sin dejar de reconocer que su base es una cultura más o menos rústica (antiguo peón o hijo de pobres inmigrantes), se dedican a adquirir una cultura literaria. Es frecuente que a partir de este momento de apogeo, los payadores escriban en periódicos artículos sobre estética literaria, que compongan poesías de metros cultos (incluso sonetos) y en ocasiones estampen sus reflexiones sobre temas históricos o sociales, e igualmente desarrollen una fuerte conciencia política. De modo que lo que va de aquel gaucho que habla de una “pena extraordinaria”, sin dejar de ufanarse porque “dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar”, a estos artistas que recorren ciudades, actuando en circos y teatros o incorporándose luego a la novedad de la radiotelefonía y del cilindro, hay una transformación, pero no una ruptura. Con una conciencia más o menos clara, o más o menos confusa, de que son formas emblemáticas de una historia nacional, la transformación de su arte motivó que el mismo péndulo se desplazara de un extremo hasta el otro sin dejar de reunir a ambos.

Bibliografía citada

- ARISTÓTELES, 1963. *Poética*. Trad. F. de P. Samaranch. Madrid: Aguilar.
- BIOY CASARES, A. y J. L. BORGES, ed., 1955. *Poesía gauchesca*. 2 vols. México: FCE.
- BORGES, Jorge Luis, 1953. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Columba.
- COLUCCIO, Félix, 1948. *Diccionario folklórico argentino*. Buenos Aires: El Ateneo.
- CONCOLORCORVO, 1946. *El lazarillo de ciegos caminantes*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- COROMINAS, J. y J. A. PASCUAL, 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.

- DE LA FUENTE, Alfredo, 1986. *El payador en la cultura nacional*. Buenos Aires: Corregidor.
- De punta y hacha. Payada memorable entre los famosos payadores J. Betinotti y F. Bianco* (1949). Olimpo: Buenos Aires.
- DI SANTO, Víctor, 1987. *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires: Victor Di Santo.
- DORRA, Raúl, 2003. "El libro y el rancho" en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2. *La lucha de los lenguajes*, ed. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- _____, 1997. "El payador y sus regiones". En *Entre la voz y la letra*. México: BUAP-Plaza y Valdés.
- ISAACSON, José, 1986. *Martín Fierro. Cien años de crítica*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- LOIS, Élida, 2001. "El texto". En José Hernández, *Martín Fierro*. México: Conaculta / FCE.
- LUGONES, Leopoldo, 1979. *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa, 1986. *La poesía gauchesca. De Hidalgo a Hernández*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- ROJAS, Ricardo, 1948. "Los gauchescos". En *Historia de la literatura argentina*, vol. 1. Buenos Aires: Losada.
- ROMÁN, Marcelino, 1957. *Itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.
- SARMIENTO DOMINGO, Faustino, 1962. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- SEIBEL, Beatriz, comp., 1988. *El cantar del payador. Antología*. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular.
- SOLER CAÑAS, Luis, 1956. "Gabino Ezeiza. Verdad y leyenda". En *Todo es historia*, 2. Buenos Aires.

*

DORRA, Raúl. "El arte del payador". *Revista de Literaturas Populares* VII-1 (2007): 110-132.

Resumen. El tema de la literatura payadoresca a menudo se ha confundido con el de la literatura gauchesca. Este artículo pretende mostrar que hay semejanzas, pero sobre todo diferencias considerables entre

ambas formas poéticas. Se trata de dos formas del arte de la poesía. Mientras la literatura gauchesca es una producción escrita, cuyas huellas se pueden trazar fácilmente en la historia literaria, en el caso de la payadoresca se trata de improvisaciones, que algunas veces se recogen y otras se transmiten por tradición oral.

***Abstract.** The theme of the payador literature has often been confused with that of the gaucho literature. This article tries to show that between these poetic forms there are similarities, but most of all considerable differences. They are two forms of the art of poetry. While the gaucho literature is a written production which can be easily traced in literary history, in the case of the payador literature we are talking about improvisations which are sometimes collected sometimes transmitted by oral tradition.*

La memoria antigua: una imagen artística en *La feria* de Juan José Arreola¹

NORMA ESTHER GARCÍA MEZA
Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

En la literatura latinoamericana hay una serie de novelas que recrean la historia y los mitos latinoamericanos, novelas que, por derivarse del derecho, del discurso científico decimonónico y de la antropología, reflejan los hechos que, a raíz de la Conquista, generaron la autoridad y la ley (González Echevarría, 2000: 9). Existen también novelas que contienen su contraparte, es decir, aquellos elementos de una memoria anterior a tal acontecimiento, novelas en las que se erige la memoria antigua y los rasgos que esta adquirió una vez producida la Conquista. *La feria* es una de estas novelas: en su interior se recrea la imagen de la memoria antigua, mediante el trabajo artístico del lenguaje.

La memoria antigua mesoamericana, que conserva los mitos y las concepciones acerca del origen del universo, de los dioses y de los seres humanos, así como de las relaciones que establecen los dioses, los seres humanos y la naturaleza, ha enfrentado acontecimientos diversos que han tratado de borrarla; el más devastador fue, sin duda, la Conquista (Escalante Gonzalbo y Rubial García, 2004: I, 428), cuyo rasgo característico se sintetiza en la confrontación entre dos mentalidades. Mediante el lenguaje del conquistador se acumularon los conocimientos históricos y se construyó el archivo de la autoridad y la ley (González Echevarría, 2000: 98; 61-62, 81-84) dando como resultado la existencia simultánea de dos memorias: una nueva memoria histórica, legitimada por la autoridad española, y la memoria indígena, que por diversos

¹ Una versión anterior de este artículo se leyó como ponencia en el primer Encuentro de Literatura Hispanoamericana, organizado por la Universidad de Tlaxcala en el año 2004 y se publicó en las memorias bajo el título: "Presencia de la memoria antigua en *La feria*" (García Meza, 2005).

medios el conquistador buscaba aniquilar (Florescano, 2001a: 332). Pese a todo, según la opinión de algunos especialistas,² esta última logró subsistir, portando simultáneamente tanto su sustrato original como aquellas transformaciones y modificaciones de las que fue objeto.³

La memoria de los pueblos indígenas, poco a poco, comenzó a ser recuperada por sus herederos. En esta lenta recuperación tuvieron un destacado papel los misioneros, a pesar de que sus propósitos eran estrictamente evangelizadores. Este proceso fue sumamente complejo y se advierte, por ejemplo, en la desaparición de las técnicas pictográficas y la simultánea aparición de nuevas formas de acumular y difundir el pasado mediante la combinación de tradiciones españolas y costumbres indígenas, cuyo propósito consistía en restaurar la memoria de los pueblos recién cristianizados (González Echevarría, 2000: 355). Otros ejem-

² Es el caso de Gonzalo Aguirre Beltrán, quien plantea lo siguiente: "La imposición cultural se llevó a cabo sistemáticamente en lo que a religión y control social concierne, y fue menos compulsiva en aspectos como la economía, la organización familiar y comunal, la educación, la medicina, la lengua y las manifestaciones artísticas. Pero aun en aquellos aspectos de la cultura donde la coerción fue mayor, el grupo dominante [...] se conformó con una conversión de forma más que de contenido. Debido a tal circunstancia, las culturas indias conservaron sus elementos originales modificados en su apariencia externa, pero con un fondo, significado y uso, fundamentalmente indígenas" (1992: 125-126).

³ Por ello, se habla indistintamente de memoria antigua o memoria indígena; en cualquier caso debe entenderse como "una creación colectiva [cuya] función era recoger y ordenar los conocimientos indispensables para asegurar la sobrevivencia del grupo. Se trata de una memoria deliberadamente instruida para acumular la experiencia humana y transmitirla con precisión a las generaciones posteriores. Para cumplir ese cometido la memoria de los pueblos de Mesoamérica envolvió su mensaje en la sencillez del lenguaje oral, en la belleza del lenguaje corporal, en las luces de la escenografía y el sonido de la música, hasta componer con todo ello un canto y una escritura que invariablemente transmitían el mismo mensaje. El núcleo de este mensaje era la historia del propio pueblo, los valores que lo constituyeron como nación y explicaban sus relaciones con los dioses, el cosmos, la naturaleza y los pueblos vecinos. El mito, los anales históricos, los cantos y la arquitectura de los centros ceremoniales fueron los transmisores de esos valores" (Florescano, 2000: 15; véase también Florescano, 2001a: 12).

plos significativos son el culto a los santos y a los muertos, los ritos agrícolas, algunas danzas — como la llamada danza de moros y cristianos, que paulatinamente se convirtió en una danza indígena asociada a la Conquista (Florescano, 2001a: 370) — y las ceremonias religiosas en las que se observa la combinación de prácticas indígenas tradicionales con la religiosidad cristiana de los conquistadores (González Echevarría, 2000: 369-370); así también, los llamados *Títulos primordiales* (Florescano, 2001a: 372), que condensan la capacidad creativa y la adaptación de los pueblos indígenas frente a las nuevas circunstancias generadas por el proceso de conquista. Lo interesante de todos estos hechos es que, gradualmente, y de manera sumamente compleja, se fueron creando nuevas formas para la transmisión del pasado.

Algunos de los rasgos de la memoria antigua que han sobrevivido y que han sido transmitidos de generación en generación mediante la oralidad son trabajados artísticamente en *La feria*, sobre todo, aquellos que perviven en el ámbito rural mexicano y que se advierten en las relaciones que establecen sus habitantes, en las prácticas que realizan y en la manera en que se nombran a sí mismos, a su entorno y a los otros. En adelante veremos cómo estos aparecen entrettejidos con el despojo de tierras que, desde el punto de vista de algunos estudios críticos (Poot, 1992; Munguía Zatarain, 1996), resulta ser una de las principales problemáticas presentes en la novela. Para ello, analizo la voz narradora que, no obstante su papel decisivo para lograr que el lector se adentre en el acontecer recreado, no tiene un lugar preeminente con respecto a las demás, y la de Juan Tepano, voz colectiva que permite identificar la cosmovisión mesoamericana que da sentido a cada uno de los rasgos en que se manifiesta la memoria antigua.

Iniciemos con el párrafo que abre la novela e identifiquemos cómo comienza a forjarse la imagen de la memoria antigua enlazada con esa problemática:

Somos más o menos treinta mil. Unos dicen que más, otros que menos. Somos treinta mil desde siempre. Desde que fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo, cuando don Alonso de Ávalos dejó temblando estas tierras. Fray Juan era buena gente y andaba de aquí para allá vestido de franciscano, con la ropa hecha garras, levantando cruces

y capillitas. Vio que nos gustaba mucho danzar y cantar y mandó traer a Juan Montes para que nos enseñara la música. Nos quiso mucho a nosotros los de Tlayolan. Pero le fue mal, y dizque lo mataron. Dicen que aquí, dicen que allá. Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala. Si fue aquí, nos lo comimos en pozole. Mentiras. Lo mataron en Cíbola a flechazos. Sea por Dios (Arreola, 2002: 7).

Es Juan Tepano quien habla, y su decir revela la existencia de un *nosotros* que instaura en la novela dos de los principales rasgos de la cosmovisión que nutre a la memoria antigua: la noción de lo colectivo y la importancia del pasado (Florescano, 2000: 222-224, 235). El primero consiste en el cúmulo de conocimientos que los pueblos mesoamericanos tienen con respecto a todo aquello que les da identidad y que les permite mantener vivos los vínculos con sus antepasados. El segundo consiste en la historia y las vivencias ancestrales y es recordado permanentemente para darle sentido al presente y al porvenir. Los dos se funden y se manifiestan en todas aquellas formas mediante las cuales se ha recuperado la memoria antigua. Entre ellas, sobresalen las que se transmiten mediante la oralidad (Gruzinski, 1995: 18), tales como los mitos, las leyendas y los rituales (Broda y Báez-Jorge, 2001: 166), cuyo contenido está formado por eventos que señalan las vivencias colectivas experimentadas por sus antepasados, en tiempos y espacios diversos y que son narrados desde la enunciación de un *nosotros*.⁴

⁴ En el *Popol Vuh* aparecen varios ejemplos de este carácter colectivo, como es el caso de la narración acerca de lo primero que dijeron los hombres de maíz: “Luego dieron las gracias al Creador y al Formador: ‘¡En verdad os damos gracias dos y tres veces! Hemos sido creados, se nos ha dado una boca y una cara, hablamos, oímos, pensamos y andamos; sentimos perfectamente y conocemos lo que está lejos y lo que está cerca. Vemos también lo grande y lo pequeño en el cielo y en la tierra. Os damos gracias, pues, por habernos creado, ¡oh Creador y Formador!, por habernos dado el ser, ¡oh abuela nuestra!, ¡oh nuestro abuelo!’”, dijeron dando las gracias por su creación y formación” (*Popol Vuh*, 1984: 178; las cursivas son mías). Encuentro otro ejemplo en los llamados *Colloquios de los Doce* citados por Miguel León-Portilla y en los que se lee lo siguiente: “hay quienes nos guían, / nos gobiernan, nos llevan a cuestras, / en razón de cómo deben ser venerados nuestros dioses, / cuyos servidores somos como la cola y el ala, / quienes hacen las ofrendas, quienes inciensan [...]. / Vosotros dijísteis /

Pero lo colectivo tiene que ver también con el reconocimiento de *los otros*, aquellos que son distintos a quienes conforman el “somos” enunciado por Juan Tepano. De su presencia y de su decir nos advierte el personaje cuando afirma: “Unos dicen que más, otros que menos”. La existencia de los otros aparece recreada en la novela como un cúmulo de voces, que forman un entramado discursivo sumamente polémico en el que es posible identificar visiones del mundo confrontadas.

La importancia otorgada al pasado, componente fundamental de la cosmovisión mesoamericana,⁵ se produce vinculada estrechamente a la noción de lo colectivo (Florescano, 2001a: 171-172). Ambos elementos

que *nosotros* no conocemos / al Señor del cerca y del junto, / a aquel de quien son los cielos y la tierra. / Dijisteis / que no eran verdaderos *nuestros* dioses. / Nueva palabra es esta, / la que habláis, / por ella *estamos* perturbados, / por ella *estamos* molestos. / Porque *nuestros* progenitores, / los que han sido, los que han vivido sobre la tierra, / no solían hablar así. / Ellos *nos* dieron / sus normas de vida, / ellos tenían por verdaderos, / daban culto, / honraban a los dioses. / Ellos *nos* estuvieron enseñando / todas sus formas de culto, / todos sus modos de honrar (a los dioses). / Así, ante ellos *acercamos* la tierra a la boca, / (por ellos) *nos sangramos*, / *cumplimos* las promesas, / *quemamos* copal (incienso) / y *ofrecemos* sacrificios. / Era doctrina de *nuestros* mayores / que son los dioses por quien se vive, / ellos *nos* merecieron (con su sacrificio *nos* dieron vida). / ¿En qué forma, cuándo, dónde? / Cuando aún era de noche. / Era su doctrina / que ellos *nos* dan *nuestro* sustento, / todo cuanto se bebe y se come, / lo que conserva la vida, el maíz, el frijol, / los bledos, la chíá. / Ellos son a quienes *pedimos* / agua, lluvia, / por las que se producen las cosas en la tierra” (León-Portilla, 2001: 76-131; las cursivas son mías). Asimismo, en uno de los *Huehuetlahtolli* se lee lo siguiente, que expresa dicho carácter colectivo: “Arroja también de ti lo no bueno, lo no recto, el polvo, la basura. *Tú no dañes*, (no) *ensucies la estera, el sitial, la comunidad*, la paz. Porque, si así haces, entonces no saldrás como humano. Así lo expiarás alguna vez” (León-Portilla y Shorris, 2004: 285; las cursivas son mías). Y, finalmente, para subrayar la importancia de este carácter colectivo, hay que recordar que uno de los significados del *Popol Vuh* es ‘el libro de la comunidad’ (León-Portilla y Shorris, 2004: 477).

⁵ Por *cosmovisión* me refiero “al complejo mundo de las creencias indígenas mesoamericanas [...], la visión estructurada en la cual los antiguos mesoamericanos combinaban de manera coherente sus nociones sobre el medio ambiente en que vivían, y sobre el cosmos en que situaban la vida del hombre” (Broda y Báez-Jorge, 2001: 165-166).

permiten al lector reconocer el cruce de las coordenadas espaciales y temporales donde acontece el universo recreado por Arreola.

En el siguiente enunciado, la remembranza del pasado permite que sean recreados el tiempo y el espacio de la Conquista y del proceso evangelizador: "Desde que fray Juan de Padilla vino a enseñarnos el catecismo". Según la información obtenida sobre la región,⁶ fray Juan de Padilla llegó al pueblo de Tuxpan en el año 1532. El territorio de su influencia era el llamado valle de Tzapotlán, formado por Tzapotlán-Tlayolan, Mochitla y Tenamaxcatitlán; este último pueblo fue su lugar de residencia, y desde ahí predicó la religión cristiana. He incluido estos datos porque me parece que enriquecen la comprensión de los asuntos enunciados por la voz de Juan Tepano y permiten al lector identificar, con mayor claridad, al primer evangelizador de la región en la que se encuentra el pueblo de los tlayacanques.

En el párrafo que cito a continuación la voz narradora da entrada a la voz del sacerdote, delimitada por las comillas, quien, desde su perspectiva, también contribuye a la conformación de Juan de Padilla:

Veía el valle como lo vio la primera vez fray Juan de Padilla, sólo por encima: "Pero yo, Señor, lo veo por debajo. ¡Qué iniquidad, Dios mío, qué iniquidad! Un río de estulticia me ha entrado por las orejas, incesante como las aguas que bajan de las Peñas en las crecidas de julio y agosto. Aguas limpias que la gente ensucia con la basura de sus culpas... Pero desde aquí, desde arriba, qué pueblo tan bonito, dormido a la orilla de su valle redondo, como una fábrica de adobes, de tejas y ladrillos. Juan de Padilla te prometió, Señor, las almas de sus moradores. Venía con el hábito raído y con las sandalias deshechas, y bendijo desde aquí la tierra virgen, antes de sembrarla con Tu palabra. Yo soy ahora el aparcerero, y mira, Señor, lo que te entrego. Cada año un puñado de almas podridas como un montón de mazorcas popoyotas... Juan de Padilla juntó las manos aquí, y bajó al valle corriendo, feliz, hacia la tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme donde Tzaputlatena fornicaba con el dios del maíz, bajo el cielo confuso de los Tlaloques!" (14).

⁶ Véase www.zapotlan.gob.mx.

Tanto Juan Tepano como el sacerdote ponen el acento en la actitud humilde del misionero — Juan Tepano: “Fray Juan era buena gente y andaba [...] con la ropa hecha garras”; sacerdote: “Venía con el hábito raído y con las sandalias deshechas” —, logrando así una composición que resulta ser notablemente fiel a los principales rasgos que caracterizaron a la orden de los franciscanos, entre los que sobresale el de la pobreza.⁷

Pero en ambas versiones se filtran concepciones opuestas acerca de la tarea evangelizadora. Mientras el sacerdote declara, con tono solemne y trágico: “juntó las manos aquí, y bajó al valle [...] hacia la tierra maldita bajo el patrocinio del Diablo, la yacija fértil y enorme donde Tzaputlatena fornicaba con el dios del maíz”, Juan Tepano recrea la memoria con tono festivo y, sin un ápice de solemnidad o consternación, declara: “Nos quiso mucho a nosotros los de Tlayolan. Pero le fue mal, y dizque lo mataron”.

La voz del sacerdote resalta la concepción del cristianismo original, que equiparó la misión evangelizadora con la tarea realizada por los apóstoles (Florescano, 2001a: 292-293; 285) y que consideraba que las cualidades de los indígenas eran ideales para lograr la erradicación absoluta de sus creencias y rituales (Alberro, 1997: 75; Escalante Gonzalbo y Rubial García, 2004: I, 431). En cambio, la voz de Juan Tepano resalta la identidad cultural de sus antepasados como elemento principal de la circunstancia a la que se enfrentaron los misioneros: “Vio que nos gustaba mucho danzar y cantar”, locución que da entrada a la enseñanza de la música, que constituyó una de las primeras acciones emprendidas por los franciscanos: “y mandó traer a Juan Montes para que nos enseñara la música”. No se trata de una mención ingenua o de una evocación ilusa de un tiempo idealizado, sino de una elaborada formulación del complejo proceso de aculturación y de sus diversas manifestaciones. En su composición hay rasgos de humor que se advierten sobre todo al unir el nombre de Juan con el apellido Montes.

Veamos a qué me refiero: en la documentación histórica analizada no hay registros de algún fraile llamado de ese modo; quienes aparecen

⁷ Un ejemplo de este rasgo lo constituye el siguiente hecho: “Mayo de 1524 [...]. Fray Toribio tomó para sí el nombre de ‘Motolinia’ al enterarse que significaba ‘pobre o humillado’ en lengua de los naturales” (Motolinia, 1995: 17).

registrados en relación con la enseñanza de la música son fray Pedro de Gante (Alberro, 1997: 43-46) y Juan Caro,⁸ por lo que es posible que el nombre de *Juan Montes* sea una condensación del proceso de conquista que alude a dos realidades históricas: *Juan*, nombre de pila del fraile que les enseñó música a los indígenas, estaría consignando la presencia de los franciscanos y sus primeras acciones en la Nueva España, y *Montes* estaría simbolizando la presencia de los dioses destinatarios de las danzas y los rituales que los pueblos mesoamericanos realizaban antes de la Conquista. Si efectivamente el nombre de *Juan Montes* es una condensación de dos realidades históricas, entonces, estaríamos ante una de las características de esta voz colectiva: cuenta versiones sobre la historia de la Conquista con tonos de humor, como si el sentido trágico de tal proceso no le correspondiera revelarlo a él o como si quisiera hacer ver que en tal circunstancia hubo vencidos y vencedores de ambos lados. En este caso, abre un espacio para reconocer la labor del fraile franciscano, pero también da cuenta de cómo los pueblos indígenas recubrieron sus ancestrales prácticas con las nuevas enseñanzas y rituales cristianos, para lograr sobrevivir; asunto que la voz del sacerdote sintetiza mediante una locución que tiene un tono completamente distinto: “¡bajo el cielo confuso de los Tlaloques!” declara y pone el acento en las dificultades enfrentadas por los misioneros, como si ellos, y sólo ellos, hubieran padecido durante la evangelización.

Bajo ese “cielo confuso” y sobre esa “tierra maldita” de la que habla el sacerdote se produjo el final de la tarea de los franciscanos: “Pero le fue mal, y dizque lo mataron” dice Juan Tepano y alude así tanto a los enfrentamientos que estos tuvieron con la Corona (Florescano, 2001a: 293; Alberro, 1997: 77-80), por diferencias sustanciales en los objetivos y propósitos de la Conquista, como a la resistencia que algunos pueblos manifestaron frente a la labor evangelizadora de los misioneros.

Las diversas versiones que corrieron entre los indígenas acerca del destino del fraile y de las acciones evangelizadoras, se concentran en

⁸ En la bibliografía consultada no hay consenso sobre este nombre. Para referirse al fraile que ayudó a fray Pedro de Gante se utiliza indistintamente Juan de Haro, Juan de Tecto y Juan de Aora. Véase Motolinia, 1995: 169-170; Manrique, 1998: 720.

el “dizque” dicho por Juan Tepano, que de esta manera las actualiza y, sin precisar la identidad de quienes lo mataron, abre interrogantes y respuestas acerca del dónde y del cómo murió: “Dicen que aquí, dicen que allá”. Inmediatamente después se produce un giro, y su voz hace hincapié en rasgos culturales que apuntan hacia la identificación de los posibles responsables: “Si fue en Tuxpan, lo hicieron cuachala. Si fue aquí, nos lo comimos en pozole”. La *cuachala* (García, 2000: 49, 20-22) y el *pozole* (Santamaría, s.v.) constituyen rasgos culturales de las poblaciones recreadas en la novela; son guisos regionales cuyos principales componentes son la carne y el maíz, que al ser presentados como los ámbitos donde acontece el desenlace final del misionero y, con él, la terminación de la labor franciscana, adquieren una dimensión simbólica que recrea la memoria antigua en tanto que aluden a una ceremonia ritual realizada en el mes *tlacaxipehualiztli* (Sahagún, 2000: 180-181), en la que se preparaba una ofrenda de comida llamada *tlacatlaolli* o ‘maíz de hombre’, compuesta por granos de maíz y carne humana (Sahagún, 2000: 1325). De esta manera, el discurso de Juan Tepano estaría actualizando, con rasgos de humor, la opinión que los conquistadores tenían sobre los pueblos indios como bárbaros e inhumanos.⁹

Las distintas versiones que circularon con respecto al destino del fraile son negadas rotundamente con humor cuando Juan dice: “Mentiras”. Humor que no desaparece cuando, con aparente solemnidad, revela el nombre del lugar y la forma en que el misionero murió: “Lo mataron en Cíbola a flechazos. Sea por Dios”. En estas últimas declaraciones se acentúa la presencia de la memoria antigua al hacer mención de Cíbola, una de las ciudades consideradas míticas y cuya existencia forma parte del imaginario colectivo del pasado mesoamericano.¹⁰ Lo mismo sucede al referirse a las flechas y al arco, instrumentos que ocuparon un papel relevante en la vida ritual de las comunidades indígenas mesoamericanas (Sahagún, 2000: 242-243, 275; Motolinia, 1995: 35-139), esenciales para enfrentar a los conquistadores y que constituyeron el rasgo característi-

⁹ Me refiero a la valoración que de sus prácticas hacían los misioneros. Algunos ejemplos se pueden encontrar en Sahagún, 2000: 179.

¹⁰ Las otras ciudades míticas, además de Cíbola, son: Tamoanchan, Aztlán, Chicomóztoc, Tollan y Coatépéc (León-Portilla, 2004: 24-31).

co de los habitantes del territorio que los conquistadores denominaron Nueva Galicia (Motolinia, 1995: 2-3, 955; Florescano, 2000: 208; León-Portilla y Shorris, 2004: 837), región que geográficamente corresponde a la recreada en la novela. Tras el aparente tono de solemnidad con el que acaba de hablar, advierto cierta ironía¹¹ cuando Juan Tepano termina la narración sobre el destino del fraile con la exclamación “sea por Dios”. Se trata de la primera parte de una oración muy común en el medio rural y que manifiesta resignación ante los designios divinos: “Sea por Dios y venga más”.¹² En la novela el único momento en que aparece completa es cuando la enuncia una voz anónima (59), con un tono de resignación ante la participación de los indios en la fiesta del pueblo. En este caso, al decir únicamente el “sea por Dios” y omitir el “y venga más” (que dejaría abierta la posibilidad de que lo ocurrido vuelva a pasar), Juan Tepano se distancia de los hechos violentos que acaba de narrar. Este proceso se produce, con algunas variantes, cuando narra el destino de Francisco de Sayavedra: “Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios”, pero, a diferencia del “sea por Dios” enunciado anteriormente, aquí lo que destaca esa misma locución son las acciones derivadas del poder eclesiástico y lo que enfatiza es la responsabilidad de la Santa Inquisición en el desenlace de quien, según la versión de Juan Tepano, en algún momento defendió a los indígenas. Veamos el párrafo completo para ilustrar lo que acabo de plantear:

Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón. La cosa viene de lejos. Desde que los de la Santa Inquisición se llevaron de aquí a don Francisco de Sayavedra, porque puso su iglesia aparte en la Cofradía del Rosario y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanques. Unos dicen que lo quemaron. Otros que nomás lo vistieron de judas y le dieron azotes. Sea por Dios. Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros (7).

¹¹ La ironía, desde la perspectiva teórica de M. Bajtín, busca siempre develar y desenmascarar la relación que el ser tiene con la vida y con el otro (1989: 295-388).

¹² Información proporcionada por la Sra. María Esther Meza Baizabal, en comunicación personal.

Al poner en boca de Francisco de Sayavedra el asunto de la tenencia de la tierra (“y dijo que no les quitaran la tierra a los tlayacanes”), Juan Tepano deja abierta la posibilidad de que el lector concluya que fue precisamente la declaración del fraile en defensa de los indígenas la que provocó que la Inquisición lo procesara. El proceso nada habría tenido que ver con el asunto de la tierra, según lo revelan los referentes históricos, pero aquí avala la importancia de la lucha de los tlayacanes. Por todo ello me parece que estamos ante uno de los rasgos artísticos de la obra de Arreola: la reorientación de discursos y de actos para acentuar la problemática central del universo narrado; en este caso, el de la tenencia de la tierra.

Resalta también la mención de un *antes* y un *ahora*, que no sólo subraya el tiempo que ha demorado la lucha por la tierra, sino la existencia de dos momentos delimitados históricamente: el anterior a la Conquista y el actual, en el que se produce la narración y que corresponde a las primeras décadas del siglo XX. Pero el tiempo que Juan Tepano acentúa con precisión no es ninguno de los dos, sino el intervalo entre uno y otro: lo hace con un notorio desorden en cuanto a la sucesión histórica de los acontecimientos referidos. Veamos a qué me refiero: su palabra alude a la Santa Inquisición, a las cofradías, a las manifestaciones con las que los indígenas se opusieron a la Conquista y a las actitudes de algunos misioneros, que respetaron el derecho a la tierra de los pueblos indígenas. Cada uno de estos asuntos pertenece a diferentes momentos históricos, pero en el decir de Juan Tepano son señalados como si todos hubieran sucedido al mismo tiempo. Esta manera de narrar eventos sin hacer una distinción precisa del momento en que ocurrieron es otro rasgo de la forma en que los pueblos sobrevivientes a la Conquista fueron recuperando su memoria histórica (Florescano, 2001a: 375, 382-383). Es un rasgo que se acentúa cuando el personaje afirma: “Lo cierto es que la tierra ya no es de nosotros”, que es un modo de decir que, independientemente de cómo y cuándo ocurrieron los sucesos narrados, existe una única certeza: la tierra ya no les pertenece, ahora es de las gentes de razón (Gruzinski, 1995: 267).

Esta misma manera de narrar hilvanando acontecimientos, personajes e instituciones sin una precisión histórica, vuelve a ocurrir cuando Juan Tepano recrea las distintas acciones emprendidas en diversos tiempos y espacios para recuperar sus tierras,

y allá cada y cuando nos acordamos. Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale: “Señor Oidor, Señor Gobernador del Estado, Señor Obispo, Señor Capitán General, Señor Virrey de la Nueva España, Señor Presidente de la República... Soy Juan Tepano, el más viejo de los tlayacanques, para servir a ustedes: nos lo quitaron todo...” (7-8),

y entrelaza los nombres de los cargos, rangos y investiduras que las autoridades han recibido en diversas temporalidades históricas.¹³ Asimismo, en el párrafo citado, se producen tres declaraciones que subrayan la trascendencia de lo colectivo y de la recordación del pasado: *a*) la identificación del personaje: “Soy Juan Tepano [...] para servir a ustedes”, *b*) la mención, por primera vez en la novela, del grupo indígena a quienes representa: “el más viejo de los tlayacanques”,¹⁴ y *c*) la situación por la cual están luchando: “nos lo quitaron todo”.

A lo largo de la novela será Juan Tepano el responsable de actualizar el pasado mediante enunciaciones que revelan las diversas confronta-

¹³ Lo dicho por Juan Tepano puede ser interpretado como una apretada síntesis de lo que Florescano llama el *memorial de agravios de los pueblos*, que concentra el cúmulo de pleitos emprendidos por los pueblos mesoamericanos en torno a la tierra: “Alrededor de la tierra fue creciendo una memoria alimentada por los inacabables pleitos emprendidos por sus representantes desde la implantación del gobierno español. En 1531, cuando la Segunda Audiencia se convirtió en el primer gobierno estable, los indígenas entendieron que a partir de ese momento debían sujetarse a sus mandamientos; entonces comenzó a fluir un caudal incontenible de peticiones solicitando a las autoridades españolas solución a sus problemas y protección de sus derechos. Al advertir que en los tribunales podían ventilar los asuntos concernientes a sus personas y a sus pueblos, y defenderlos de las acometidas de los mismos españoles, los indígenas se convirtieron en empeñados pleitistas y llevaron a esos tribunales toda suerte de litigios” (Florescano, 2000: 256-258; las cursivas son mías).

¹⁴ Para los fines del presente análisis, resulta significativa la referencia a los tlayacanques en una de las fiestas narradas por fray Bernardino de Sahagún, la que se hacía en honor a Xócotl Huetzi: “Cuando ya llegaban cerca del pueblo, salían las señoras y mujeres principales a recibirle. Llevaban xícaras de cacao para que bebiesen los que le traían, y flores con que enrosaban a los que le traían. Desque le habían llegado al patio del cu, luego comenzaban los *tlayacanques* o cuadrilleros, y daban voces muy fuertemente para que se juntasen todo el pueblo para levantar aquel árbol que llamaban *xócotl*” (Sahagún, 2000: 223).

ciones de carácter ético frente a la problemática central de la tenencia de la tierra,¹⁵ que se remontan al tiempo de la Conquista y que trascienden límites espaciales y temporales para situarse en un presente complejo y contradictorio. Pero la voz de Juan Tepano está avalada por documentos antiguos, como bien lo ha declarado ya (“Sacamos los papeles antiguos y seguimos dale y dale”).¹⁶ Uno de esos documentos contiene una palabra antigua y colectiva que da constancia de la naturaleza ancestral del conflicto por la tierra y que también denuncia el despojo que han padecido los indígenas; se trata de una palabra que, a diferencia de la composición artística eminentemente oral de Juan Tepano, aparece recreada como palabra antigua escrita. Es una palabra que se erige como antecedente de la lucha de los tlayacanques: “Vuestra Excelencia, como superior y mediador, ponga atención a nuestras rústicas palabras; que a vuestro hogar lleguen nuestros clamores y aclamaciones” (8).

Un primer elemento que me permite asegurar que se trata de una voz indígena, antigua y colectiva, quizá la voz del primer “Primera Vara” que existió después de la Conquista, es la utilización de la fórmula con la que se abre el párrafo, que fue muy frecuente en los primeros reclamos de los indígenas (Gruzinski, 1995: 107), quienes manifestaron respeto por la investidura de las autoridades virreinales, según consta en la

¹⁵ A continuación cito unos fragmentos en los que Arreola se refiere a esa problemática: “Me viene a la memoria el recuerdo de lo que fue el reparto de tierras en México, el saqueo que hicieron en Zapotlán a los tlayacanques, dueños originales de esas tierras y de los que hablo en mi novela *La feria* [...]. A miles, quizá millones de campesinos, les dieron tierras baldías, páramos de sueños, tierras en las que sólo podían escarbar un agujero para mal morir. En muchas partes de México eso fue el reparto agrario. *Cómo no recordar a los personajes de ‘Nos han dado la tierra’, Justino y Odilón, que le reclaman al delegado agrario. Ese reclamo sigue, continúa, tiene la misma dimensión del tamaño del despojo al que fueron sometidos los indígenas de México [...]. Recuerdo que en el atrio de la iglesia de Zapotlán fueron quemados varios ejemplares de La feria, acto patrocinado por algunos caciques de la región, ya que en la novela hablo del despojo de tierras que les hicieron a los dueños originales del valle de Zapotlán: los tlayacanques*” (Orso Arreola, 1998: 212-213, 357).

¹⁶ La importancia asignada a los documentos antiguos fue una constante en el periodo colonial. Es el caso de los documentos que conforman los *Títulos primordiales* que fueron revestidos de una singular importancia. Véase Gruzinski, 1995: 106.

documentación consultada (Florescano, 2001b: 231). Por otra parte, las locuciones: “a nuestras rústicas palabras” y “nuestros clamores y aclamaciones”, tienen un tono de humildad y respeto que recuerda las composiciones poéticas de la tradición nahua, como los *icnocuicatl*, los *huehuehtlahtolli* (León-Portilla y Shorris, 2004: 117, 275-296) o las contenidas en los ya citados *Colloquios de los Doce* (León-Portilla, 2001: 76, 130-131); contienen, además, uno de los rasgos de la cosmovisión mesoamericana, que consiste en la importancia otorgada a la palabra, que era entendida como palabra verdadera: la utilización del calificativo “rústicas”, con la que se nombra el decir de esta voz, parece subrayar ese sentido original (León-Portilla y Shorris, 2004: 118). Se trata de una voz colectiva, enunciada desde un *nosotros*, que clama y aclama, es decir, que denuncia los atropellos experimentados. Todo ello, mediante las formas propias del discurso legal del imperio español que fueron utilizadas, según consta en la documentación consultada, por los pueblos indígenas para defender su derecho a la tierra (Gruzinski, 1995: 62), para exigir la resolución del despojo de tierras y para denunciar las corrupciones de autoridades menores o locales (Lira y Muro, 1998: 456-457).

Como parte de la reelaboración artística que Arreola hizo con documentos de la Colonia, hay en la novela otras voces que también señalan la problemática de la tierra y que denuncian el despojo que han sufrido los indígenas. Se trata de voces que, si bien están configuradas como antiguas, no tienen el carácter colectivo e indígena que he venido comentado. Más bien se trata de voces, unas anónimas (26), otras autorizadas, como la del virrey y el rey (24-33, 181), que participan del entramado discursivo expresando su posición respecto al trato hacia los indígenas. Todas ellas enuncian su decir desde documentos antiguos y están plenamente documentadas en el estudio ya citado de Sara Poot (1992: 200-214). Lo interesante de ellas es que sus señalamientos están orientados hacia la problemática de la tierra y hacia la denuncia del despojo que han sufrido los indígenas. Una de esas voces es la que cito a continuación:

Denuncio a Vuestra Majestad las mil maldades y las mil ventas y reventas de que son objeto estas tierras. Y es que un oficial barbero, herrero, zapatero y otros hombres viles que no son labradores, teniendo amistad

con uno de vuestros oidores e visorreyes, obtienen luego con seis testigos de manga beneficio de tierras, y antes de que hayan sacado el título las tienen ya vendidas a los señores principales en trescientos y en quinientos y en mil pesos, y en dos mil y en tres mil y en cinco mil pesos (9).

Este párrafo es una reelaboración de una carta escrita en el siglo XVI (Poot, 1992: 201) y participa en el mundo novelado como constancia y síntesis del carácter de denuncia que tienen los documentos antiguos mencionados por Juan Tepano. Al perfilarse como denuncia y sustento de la lucha de los tlayacanques, estos documentos otorgan un sentido distinto al que tenían originalmente, al estar al servicio del poder. El contenido del párrafo citado se agrega a lo dicho por la voz antigua mencionada y hace evidente el largo proceso de despojo de tierras en el que han intervenido “hombres viles que no son labradores”, es decir, que no tienen una relación vital con la tierra.

Las enunciaciones de la voz narradora a las que me referiré a continuación anteceden a la palabra de Juan Tepano y a la reelaboración de algunos de los rasgos fundamentales de la memoria antigua:

Juan Tepano, Primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo. Con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros. Ahora tienen esperanza, como si el año que entra ya fueran a sembrarla por su cuenta.

Juan Tepano, Primera Vara, anda contento y dice versos y dichos viejos. Pedazos de pastorela. Luego da unos pasos de danza de sonajero. Y viendo que Layo apunta a un cuervo con su escopeta, le llama la atención. Los cuervos van volando por los sembrados al ras de los surcos. Graznan. Se paran y picotean la tierra como buscando algo (62-63).

Al decir: “Juan Tepano, Primera Vara, anda con todos los suyos trabajando en el campo” queda expresada la identidad del personaje no sólo porque aparece su nombre sino por la mención del cargo que porta: Juan Tepano no es un sujeto común, sino una personalidad importante con un cargo distinguido.¹⁷ Para la cultura mesoamericana ser Primera

¹⁷ Me parece significativo incluir un fragmento en el que Arreola se refiere a Juan Tepano, a su cargo y a la lucha de los tlayacanques: “Cuando escribí la

Vara significa ser el principal, el poseedor del conocimiento, el heredero de la memoria, el defensor de la colectividad, la autoridad comunitaria. Se trata de un cargo que contiene las resonancias de uno de los ritos antiguos más importantes. En Mesoamérica existía, antes de la Conquista, un ritual con el que se celebraba, al comienzo del año, la renovación del cosmos (Florescano, 2001a: 251). A esta celebración se la llamaba “fiesta del Año Nuevo” y coincidía con la instauración de un nuevo rey o con la confirmación del ya existente. Era la manera ritual de celebrar la recreación del universo y de legitimar el poder político de sus gobernantes. Una vez producida la Conquista, dicho ritual adquirió la forma de una ceremonia religiosa en la cual se entregaban las varas de justicia o bastones que eran símbolo de autoridad (Lira y Muro, 1998: 442-443).

Es interesante destacar que la participación en esa ceremonia permitía a los pueblos indígenas legitimar el poder de sus autoridades, tal como lo hacían sus antepasados. Mediante la realización de una práctica religiosa impuesta por los misioneros, los pueblos mesoamericanos lograron recuperar un mito esencial de su cosmovisión y decisivo para la continuidad de la vida comunitaria.

La significación mítica que está detrás de la ceremonia de entrega de varas o bastones de mando es recuperada en la novela mediante el reconocimiento que la voz narradora hace del cargo de “Primera Vara” que porta Juan Tepano y que lo convierte en el representante político de la comunidad, en el defensor de los intereses colectivos. Por ello, en el mismo pasaje se señala que el personaje no anda solo, sino “con todos los suyos”, con aquellos a quienes representa, por quienes lucha, a quienes guía. Y todos juntos andan “trabajando en el campo”, tal como lo han hecho desde que existen como comunidad.

Resulta significativo, por tanto, el momento en el que la voz narradora alude a un cambio sustancial en la relación entre trabajo colectivo y propiedad de la tierra trabajada. La aclaración: “con todos los suyos que son dueños de la tierra, y que de sol a sol la trabajan para otros” pone el

novela tuvo oportunidad de hablar con Juan Tepano, primera vara tlayacaque, autoridad principal de los indígenas de Zapotlán, quien de viva voz me contó las luchas de sus antepasados por recuperar sus tierras en el valle de Zapotlán” (Orso Arreola, 1998: 361).

acento en el problema de la tenencia de la tierra, que es uno de los ejes centrales de la narración, y expone una contradicción medular: a pesar de que los tlayacanques son los dueños de la tierra, la trabajan para otros. Con ello la voz narradora confirma lo dicho por Juan Tepano al comienzo de la novela: "Antes la tierra era de nosotros los naturales. Ahora es de las gentes de razón" (7), y revela una cercanía ideológica con este personaje.

Cercanía que se advierte con mayor claridad en la siguiente afirmación: "Ahora tienen esperanza, como si el año que entra ya fueran a sembrarla por su cuenta". Alude, por un lado, a la serie de trámites legales que los tlayacanques han venido realizando desde el tiempo de la Colonia para que sus tierras les sean devueltas, y de los cuales ha hablado ya Juan Tepano (7), y por otro, al ciclo agrícola que resulta vital en el calendario antiguo y en la cosmovisión mesoamericana.

La voz narradora se ocupa ahora de caracterizar a Juan Tepano, no sólo como autoridad y defensor de los intereses colectivos, sino, fundamentalmente, como portador de la memoria antigua: "Juan Tepano, Primera Vara, anda contento y dice versos y dichos viejos". Tres elementos sustanciales en la constitución del personaje han sido expuestos: el ser (Juan Tepano, Primera Vara), el sentir (anda contento) y el hacer (dice versos y dichos viejos). La suma de todos ellos delinea a un personaje que se erige como heredero de la memoria antigua. Él es quien, mediante la oralidad (Pacheco, 1992: 35-39, 41-42), va transmitiendo a los suyos lo que sabe. Recordemos que tanto los versos como los dichos (Moliner, 1991, y Pérez Martínez, 1996: 188-189) son fuente de conocimiento en la tradición oral e ingredientes que nutren la memoria colectiva de los pueblos. Al ser parte sustancial en la palabra de Juan Tepano, se distinguen como formas mediante las cuales los pueblos mesoamericanos han transmitido, de generación en generación, la memoria heredada de sus antepasados, como es el caso de los *Huehuetlahtolli* o pláticas de los viejos (León-Portilla, 2001: 18, 380-381).

Otros dos elementos subrayan la caracterización de Juan Tepano como portador de la memoria antigua. Por la voz narradora sabemos que no sólo dice versos y dichos viejos, sino también "pedazos de pastorela". Con ello, se actualiza una de las vías utilizadas por los misioneros para transmitir la religión cristiana a los pueblos recién evangelizados y se

instaura en la novela el tiempo de la Conquista. Pero hay otro tiempo que también queda establecido cuando la voz narradora dice que Juan Tepano “da unos pasos de danza de sonajero”: es el tiempo antiguo, el anterior a la Conquista, el de las danzas y los rituales ofrecidos a los dioses.

La voz narradora prepara la entrada de la voz de Juan Tepano, que será esencial para reconocer la pervivencia de la memoria antigua: “Y viendo que Layo apunta a un cuervo con su escopeta, le llama la atención. Los cuervos van volando por los sembrados al ras de los surcos. Graznan. Se paran y picotean la tierra como buscando algo”.¹⁸

A partir de este momento la palabra de Juan Tepano va instaurando en la novela una singular cosmovisión, cuyos primeros rasgos se advierten cuando dice:

A los cuervos no les tires, Layo. Nomás espántalos. Son cristianos como nosotros y no les hacen daño a las milpas. Nomás andan buscando y buscando entre los surcos. Buscan los granos de maíz. Como que se acuerdan de dónde los enterraron, pero luego se les olvida (63).

Se trata de una cosmovisión en la que el ser y el hacer del hombre están relacionados estrechamente con la naturaleza y el origen del universo. Es, sin duda, una cosmovisión distinta a la de la voz narradora y, quizá por ello, esta voz deja de intervenir, como si el hecho de quedarse en silencio propiciara que el lector logre advertir los detalles que la constituyen. Y quizá, también, quiere hacer notar que se identifica con la cosmovisión que la voz de Juan Tepano ha comenzado a manifestar, sobre todo si tomamos en consideración que antes de quedarse en silencio ha dicho, con tono reflexivo: “como buscando algo”, que bien puede interpretarse como una manera de anticipar el sentido mítico de lo que más adelante dirá Juan Tepano.

¹⁸ Este pasaje contiene, además, otro de los rasgos que caracterizan a la novela: la resonancia de algunos cuentos del autor en *La feria*; en este caso, idéntico al personaje de “El cuervero” (Arreola, 1998: 42-51), así como algunos elementos que son fundamentales en su recreación, tales como la escopeta, los cuervos y los surcos de maíz.

Sea cual sea la intención de la voz narradora, lo cierto es que vuelve a hablar y ahora se ocupa de delimitar el tiempo y el espacio en el que Juan Tepano y los suyos se ocupan de comer:

Es la hora de comer y la cuadrilla está alrededor de las brasas, calentando el almuerzo. Quién echa a la lumbre un tasajo de cecina y quién un pedazo de pepena, para alegrar las tortillas. Comen despacio a la sombra de un tacamo, mientras los bueyes van al aguaje y sestean (63).

Aparecen, así, otros rasgos de la cosmovisión que el personaje y los demás comparten: el de lo colectivo por encima de lo individual y el de la estrecha relación entre el hacer de los seres humanos y el hacer de la naturaleza.

Una vez enunciados estos rasgos, la voz narradora da, nuevamente, la palabra a Juan Tepano y es él quien comienza a narrar una serie de acontecimientos que aluden a uno de los mitos mesoamericanos más importantes: el de la creación del hombre sobre el universo —que aparece narrado en el *Popol Vuh*—,¹⁹ dando lugar a que se produzca la re-creación de la memoria antigua como una imagen artística fundamental en *La feria*. Escuchemos lo que dice Juan Tepano:

¹⁹ El mito al que me refiero aparece como sigue en el *Popol Vuh*: “Se juntaron, llegaron y celebraron consejo en la obscuridad y en la noche; luego buscaron y discutieron, y aquí reflexionaron y pensaron. De esta manera salieron a la luz claramente sus decisiones y encontraron y descubrieron lo que debía entrar en la carne del hombre. Poco faltaba para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran sobre los Creadores y Formadores. De *Paxil*, de *Cayalá*, así llamados, vinieron las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas. *Estos son los nombres de los animales que trajeron la comida: Yac* [el gato de monte], *Utiú* [el coyote], *Quel* [una cotorra vulgarmente llamada *chocoyo*] y *Hoh* [el cuervo]. *Estos cuatro animales les dieron la noticia de las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, les dijeron que fueran a Paxil y les enseñaron el camino de Paxil. Y así encontraron la comida y esta fue la que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado; esta fue su sangre, de esta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz* [en la formación del hombre] por obra de los Progenitores” (*Popol Vuh*, 1984: 174-175; las cursivas son mías).

Nomás espántalos, pero no les tires. Los cuervos son como tú y como yo. Andan arrepentidos buscando y buscando lo que se comieron por el camino, cuando venían volando en la noche con su grano de maíz en el pico. Pobres, no tienen la culpa de haber caído en la tentación. Ustedes ya no se acuerdan, pero los cuervos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán, cuando nos lo quitaron las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula. Todos vinieron y nos quitaron el maíz. De pura envidia de que aquí se daba mejor que allá. Aquí se da mejor que en todas partes y por eso nuestra tierra se llamaba Tlayolan, que quiere decir que el maíz nos da vida. Pero los vecinos nos hicieron guerra entre todos. Nos quitaron primero la sal y luego se llevaron las mazorcas, todas, sin dejarnos ya ni un grano para la siembra. Y nos cercaron el llano, guardando todos los puertos para que nadie pudiera pasar. Y entonces Tlayolan se llamó Tzapotlán, porque ya no comíamos maíz, sino zapotes y chirimoyas, calabazas y mezquites. Andábamos descriadados, ya sin fuerzas para la guerra. Pero tuvimos un rey y su nahual era cuervo. Se hacía cuervo cuando quería, con los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli. Se hacía cuervo nuestro rey, y se iba volando sobre los sembrados ajenos, entre los cuervos de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula. Y veía que todos tenían el maíz que nos quitaron. Y como su nahual era cuervo, supo que los cuervos buscan y esconden las cosas. Y con los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli, nos enseñó a todos para que nos volviéramos cuervos. Y un año limpiamos las tierras, que todas estaban llenas de chayotillo, de garañona y capitaneja. Limpiamos y labramos la tierra, como si tuviéramos maíz para sembrarla. Y cuando comenzaron las lluvias, ya para meterse el sol, nos hacíamos cuervos y nos íbamos volando para buscar el maíz que sembraban las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula. Volvíamos cada quien con su grano en el pico, a esconderlo en la tierra de Zapotlán. Pero como nos costaba mucho trabajo encontrar las semillas y todos teníamos ganas de comer maíz, nuestro Rey Cuervo dijo que los que se tragaran el grano por el camino, se quedarían ya de cuervos, volando y graznando entre los surcos, buscando para siempre el maíz enterrado. Y muchos de nosotros no se aguantaron las ganas y se tragaron el grano en vez de sembrarlo en nuestra tierra. Y ya no volvieron a ser hombres como nosotros (63-64).

Decidí incorporar este extenso pasaje para que el lector advierta cómo, por la intervención de los cuervos para recuperar el maíz, se produce en

la novela la aparición del sentido mítico contenido en el *Popol Vuh*.²⁰ La naturaleza mítica de estos animales, la que les permite cumplir una misión trascendental, igual como sucede en el mito cosmogónico, es llevada del tiempo y el espacio de la creación del ser, al tiempo y el espacio del relato narrado por el personaje: “los cuervos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán, cuando nos lo quitaron las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula”. Asimismo, en este nuevo espacio y tiempo recreados, el maíz es presentado con el mismo carácter mítico primigenio (Florescano, 2001a: 46), el de ser el elemento vital que dio origen a la humanidad (Florescano, 2000: 40): “y por eso nuestra tierra se llamaba Tlayolan,²¹ que quiere decir que el maíz nos da vida”.

²⁰ Por lo significativo que resulta para los fines de mi investigación, cito a continuación un pasaje de Florescano acerca de la importancia del *Popol Vuh*: “el *Popol Vuh* es un testimonio privilegiado de la corriente de conocimientos que fluyó de la antigüedad clásica hacia las sociedades que se desarrollaron en el periodo posclásico; [es] un testimonio único sobre los intercambios políticos y culturales que se tejieron entre los herederos de la cultura teotihuacana del centro de México y los creadores de la cultura maya [...]. El *Popol Vuh* es un compendio de diversas tradiciones, un recipiente de antiguos mitos cosmogónicos entrelazados con nuevas formas de legitimar el poder, una mezcla de episodios legendarios combinados con crónicas históricas, un catálogo de ritos y fiestas populares, un archivo del idioma k'iche que contiene el primer escrito de esa lengua en alfabeto latino, junto con otros tesoros de la expresión oral, y un haz de tradiciones imbuidas de un profundo sentimiento de identidad k'iche. Por ser un resultado de esas raíces diversas, el *Popol Vuh* se ha resistido a ser encerrado en los cajones que se suelen inventar para proclamar supuestas interpretaciones ‘únicas’ o ‘definitivas’. Antes de que se aceptara su contenido histórico fue definido como un relato legendario, un conjunto de mitos incoherentes, una fabricación indígena inspirada por el demonio, una maquinación europea rudamente trasladada al lenguaje nativo, o una imitación ingenua de algunos pasajes bíblicos (‘un fraude piadoso’, lo llamó Adolf Bandelier). Hace poco, al reconocerse su composición heterogénea, se cayó en la cuenta de que este libro complejo es también un almacén de los distintos lenguajes creados por los pueblos mesoamericanos para comunicarse” (Florescano, 2000: 72-73). Es posible que, por todos estos rasgos, Arreola haya puesto la atención en uno de los mitos que lo conforman para recrearlo en *La feria*.

²¹ *Tlayolan*, derivado de *tlayol* (*tlayolli*, ‘maíz desgranado’, y *lan*, ‘lugar’), significa ‘lugar del maíz desgranado’ (definición aportada por el lingüista José

Poco a poco la voz de Juan Tepano hace evidentes otros rasgos de la memoria antigua: la mención de la sal actualiza el ritual realizado por los antiguos mesoamericanos en honor a la diosa Huixtocihuatl (Sahagún, 2000: 210) y refiere, también, el papel decisivo que este ingrediente tuvo en la creación de rutas comerciales y el carácter beligerante que desempeñó para el establecimiento de nuevos territorios (Bonfil Batalla, 1990: 35). Asimismo, alude al maíz como componente indispensable para la vida humana al hacer hincapié en dos de las formas en que este elemento se incorporó a los mitos cosmogónicos: la mazorca y el grano. En la cultura mesoamericana el maíz (Broda y Báez-Jorge, 2001: 215), tanto en forma de mazorca como en forma de grano, es un elemento vital que da sentido a la existencia del cosmos y de los seres (Florescano, 2003: 1: 3-4). Es esta significación la que se recupera en el enunciado de Juan Tepano cuando explica cómo, al quedarse sin “las mazorcas” y sin “un grano para la siembra”, el pueblo todo pierde su identidad: “Y entonces Tlayolan se llamó Tzapotlán, porque ya no comíamos maíz, sino zapotes y chirimoyas, calabazas y mezquites. Andábamos descridados, ya sin fuerzas para la guerra”. Los frutos mencionados son parte del entorno natural de los pueblos mesoamericanos y todos ellos se consumían (Santamaría, 1983; Sahagún, 2000: 1294-1339), así que lo significativo no está en el hecho de que en el relato los pobladores los coman, sino en que sustituyen al maíz como ingrediente principal en su dieta y con ello se subraya la trascendencia vital del maíz como alimento y como componente mítico.²² Este carácter está contenido, también, en el nuevo nombre que recibe el pueblo: “Tzapotlán”, lugar de origen del dios Xipe Tó-

Álvaro Hernández Martínez, en comunicación personal). El significado de Tlayolan aquí expuesto coincide con la definición que ofrece Juan Tepano.

²² Mediante la incorporación de una voz anónima, que participa en un cuestionamiento hacia la presencia de los tlayacanques, se advierte la importancia que los indígenas han otorgado al maíz: “A mí no me vengán con cosas, los indios han sido siempre enemigos del progreso de este pueblo. ¿Sabe usted lo que le escribieron al rey de España en 1633, cuando se dispuso aquí la construcción de un ingenio azucarero? ‘Somos pobres indios menores. Por amor de Dios hacemos suplicación del decreto; no queremos que haya cañaverales en nuestra tierra...’ Y nos quedamos reducidos al puro cultivo del maíz, por culpa de estos llorones” (142).

tem (Sahagún, 2000: 99), uno de los dioses más importantes en la cultura mesoamericana, cuya presencia está asociada a la fecundidad (Sahagún, 2000: 1345). “Tzapotlán” es, además, el nombre de uno de los pueblos conquistados por Quetzalcóatl poco tiempo antes de su muerte acontecida en Tlapallan (León-Portilla y Shorris, 2004: 94-95).

Es precisamente su carácter mítico el que se erige con mayor fuerza en las enunciaciones que siguen: “Pero tuvimos un rey y su nahual era cuervo. Se hacía cuervo cuando quería, con los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli. Se hacía cuervo nuestro rey, y se iba volando sobre los sembrados ajenos, entre los cuervos de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula”. Es recreado así otro de los rasgos característicos de la cosmovisión mesoamericana: la conjunción de elementos míticos con acciones humanas y terrenales, que da mayor contundencia a la presencia del mito (Florescano, 2001a: 66-253). Esta conjunción se manifiesta en toda la narración pero se acentúa con las referencias al “nahual” de su rey y a “los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli”.

Veamos primero el carácter mítico que contiene la referencia al “nahual”. Para la cosmovisión mesoamericana, el “nahual” es una presencia primordial en la vida de cada ser humano: cada uno nace con la protección de un animal que será acompañante definitivo durante toda la existencia. Incluso los mismos dioses tienen su “nahual” que los protege (León-Portilla, 1983: 17). Es una palabra de origen náhuatl que contiene una significación mítica (Sahagún, 2000: 1296, y Santamaría, *s.v.*). Esta significación está recreada en lo narrado por Juan Tepano: gracias al nahual los tlayacanques²³ logran recuperar el maíz. Y es, precisamente, la condición mítica del nahual la que permite al rey castigar a quienes no lo obedecieron: “nuestro Rey Cuervo dijo que los que se tragaran el grano por el camino, se quedarían ya de cuervos, volando y graznando entre los surcos, buscando para siempre el maíz enterrado”. El carácter protector del nahual asegura que se aplique un castigo a los desobedientes: “Y ya no volvieron a ser hombres como nosotros”.

²³ El nombre del grupo indígena recreado en la novela es de origen náhuatl y se deriva de *tlayacana* que significa ‘ir al frente’ y del agentivo *quetl*; su significado es: ‘el que va al frente de algo, el dirigente, el guía, el principal’ (definición aportada por el lingüista José Álvaro Hernández Martínez, en comu-

Veamos ahora qué sucede con la referencia a los poderes antiguos de Topiltzin y Ometecutli. A mi juicio, es muy probable que Juan Tepano se esté refiriendo a Quetzalcóatl, en tanto que este gobernante era llamado Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl (León-Portilla, 2001: 301-302, 307, 388; León-Portilla y Shorris, 2004: 92). De ser este el personaje al que se refiere Juan Tepano, el carácter mítico del relato se acentúa, ya que al mencionarlo junto a Ometecutli (León-Portilla y Shorris, 2004: 304; Sahagún, 2000: 953-1301) se produce una relación sumamente significativa, que permite adentrarnos en la cosmovisión mesoamericana. Veamos a qué me refiero. En los mitos nahuas de la creación se dice que Quetzalcóatl fue hijo de Ome Tecutli y Ome Ciuatl (León-Portilla, 2001: 386; León-Portilla y Shorris, 2004: 849). Al aparecer juntos en el enunciado de Juan Tepano, se recrea la relación ancestral formada por el padre (Ometecutli) y el hijo (Topiltzin). Y se produce, así, una fusión de fuerzas fundadoras y una conjugación de las principales cualidades que cada uno simboliza: las de Ometecutli, divinidad superior, principio supremo que lo engendró todo, y las de Topiltzin (Quetzalcóatl), mezcla de las cualidades del sacerdote, el héroe y el gobernante (Florescano, 2001a: 158). Si, efectivamente, Topiltzin-Quetzalcóatl es un mismo ser, o dicho de otra manera: si Topiltzin y Quetzalcóatl son uno mismo, me parece de suma importancia que Juan Tepano lo mencione en su relato porque es, precisamente, este ser el que simboliza la existencia de uno de los pueblos que contribuyeron con mayor intensidad al desarrollo de la civilización mesoamericana: los toltecas, que inventaron el registro del tiempo y contribuyeron en el desarrollo de las artes en general (León-Portilla, 2001: 393; Florescano, 2001a: 181). Con ello se estaría rindiendo homenaje a sus aportaciones. Estamos, así, ante otro rasgo de la obra de Arreola: el reconocimiento a los actos humanos que han contribuido al desarrollo del arte y la cultura.

nicación personal). Por su parte, Báez-Jorge y Gómez Martínez definen *Tlayecanketl* como “el que va por delante” (2001: 416). Ambas definiciones coinciden con la de Santamaría: “Tlayacanque. (Del azt. *te-yacantiuh*, guiar.) m. Individuo que sirve de guía en un camino. Antiguamente se llamaba así a los indios que conducían por los caminos a los sacerdotes que salían a administrar los sacramentos”.

El nahual del rey y los poderes primigenios que dieron origen a los dioses creadores, condensados en la relación Ometecutli-Topiltzin, son los que permiten a los tlayacanques convertirse en cuervos y recuperar el maíz que los pueblos vecinos les habían robado: “Y cuando comenzaron las lluvias, ya para meterse el sol, nos hacíamos cuervos y nos íbamos volando para buscar el maíz”.

Son, asimismo, estos poderes primordiales, esenciales en la cosmovisión mesoamericana, los que están contenidos en la presencia de los cuervos (aquellos de los que la voz narradora dijo: “van volando por los sembrados al ras de los surcos”) y ante los cuales Juan Tepano demuestra un respeto sumamente revelador de su visión del mundo: “No les tires a los cuervos, Layo, con tu escopeta. Ellos trajeron otra vez el maíz a Zapotlán. Y los que cayeron en la tentación, no tienen la culpa. Querían comer otra cosa, y ya estaban hartos de zapotes, de chirimoyas, calabazas y mezquites” (64).

La totalidad del relato narrado por la voz de Juan Tepano recrea la memoria antigua y subraya la importancia que los tlayacanques, herederos de esta memoria, han tenido en la región contenida en la novela. En la parte final del relato, se asumen como un grupo que logró sobrevivir a los abusos de otros pueblos. La recuperación del maíz provoca la rendición absoluta de sus vecinos por ser un acontecimiento propiciado por los dioses: “Cuando vieron que nosotros cosechamos maíz sin sembrarlo [...] y ellos sembraban y no se les daba, las gentes de Sayula, de Autlán, de Amula y de Tamazula hicieron la paz con nosotros y nos dejaron ir por la sal a las lagunas de Zacoalco”. Sobresalen aquí las locuciones “nosotros” y “ellos” que, como ya vimos, constituyen un eje que articula dos dimensiones de lo colectivo.

Mediante la locución “ustedes ya no se acuerdan”, se alude al carácter antiguo del mito narrado y, por supuesto, a la memoria que posee Juan Tepano. Memoria que construyeron hombres y mujeres tan antiguos como el mito que acaba de narrar. Quienes lo escuchan pertenecen a generaciones recientes, que reciben, por voz de un viejo, la herencia de sus ancestros (Florescano, 2001a: 66).

Considerando lo anterior, el sentido de la locución sería el siguiente: “ustedes” (los jóvenes) “ya no se acuerdan” pero estamos nosotros (los viejos) para decirles quiénes hemos sido, de dónde venimos, qué ha su-

cedido y cuándo. La manera en la que se transmite ese saber acumulado es la oralidad, una de las formas en que se ha transmitido la memoria antigua antes y después de la Conquista. Al ser enunciada como un ejercicio de recordación en el que aparecen vacíos de información o secuencias fragmentadas, la palabra de Juan Tepano nos acerca a otro rasgo de la memoria antigua: la narración que sus herederos hacen de los mitos se caracteriza por una sucesión incompleta que, no obstante, alcanza una misma secuencia cuando se reúnen las distintas narraciones que refieren los episodios del origen del cosmos y del significado de la vida de los seres (Florescano, 2001a: 142-143, 332-333; Florescano, 2000: 306-307).

La intervención de la voz narradora, una vez que Juan Tepano termina de hablar, parece tener un propósito. Escuchemos lo que dice:

Este año Juan Tepano, Primera Vara, anda contento como si a él y a los suyos ya les hubieran devuelto la tierra. Canta pedazos del Alabado y dice versos y dichos viejos. Da unos pasos de danza. A la hora de comer cuenta un cuento. Y al ver que un cuervo pasa graznando por encima de la lumbre apagada, dice riéndose con el filo de la mano sobre los ojos: "*Mira Layo, allí va volando un cristiano...*" (65; las cursivas son mías).

A mi juicio, la voz narradora refrenda el carácter mítico del relato: el tono reflexivo con el que se refiere al ser, al sentir y al hacer del personaje así lo demuestran. Pero lo que definitivamente provoca este reconocimiento es la reacentuación²⁴ que la voz narradora hace de la palabra de Juan Tepano y que he puesto en cursivas. Al reacentuar lo dicho por Juan Tepano, la voz narradora pondera también la presencia de la memoria antigua. Una imagen artística que, como hemos visto, resulta central en la novela de Arreola.

²⁴ La reacentuación es el proceso por el cual se le imprime al discurso ajeno nuestra propia *entonación discursivo-emocional*. Al reacentuar el discurso ajeno se le imprime la individualidad de quien habla; véase Bajtín, 1995: 278.

Bibliografía citada

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1992. *Obra antropológica VI. El proceso de aculturación y el cambio socio-cultural en México*. México: FCE.
- ALBERRO, Solange, 1997. *Del gachupín al criollo. O de cómo los españoles dejaron de serlo*. México: El Colegio de México. 1ª reimpr.
- ARREOLA, Juan José, 1998. *Varia invención*. México: Joaquín Mortiz.
- _____, 2002. *La feria*. México: Joaquín Mortiz.
- ARREOLA, Orso, 1998. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México: Diana.
- BAJTÍN, Mijaíl, 1995. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____, 1989. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, 1990. *México profundo. Una civilización negada*. México: Conaculta / Grijalbo.
- BRODA, Johanna, y Félix BÁEZ-JORGE, coord., 2001. *Cosmovisión, ritual e identidad en los pueblos indígenas de México*. México: Conaculta / FCE.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo y Antonio RUBIAL GARCÍA, 2004. "El ámbito civil, el orden y las personas". En Pilar Gonzalbo Aizpuru, coord., *Historia de la vida cotidiana en México*. Vol. I. México: FCE / El Colegio de México.
- FLORESCANO, Enrique, 2000. *Memoria indígena*. México: Taurus.
- _____, 2001a. *Memoria mexicana*. México: Taurus.
- _____, 2001b. *Etnia, Estado y Nación*. México: Taurus.
- _____, 2003. "Quetzalcóatl, metáforas e imágenes". *La Jornada. Suplemento Quincenal 1* (México, marzo): 1-8.
- GARCÍA, Cornelio, 2000. *Recetario de la cuachala y la birria*. México: Conaculta.
- GARCÍA MEZA, Norma Esther, 2005. "Presencia de la memoria antigua en *La feria*". En *Literatura hispanoamericana: rumbo y conjeturas*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Tlaxcalteca de la Cultura / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta / Siena.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 2000. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.

- GRUZINSKI, Serge, 1995. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: FCE.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 1983. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE / SEP.
- _____, 2001. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM.
- _____, 2004. "En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades". *Revista Arqueología Mexicana* XII-67: 24-31.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel y Earl SHORRIS, 2004. *Antigua y nueva palabra. Antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente*. México: Aguilar.
- LIRA, Andrés y Luis MURO, 1998. "El siglo de la integración". En *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 83-131.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, 1998. "Del barroco a la Ilustración". En *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 644-653.
- MOLINER, María, 1991. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- MOTOLINIA, fray Toribio, 1995. *Historia de los indios de la Nueva España*. México: Porrúa.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, 1996. "La feria: el oficio de construir una novela". *Torre de Papel* (The University of Iowa) VI-3: 47-68.
- PACHECO, Carlos, 1992. *La comarca oral, la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 1996. *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- POOT, Sara, 1992. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Popol Vuh*, 1984. *Las antiguas historias del Quiché*. Trad. Adrián Recinos. México: FCE / SEP.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, 2000. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Conaculta.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 1983. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.

*

GARCÍA MEZA, Norma Esther. "La memoria antigua: una imagen artística en *La feria* de Juan José Arreola". *Revista de Literaturas Populares* VII-1 (2007): 133-161.

Resumen. El contenido del presente artículo forma parte de un capítulo de la tesis doctoral en proceso *Fiesta y memoria antigua. Voces y visiones del mundo en la obra de Arreola*. En un primer momento, se reflexiona brevemente sobre la memoria antigua, tomando como base algunos textos que exploran la presencia de la historia y de los mitos en la narrativa latinoamericana, así como algunos estudios antropológicos e históricos que analizan la Conquista y la pervivencia de la visión mesoamericana en la vida cotidiana del ámbito rural mexicano. En un segundo momento, se ocupa de analizar dos de las múltiples voces que se escuchan en *La feria*: la voz narradora y la voz de Juan Tepano, a fin de identificar la representación de la memoria antigua mediante el trabajo artístico con el lenguaje.

Abstract. *In the first part of this paper we present some brief reflections on the memory of old times, considering some texts that study the presence of history and myths in Latin American narrative, and also some anthropological and historical studies, which analyze the conquest and survival of the Mesoamerican indigenous vision in the everyday life of the Mexican rural environment. Then, we analyze two of the multiple voices heard in La feria: the narrative voice and Juan Tepano's voice, in order to identify the representation of the memory of old times through the artistic work with language.*

John Miles Foley. *How to Read an Oral Poem*. Champaign: University of Illinois Press, 2002; 256 pp.

Si bien a lo largo de estas últimas décadas se ha incrementado el número de estudios sobre la literatura oral, permitiendo avanzar en el conocimiento de su complejidad y riqueza, quedaba pendiente un trabajo sobre la poética del poema oral a la luz de las nuevas perspectivas teóricas, laguna que ha sido cubierta por John Miles Foley en *How to Read an Oral Poem*.

El autor ha abierto el camino para desarrollar los estudios en el área, tanto en sus numerosos libros dedicados a la tradición oral, sobre todo a partir de la teoría formulaica de Parry y Lord, con aportes críticos a la misma —*Homer's Traditional Art, The Singer of Tales in Performance, Immanent Art, Teaching Oral Tradition*—, como en su labor de editor de la revista *Oral Tradition* y director del Centro de Estudios de Tradición Oral.

En este volumen se propone entender el poema en sus propios términos, de un modo atractivo y fácil de comprender, para acercarlo tanto al estudioso como al lector no especializado. La propuesta de lectura es a través de cuatro diferentes experiencias en el tiempo y en el espacio: “a Tibetan paper-singer, a North-American slam poet, a South African praise poet and Homer...” (xiii). Antes de comenzar el análisis, Foley describe, a través de entrevistas a los diferentes ejecutantes, qué es la palabra para ellos (“*What the oral poets say – in their own words’*”).

A lo largo del texto muestra cómo para el poeta oral la palabra no corresponde a la palabra escritural; comprende toda una secuencia de enunciación que el autor denomina *bigger word*:

For the three guslari *a rêc* is not a string of black letters bounded by white spaces or something enshrined in a dictionary, but rather a unified

utterance – never as small and partial as what we mean by a word but large and complete enough to have idiomatic force as a speech-act (17).

Y más adelante agrega:

These “bigger words” often bear additional meanings larger and more complex than the literal sum of their parts, meanings that enrich the story being performed by reference to the implied poetic tradition (18).

La afirmación anterior es trascendental para el estudio de la poesía oral: cambia el punto de partida, pues revela que la palabra poética oral difiere de la escrita. Esta aseveración, que ha sido sugerida por otros estudiosos cuando abordan el tema de la composición oral o cuando hablan de motivos y estructuras, nunca había sido dicha de manera tan clara y contundente. Es una afirmación que permite acceder a un estudio más rico de esta poesía y que ilumina la complejidad de la poética oral. Además, otra gran aportación de John M. Foley es la de señalar que, pese a la autonomía semántica de estas “palabras más grandes”, su comprensión está determinada por su pertenencia a una tradición poética específica.

Posteriormente, Foley divide el texto en ocho secciones denominadas *palabras* (“Words”). En la primera *palabra* el autor se propone definir qué es la poesía oral; señala que la poesía oral antecede a la poesía escrita y demuestra la tardía aparición de la escritura frente a las composiciones orales. Asimismo, el autor describe cómo la literatura oral comprende una amplia gama de géneros o registros – desde poesía hasta recetas y conjuros – que responden a las diferentes necesidades humanas: “Oral poetry is a people’s poetry serving a wide spectrum of people’s needs” (28).

Postula después cuatro preguntas que se encuentran insertas en el mismo título del libro: ¿qué es poesía oral? (*what is oral poetry?*), ¿qué es leer? (*what is reading?*), ¿qué es un poema oral? (*what is an oral poem?*) y ¿qué significa “cómo”? (*and what do we mean by “how”*). A la primera pregunta prefiere responder con una serie de propuestas más que ofrecer definiciones o poner nuevas etiquetas, y afirma que el término *poesía* ha acabado por definir sólo a aquella que es escrita.

A partir de la definición de poesía oral, el autor comienza a estudiar cada elemento del poema. En primer lugar, ¿qué es un verso en la poesía oral? (“openig up the poetic line”), pues en esta el verso no corresponde a un determinado número de sílabas, sino a una unidad de enunciación. Por ende, para reconocer las diferentes poesías orales, primero hay que comprender qué es un verso en cada tradición. De modo similar, para conocer los distintos géneros orales, dada la gran variedad existente, es necesario conocer la tradición a la que pertenece el poema. Las reflexiones sobre la puesta por escrito o la imposición de un sistema escritural sobre otro oral convergen en ciertos puntos con los problemas expresados por Margit Frenk acerca de la poesía popular en la tradición hispánica (*Poesía popular hispánica: 44 estudios*). Asimismo, ambos autores abordan la variación fluctuante del verso oral; en tanto que Frenk habla de esta versificación irregular, Foley propone a esta como resultado de una falta de adecuación entre lo que es un verso oral y uno escrito, planteando que muchas veces esa “ametricidad” se soluciona con la melodía, al menos en la tradición yugoeslava.

El autor propone cuatro tipos de textos de acuerdo con su composición, ejecución y transmisión. Al primer tipo lo denomina *oral performance*, que comprende aquellos textos compuestos y ejecutados de modo oral y cuya recepción es auditiva; en este caso está el poeta tibetano. El segundo tipo es denominado *voiced text*, a que corresponden los textos compuestos por escrito, ejecutados de modo oral y recibidos de modo oral, como los del poeta de Slam. *Voices from the past* son textos que fueron compuestos de modo oral o escrito, ejecutados de modo oral o escrito y recibidos de modo oral o escrito, como el *Beowulf*, la *Odisea*, etcétera. En tanto que el cuarto tipo comprende los textos denominados *written oral texts*, cuya composición, ejecución y recepción es escrita. En esta categoría el autor agrupa a aquellos que utilizan el lenguaje oral, lo ponen por escrito en poemas y lo transmiten de modo escrito, como el caso del *Kalevala*, recogido en el siglo XVIII por el médico-folclorista finlandés Elias Lönnroth.

En la segunda *palabra* Foley estudia los contextos y las lecturas. Muestra que, si bien existe una gran variedad de poesías orales, lo difícil es definir qué es un poema oral. Posteriormente, se pregunta: ¿qué significa leer? Y aquí se basa en Brian Street, quien critica al modelo autónomo

que considera a la alfabetización como unidireccional y como una medida del progreso; este es un modelo problemático, dada su cerrazón ante otras formas de alfabetismo. Para comprender la diversidad Brian Street propone el “modelo ideológico”, que se enfoca en las prácticas específicas de leer y escribir (67). Un modelo que se adecua mejor a la variedad de alfabetismos que se desprende de la investigación de campo. De acuerdo con Foley, “a given culture may use literacy for some of its verbal transactions and not for others, and [...] even the very same individual may depend upon oral tradition for certain activities but on texts for other” (68). El autor sostiene que esto no demerita los grandes trabajos de especialistas como Ong, Goody, Olson o Elizabeth Einstein. Sin embargo, insiste en que el modelo ideológico permite un acercamiento menos impositivo a alfabetismos distintos al occidental.

Cercanas a este cuestionamiento de la lectura, entendida de una manera única y monolítica, son las propuestas de Margit Frenk, referidas a la sociedad española del Siglo de Oro y expuestas en su libro *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes* (2005).

De hecho existen casos extremos, denominados “textos sonoros”, como el de un texto del siglo XIV del fundador de la orden Gerluk del budismo tibetano y maestro del primer Dalai Lama. Aquí leer significa una experiencia acústica y “not visual keys to revelatory thoughts” (72). Otro caso mencionado es el de una antigua biblioteca hebrea donde sólo existen 22 libros y estos sólo son conocidos a través de fragmentos que son recitados en días festivos.

A continuación Foley ilustra qué es leer para un guslar analfabeto con la historia de la tabla de Belerofonte, donde estudia el vocabulario de Homero para narrar la historia, concluyendo que el vocablo *sêmata* indica decodificar, no leer en el sentido actual:

Homer focuses not so much on the sign as on its signification, not so much on what the tablet-*sêmata* are but on what they do, and what they do is to deliver a message in code. In order to complete the transaction, the Lykian king must read that message – and here I broaden the definition of “read” to match the definition intended in this book’s title, *How to Read and Oral Poem*. To read, from this point onward in our deliberations, is to decode (77).

En la tercera *palabra*, Foley discute la ejecución, como el subtítulo del capítulo indica *Being there: performance theory*. La primera pregunta es qué se quiere decir con la palabra *cómo* del título del libro. Si leer es decodificar, es decir, “to generate meanings from signs”, entonces, prosigue Foley, “verbal art must come first, its readers second” (80).

La gran diversidad de la poesía oral exige una variedad de perspectivas para leerla, y para lograr esto Foley utiliza las tres principales teorías sobre oralidad: “performance theory, ethno-poetics, immanent art” (81). De acuerdo con el tipo de texto analizado será la perspectiva a elegir para mejorar la comprensión del poema. Si bien estas tres teorías difieren, también comparten ciertos principios fundamentales:

Among their common concerns are a sensitivity to the role of the context, a commitment to understanding and portraying verbal art on its own terms, and an awareness of expressive signals beyond the usual repertoire of textual cues (82).

De modo que cada una de estas perspectivas brinda nuevas herramientas para incrementar nuestra fluidez en la lectura del poema oral. A continuación, Foley explicita cómo funciona cada teoría con diferentes ejemplos. La *Performance theory* enfatiza la puesta en juego de diferentes lenguajes, como música, gestos, etcétera, que permiten al auditorio comprender el texto con un sentido que quizás por sí solo no tenga. De hecho, el estar presente en una ejecución significa que hay ciertas reglas que constituyen su gramática. Las claves esenciales pero no exclusivas de la *performance*, siguiendo la teoría de Bauman, son: “1) special codes, 2) figurative language, 3) parallelism, 4) special formulas, 5) appeals to tradition, and 6) disclaimers of performance” (88-92). Son características que no sólo tienen que señalarse en el poema, sino que debe comprenderse si son esenciales para su estructura. Cada tradición poética es diferente, y por lo tanto estas claves pueden servir para una y para otras no. Sin embargo, la quinta característica es una de las que se aproximan a ser universales:

Either explicitly or implicitly oral poets are constantly establishing and reestablishing the authority of their words and “words” by reaffirming

their ties to an ongoing way of speaking, to an expressive mode larger than any one individual. [...] It creates a frame of reference within which the poet will operate and identifies for the audience what well-marked path to follow (91).

El subtítulo de la cuarta *palabra* es *Verbal art on Its own terms: ethno-poetics*. Esta teoría busca entender al poema en sus propios términos dentro de la matriz cultural indígena. De hecho, uno de los objetivos de la etnopoética es “rebuilding the living organism of oral poetry instead of rummaging through its calcified bones. In that sense it amounts to a forensics of oral poetry” (97). Foley aplica esta metodología a dos tipos de textos. Un ejemplo es el poema “Elemental woman” de la poesía slam de Lynne Procope’s, donde en la columna izquierda se muestra el texto publicado y en la de la derecha se presenta un código de símbolos que trata de transcribir la ejecución. Foley invita al lector a hacer este ejercicio en voz alta. También lo aplica al *Beowulf*, que pertenece a la categoría de textos denominado *voices from the past*. En este caso opta por utilizar la metodología de Dell Hymes, otro teórico de la etnopoética:

His strategy is to foreground the oral poem’s most basic organization, and to do so on its rather than our terms. Thus he seeks to reinstitute those features that survive the journey to written records: fundamental units and divisions, from the level of the line through large narrative increments, units that conventional text-making obscures or overrides. In the process, texts are reinvigorated with something of their lost idiomatic force (103).

De hecho, este método fue creado por Hymes para estudiar textos de los indígenas norteamericanos, tratando de ponerlos en sus propias “palabras”. El análisis del *Beowulf* trata de reestablecer las unidades de enunciación del antiguo inglés y devolverle el ritmo al poema. Además, se señalan estructuras como el prólogo, los motivos, los proverbios y su uso en el poema, comparado con otros poemas ingleses.

La quinta *palabra* tiene el subtítulo *Traditional implications: immanent art*. Esta metodología se nutre de la teoría oral-formulaica:

On the one hand, Parry-Lord theory identifies quanta or bytes of language —“words” as the South Slavic epic refer to them— as the building blocks of oral tradition narrative. Its major thrust is to identify and describe the inventory of flexible construction materials available to the poet, to discover and explain how phrases and scenes and larger patterns vary within limits from one performance to another, from one singer to another, and so forth. Immanent Art, on the other hand, seeks to understand the idiomatic implications of these multiform “words”. It concentrates on the recurrent phrases and scenes and story —patterns not as ends in themselves but as indexes of more-than-literal meaning, as special signs that point toward encoded traditional meanings (109).

Foley continúa a lo largo del capítulo describiendo cómo funciona la teoría denominada *Immanent art* e insiste en que las fórmulas, además de ser elementos fijos necesarios para la memoria, tienen un significado más profundo, que tanto el poeta como los receptores, participantes de la misma tradición, pueden comprender:

Immanent Art shows how oral poets converse in coded structures with traditional implications, how they use the leverage of idiom to help shoulder the expressive burden. Under such conditions, a few “words” can mean a lot, and vivid, many-layered communication can proceed very economically indeed (117).

La insistencia de este engranaje entre el poema y la tradición, denominado por Foley, en este como en otros trabajos, el “poder de la palabra” (*word power*), concibe los poemas orales como una red compleja de significados que pueden decodificarse gracias a la existencia de un lenguaje común, que es la tradición poética. Punto que, en mi opinión, es una de las aportaciones fundamentales de John M. Foley al estudio de la literatura oral y que llega a mayor profundidad en este aspecto que la teoría tradicionalista.

El capítulo seis, la *palabra* sexta, es una serie de diez proverbios caseiros que explican lo esencial para la lectura de un poema oral, permitiendo al lector recordar lo fundamental de las ideas expuestas anteriormente. Foley define esta serie como “a poor reader’s almanac”. Los proverbios explicados son los siguientes: 1) “Oral poetry works like a

language, only more so"; 2) "oral poetry is a very plural noun"; 3) "performance is the enabling event, tradition is the context for that event"; 4) "the art of oral poetry emerges through rather than in spite of its special language"; 5) "the best companion for reading oral poetry is an unpublished dictionary"; 6) "the play's the thing (and not the script)"; 7) "repetition is the symptom, not the disease"; 8) "composition and reception are two sides of the same coin"; 9) "read both behind and between the signs"; 10) "true diversity demands diversity in frame of reference" (184). Estos proverbios resumen una compleja serie de ideas que conforman los estudios de teoría oral. Cada una de las afirmaciones va seguida de una explicación que permite aclarar lo condensado en la frase.

La séptima *palabra* se dedica al análisis de poemas orales que corresponden a las cuatro categorías de textos expuestas por Foley, cada uno de acuerdo con la teoría poética más apropiada para su estudio. El primer caso comprende dos textos: uno zuni, de Nuevo México, y el otro, un poema de Catchiquel, Guatemala, ambos pertenecientes a tradiciones nativas americanas, son estudiados a través de la etnopoética pues son considerados textos de *oral performance*; luego un poema slam, denominado *voiced text*, desde la perspectiva de la teoría de la *performance*; a continuación la *Odisea*, que pertenece a la categoría *voices from the past*, analizada con la teoría *immanent art*; incluye la épica Siri, de la provincia de Karnataka de la India, también tipologizada como *oral performance* y estudiada desde la teoría de la *performance*. Por último, la *Canción de Roldán*, poema medieval francés, considerado como un texto tipo *voices from the past*, y estudiado desde la teoría de *immanent art*. Este capítulo es muy enriquecedor, puesto que el autor enseña al lector diversos ejemplos y muestra cómo se aplican las teorías.

Por último, en la octava *palabra*, que lleva el subtítulo de *An ecology of South Slavic oral poetry*, Foley muestra que la poesía eslava no sólo tiene el registro de la épica, sino que además existe una gran diversidad de géneros que hasta ahora habían sido considerados menores, como conjuros, genealogías y lamentos. El estudio, sumamente interesante y minucioso, muestra la variedad y riqueza de esta tradición.

Finalmente, el autor dedica su *Postscript* a reflexionar sobre la importancia de la internet, por ser un medio idóneo para mostrar cómo funciona la poesía oral, opinión que comparto totalmente.

How to Read an Oral Poem es un libro fundamental, pues expone de modo claro la complejidad y riqueza de la poesía oral; asimismo, ofrece las diferentes teorías desde las cuales se la puede apreciar y está escrito de un modo claro, elegante y divertido. John Miles Foley logra en esta obra, como en una ejecución de un poema oral, poner en juego los diferentes elementos de la literatura al servicio del lector. Además tiene una vasta, completa y actualizada bibliografía.

Los puntos de contacto con teorías como la de Menéndez Pidal y la de Margit Frenk son evidentes en algunos aspectos, y una comparación entre estas muestra lo enriquecedor de conocer distintas perspectivas que ayudan a completar los estudios de las diferentes tradiciones; comparación que desborda el presente espacio. No quiero terminar sin recalcar que la lectura de este volumen es fundamental para una mejor comprensión del poema oral. Además lo considero un deleite por la variedad de geografías y tiempos recorridos. No hay duda de que debe publicarse en español.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

How to Read an Oral Poem es un libro fundamental, pues expone de modo claro la complejidad y riqueza de la poesía oral; asimismo, ofrece las diferentes teorías desde las cuales se la puede apreciar y está escrito de un modo claro, elegante y divertido. John Miles Foley logra en esta obra, como en una ejecución de un poema oral, poner en juego los diferentes elementos de la literatura al servicio del lector. Además tiene una vasta, completa y actualizada bibliografía.

Los puntos de contacto con teorías como la de Menéndez Pidal y la de Margit Frenk son evidentes en algunos aspectos, y una comparación entre estas muestra lo enriquecedor de conocer distintas perspectivas que ayudan a completar los estudios de las diferentes tradiciones; comparación que desborda el presente espacio. No quiero terminar sin recalcar que la lectura de este volumen es fundamental para una mejor comprensión del poema oral. Además lo considero un deleite por la variedad de geografías y tiempos recorridos. No hay duda de que debe publicarse en español.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Rafael Beltrán y Marta Haro, eds. *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia: Universitat de València, 2006; 309 pp.

Del 2 al 5 de noviembre de 2004 tuvo lugar en la sede de Valencia de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo un curso sobre "El cuento folclórico" que reunió entre sus profesores a varios de los más importantes estudiosos sobre la cuentística tradicional. Estaba previsto que Julio Camarena asistiera como profesor a ese curso, pero desafortunadamente la muerte se lo impidió. El volumen que reúne los trabajos y los temas presentados durante ese curso, al igual que estas líneas que lo reseñan, están dedicados a la memoria de este enorme estudioso, cuyo trabajo supone uno de los mayores esfuerzos por recopilar, catalogar y analizar la materia cuentística de tipo tradicional en España.

Los artículos reunidos en este libro comparten la convicción de que el cuento folclórico constituye un tipo de relato artístico que merece estu-

dios académicos como cualquier otro género literario, así como la idea de que en su estudio se encuentran varias de las claves para comprender mejor el funcionamiento y trasfondo ideológico de otros tipos de literatura. En su conjunto, los textos conforman un mosaico de acercamientos y de propuestas para estudiar la tradición cuentística, mientras que en su individualidad cada artículo constituye un modelo de análisis y una aportación para el conocimiento de un tema o un tipo cuentístico específico.

El artículo de José Luis Agúndez que abre el volumen, por ejemplo, propone algunas reflexiones sobre el problemático establecimiento de los “Límites entre tradición oral y literatura”, a partir de la observación de cómo varios autores españoles más o menos desconocidos reutilizan y recopilan cuentecillos tradicionales durante los siglos XIX y XX. Recorriendo las obras de autores como Felipe Pérez y González o la colección de cuentos y chistes de Rafael Boira, Agúndez observa algunas de las mecánicas por las que cuentecillos de tipo tradicional van a parar —insertos, asimilados o coleccionados— a la obra escrita de determinados autores.

El artículo de Rafael Beltrán, por su parte, pone en práctica una de las propuestas que han planteado y enfatizado últimamente estudiosos como María Jesús Lacarra: la de rastrear los modelos folclóricos que subyacen a la composición de una obra medieval con el mismo rigor e interés con los que se rastrean sus fuentes escritas. Así, “La princesa que no sabía l’endevinalla (ATU, 851) i altres tipus rondallístics a l’episodi de Felip i Ricomana (*Tirant lo Blanc*)” desarrolla un análisis de las raíces cuentísticas de las tres pruebas con las que, en el *Tirant*, la infanta Ricomana pretende comprobar la nobleza de Felipe, el más pequeño de los cinco hijos del rey de Francia. Beltrán demuestra cómo en las funciones de los personajes y en la manera en la que se concatenan los motivos de este episodio, se pueden ver claras reminiscencias de al menos cuatro tipos cuentísticos folclóricos: el que menciona en el título, el ATU 501 (*Three Old Women Helpers*), el ATU 1685 (*The Foolish Bridegroom*) y el ATU 1691B (*Bad Table Manners*). Al abrir un apartado distinto al de la lógica y las fuentes escritas de la novela de caballerías, la reflexión sobre las raíces folclóricas permite explicar y comprender de otra forma la gran ironía y el humor presentes en todo el episodio de Felipe y Ricomana, pues, como dice el

autor, “l’acceptació d’una sèrie d’influències folklòriques indubtables, encara que no proporcione fonts d’inspiració directa, ajuda a entendre millor el rerafons cultural del *Tirant lo Blanc*” (84).

En un trabajo que se remite tanto a leyendas medievales escritas como a la tradición oral moderna, Isabel Cardigos plantea algunas ideas sobre la manera en que funcionan en los cuentos tradicionales los elementos del silencio, la mudez y el secreto, cuando estos caracterizan a determinados personajes femeninos. Cardigos toma como punto de partida un texto del *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* (siglo XIV) en el que se cuenta la leyenda de Dona Marinha, que es la historia de un cazador que encuentra y atrapa en la playa a una mujer surgida del mar; se la lleva a su casa, la bautiza, y tienen hijos, pero la mujer es incapaz de hablar. El cazador hace todo tipo de esfuerzos para que ella hable, pero no lo consigue hasta que hace el amago de matar a uno de sus hijos, y Dona Marinha, llena de dolor, profiere un grito que hace salir de su boca un trozo de carne. Sólo entonces, cuando ella recobra la facultad del habla, se casan ambos personajes. Para analizar los rasgos que constituyen las bases –simbólicas y narrativas– de esta historia, la autora traza un recorrido comparatista que pasa revista a personajes femeninos silenciosos o con secretos que van desde Melusina hasta una versión portuguesa moderna de *La Comenihños*. Sólo así es posible ubicar la filiación de la interesante historia de Dona Marinha, que muestra tanto rasgos de leyenda melusiniana como elementos de un cuento maravilloso.

Hacia la mitad del volumen encontramos el artículo que François Delpech dedica a “Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* et le conte folklorique”, un texto en el que, con la amplitud y profundidad que lo caracterizan, el autor llama la atención sobre las relaciones de esta novela con la cuentística folclórica universal. Prestando atención a varios tipos cuentísticos –como el AT 331 (*The Spirit in the Bottle*) y el AT 332 (*Godfather Death*)– y poniéndolos en paralelo con las leyendas talmúdicas del ciclo de Belfagor, Delpech desglosa los parecidos entre la novela y un número importante de tradiciones en las que un demonio establece una alianza con un hombre, para proponer finalmente la hipótesis de que el diablo cojuelo de Vélez de Guevara guarda un cierto parentesco con el célebre Asmodeo del folclor judío.

En "De un refrán al cine: 'Le quitay de la horca como puta'", José Fradejas Lebrero analiza detalladamente la trayectoria hispánica de un cuentecillo humorístico tradicional que, en sus distintas reelaboraciones, va adquiriendo matices y usos diversos. Sobre el relato que cuenta que un hombre condenado a muerte podía salvarse de la horca si una prostituta le ofrecía matrimonio, el autor analiza cómo, en varias de sus reescrituras, este cuento adquiere matices cómicos cuando el hombre, al ver la fealdad de la mujer en cuestión, prefiere la horca al matrimonio.

Aurelio González, en su estudio sobre "Cuentos y cuentistas", traza un panorama de las diferentes corrientes que confluyen en la narrativa tradicional hispanoamericana, así como de la forma en que esta ha sido recopilada, estudiada, y, en ocasiones, aprovechada por algunos autores literarios. Su texto ofrece un breve recuento de las formas en que esta tradición presenta un cierto grado de mestizaje cultural, pues se alimenta tanto del folclor europeo como de la narrativa oral indígena. Observando las características generales de la amplísima tradición narrativa del continente americano, Aurelio González propone una agrupación sintética de los tipos de cuentos tradicionales en seis categorías: de animales, maravillosos, disparatados, de costumbres, humorísticos y religiosos. Por otra parte, al revisar y cuestionar la manera dispar en la que se ha emprendido la recopilación y edición de la cuentística tradicional en hispanoamérica, el autor discute la idea de que la edición no sólo refleja el estado del texto en cuanto lengua hablada, sino que constituye también una expresión de "la manera en que quien hace la transcripción y edición considera al texto en cuestión" (198).

El artículo de Carlos González Sanz sobre "La investigación folclórica: premisas y consideraciones de carácter ético en relación con el trabajo de campo" parte de la experiencia investigadora en distintas zonas del Alto Aragón para poner sobre la mesa algunos temas de debate en torno a la cuestión de la recopilación y el tratamiento del patrimonio oral. El autor subraya la importancia de que todo proyecto que intente el estudio de la narración folclórica debe tener como premisa el hecho de que aquello que se recoge no es solamente un texto literario, sino también una manifestación cultural compleja, un proceso que se da dentro de un contexto sociológico-antropológico y que tiene siempre una textura lingüística. Esta premisa lleva al autor a considerar la conveniencia de acer-

carse lo más posible al contexto natural de los actos de habla que servirán como fuente para la recogida de materiales, a exponer las vicisitudes que surgen al tratar de registrarlos con video y audio y a discutir los problemas que su edición plantea al aplicar conceptos como el de “autoría” o el de “propiedad intelectual” a un patrimonio inmaterial y colectivo.

El volumen también incluye un interesante estudio de María Jesús Lacarra sobre “El pan comido: el sueño más maravilloso (ATU 1626) y otros cuentos afines: un recorrido por algunas versiones hispánicas de la tradición oral y escrita”. Este tipo cuentístico, en cuya versión más conocida tres o más personajes se disputan un trozo de pan, apostando para ver cuál de ellos tiene el sueño más maravilloso, tiene una gran vitalidad dentro de la Península Ibérica y muestra una filiación con otros cuentos en los que un *trickster* se hace con el objeto de la disputa mediante el ingenio. La autora “descompone” el tipo cuentístico para analizar y contrastar, a través de sus diferentes versiones, sus elementos esenciales: la tipología de los personajes, la naturaleza de los bienes deseados, el tipo de competición y el resultado final. Este análisis le sirve finalmente a la autora para observar cómo “a su manera, este breve relato se convierte en una representación simbólica de la sociedad, donde los poderosos pretenden repartirse el poder, tomando un engaño a espaldas del más débil, quien finalmente supera a los otros” (234). Lacarra proporciona, además, como colofón de su texto, una extensa bibliografía para el estudio y la documentación de este tipo cuentístico.

Uno de los artículos más interesantes y propositivos del libro es el de José Manuel Pedrosa, quien vuelve sobre la cuestión –planteada por él mismo en otros lugares– de “La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte”. Bajo la sospecha de que “el lenguaje de los cuentos es, en buena medida [...] pura reiteración de unas muy escasas y esenciales estructuras primordiales que luego multiplica el espejo infinito de la voz o la letra” (249). Pedrosa propone una lectura transversal de relatos que van desde la epopeya homérica hasta *Peter Pan* para observar la función que tienen en ellos elementos como el silencio y el secreto. Apoyándose en las teorías de Jacques Derrida, el autor propone un par de ideas que conforman principios para la lógica interna que rige todos los cuentos: primero que “quien posee y sabe administrar un secreto

adquiere una posición de poder y dominio sobre quien desconoce ese secreto" (261); y después que "las relaciones de *otredad* se construyen gracias al silencio, y que para que haya algún *otro* tiene que mediar algún secreto entre ese *otro* y el propio *yo*" (261).

Josep Maria Pujol, por su parte, presenta un estudio bastante detallado sobre el tipo cuentístico "'L'ocellet es fa fer un vestit nou' (ATU 235C*)" en la tradició oral i en la literatura". En este texto, Pujol hace un repaso de todas las versiones conocidas de este cuento, el cual se encontraba poco documentado hasta la segunda revisión del catálogo de Aarne y Thompson. La comparación de las versiones orales con las versiones literarias escritas, permite al autor establecer una sinopsis argumental del tipo cuentístico y desglosar su repertorio simbólico.

Para cerrar el volumen, Jesús Suárez López traza un interesante experimento en su texto "Realidad y ficción en el cuento folclórico", el cual dedica a analizar distintas versiones asturianas del cuento *El gaitero y los lobos* (AT 168) para ver cómo la perspectiva del narrador hace que los textos se muevan libremente del terreno del cuento al de la leyenda. El autor analiza cómo algunos elementos –ubicación precisa en un espacio geográfico, nombres de personas conocidas, actividades cotidianas, etc.– funcionan como marcas referenciales de realidad en los relatos, haciendo que sobre un mismo tipo se borden versiones que van desde el cuentecillo folclórico puro hasta la anécdota vivencial. "La inserción de estas marcas en el relato no es un mero recurso literario empleado por el narrador –nos dice–, sino una dinámica inherente a la propia dinámica del relato tradicional" (307-308).

Resulta interesante notar que dentro de este volumen se ha dado lugar a la publicación de los artículos en la lengua de preferencia de los autores (español, catalán, portugués, francés) y que, aunque esto puede presentar alguna dificultad para determinados lectores, esa variedad conserva en los artículos una cierta originalidad y frescura que se agradece. A manera de conclusión, se puede decir que los trabajos incluidos en este libro constituyen una excelente muestra de las tendencias y perspectivas actuales para el estudio de los cuentos de tipo tradicional, que sus voces distintas aportan conocimientos e ideas de gran interés para futuras discusiones y que por ello el trabajo de edición realizado por Rafael Beltrán y Marta Haro adquiere una especial relevancia. Y aunque

la voz de Julio Camarena sea la gran ausente dentro de este volumen, su invaluable legado resuena en el libro de principio a fin.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Universidad de Alcalá

la voz de Julio Camarena sea la gran ausente dentro de este volumen, su invaluable legado resuena en el libro de principio a fin.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Universidad de Alcalá

ABY WARBURG. *El ritual de la serpiente*. Epílogo Ulrich Raulff. Trad. Joaquín Etoarena Homaeche. México: Sexto Piso, 2004. 114 pp.

La lectura de esta obra casi desconocida de Aby Warburg —figura central del análisis de las artes plásticas y la interpretación de los símbolos del siglo XX— resulta asombrosa y sorprendente. Su génesis es, ya de por sí, interesante. Obligado a asilarse en la clínica psiquiátrica de Bellevue, en Kreuzlingen, Suiza, a causa de una enfermedad mental, en abril de 1921, y sintiendo que el proceso de curación se encontraba avanzado, Warburg le propuso al director de la clínica —el doctor Ludwig Binswanger, un antiguo discípulo de Jung— pronunciar una conferencia ante médicos y pacientes para probar que estaba en condiciones de volver a sus trabajos científicos. Así fue como Warburg leyó, el 21 de abril de 1923 —apoyándose en aproximadamente cincuenta diapositivas—, su conferencia sobre el ritual de la serpiente entre los indios pueblo de Norteamérica (74).

Warburg había recolectado estas imágenes durante su viaje al suroeste de los Estados Unidos, casi tres décadas atrás, entre 1895 y 1896. Lo que motivó la aventura del erudito alemán nacido en Hamburgo fueron, en sus propias palabras, “un impulso romántico” y un verdadero “asco al esteticismo de la historia del arte”: quería entender, más allá de la consideración meramente formal de la imagen, su “necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte” (75). La curiosidad inicial por los pueblos indios indígenas surgió a través de la lectura de los *Annual Reports* del Bureau of American Ethnology, en Washington. Trabajos como *The Ghost-dance religion and the Sioux Outbreak of 1890*, de James Mooney, influyeron en esa atracción (79), lo mismo que las investigaciones de Jesse Walter Fewkes, que fotografió la danza de la serpiente y grabó los cánticos hopis en cilindros de cera, además

de publicar una serie de notas sobre el ritual de la serpiente entre 1894 y 1898 (80-81).

Otros pioneros que le “abrieron los ojos” a Warburg y le hicieron comprender la importancia de la “América salvaje”, como dice él mismo (74), fueron Franz Boas, en Nueva York, fundador de la antropología cultural, y el genial Frank Hamilton Cushing —“el hombre que se volvió indígena” —, investigador autodidacta, iniciado por los zuñi y nombrado “sacerdote del arco” por los miembros de la tribu, con quien Warburg conversó en Washington y que publicó sus *Outlines of Zuñi Creation Myths* entre 1891 y 1892 (81-82). Finalmente, en 1888, un ranche-ro de Mancos Valley llamado Richard Wetherhill descubrió las ruinas — *cliff-dwellings* — del cañón de Mesa Verde, alzadas por la antigua civilización *anazasi* o de “los viejos”, como los llamaban los navajos. Warburg visitó la zona y se hospedó en el rancho de Wetherhill en 1895, antes de internarse en tierra hopi (84).

El epígrafe de la conferencia de Warburg sintetiza perfectamente su espíritu: “Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son lo mismo” (7). Oraibi es una de las principales aldeas hopis y está situada en Nuevo México. Allí, en ese “rocoso pueblo” al que se accede a través del desierto, Warburg presenció una de las danzas a las que se refiere en su plática: la *kachina* o *humiskachina*, “danza demoníaca” destinada a seres sobrenaturales y terribles — llamados también *kachinas* —, con el fin de propiciar una buena cosecha (30-31). La danza va acompañada de cantos y dura toda la jornada:

A la mañana siguiente, el público entero [...] se había reunido en la muralla [...]. Los niños estaban reunidos en la plaza del mercado, aguardando el espectáculo con fervor. La figura del *humiskachina*, con su cabeza artificial, realmente les provoca mucho terror, porque conocen los horrorosos e inmóviles atributos de estas máscaras (34).

Warburg compara esta danza con el culto del árbol y los rituales de cosecha europeos (37). La danza de los antílopes, en cambio, que presenció en San Ildefonso, un pueblo cercano a Santa Fe, es una “danza de la caza” (30), una “danza de sacrificio y propiciación”, a través de la máscara animal y de la representación mimética (26):

Primero se instalaron los músicos, armados con un gran tambor [...]. Luego, formaron dos filas paralelas, adoptando, por medio de las máscaras y los movimientos, el carácter de antílopes [...]. A la cabeza de cada fila, se encontraba un cazador y una figura femenina, sobre la cual sólo pude descubrir que era [...] “la madre de todos los animales” (28).

La ceremonia, dice Warburg, no tiene nada de lúdica: comprende la creación de un “lazo espiritual”, simbólico — una metamorfosis que supone “la pérdida de identidad” y la fusión “con un ente desconocido” (29). Para Warburg, en efecto, la “actitud interior del indio hacia el animal” es muy distinta a la europea: lo considera un ser superior¹ por sus capacidades y le tiene un temor reverencial, como su “ancestro mítico” (30-31).

La tercera y última “danza mágica” analizada por Warburg, que no llegó a presenciar y, sintomáticamente, conoció sólo a través de fotografías, es la “danza con serpientes vivas” de los pueblos hopis de Walpi y Oraibi. Las “sangrientas raíces” (44) de este culto pueden tener su origen en leyendas cosmológicas y rituales de sacrificio y acoplan, “en un poderoso éxtasis”, la danza de los animales y la danza de la fecundidad, el mimetismo zoológico de la danza de los antílopes y las máscaras de los “demonios del grano” de la *kachina* (45); pero en la danza de las serpientes no hay representación ni sacrificio, sino “conexión mágica”, “intercambio ritual” del hombre con la serpiente viva, en una serie de “ceremonias asombrosas” — “la forma más extrema del culto” — en las que la serpiente funge, no como víctima sacrificial, sino como “elemento mediador” y propiciador de las lluvias, como “un iniciado en el culto de los misterios” (46):

¹ No resisto la tentación de transcribir la conversación de Warburg con Cushing: “Este hombre, picado de viruelas y de escaso cabello rojizo, cuya edad era imposible de adivinar, me transmitió, entre cigarrillos, lo que un indio le había dicho alguna vez: ¿Por qué razón deberíamos creer que el hombre está por encima del animal? Observa al antílope, que es puro correr y corre tanto mejor que el hombre, u observa al oso, que es la fuerza pura. Los hombres sólo *hacen* en parte lo que el animal *es* enteramente” (29-30).

La ceremonia culmina de esta forma: los indios se acercan a [un] arbusto, agarran a la serpiente viva, la acarician durante un rato y luego la envían a la llanura como mensajera de sus plegarias [...]. Uno de los indios [...], que tiene la cara pintada y tatuada y lleva la piel de un zorro atada por la cintura, la agarra rápidamente y se la coloca en la boca [...]. Un compañero lo toma por los hombros y desvía la atención del reptil revoloteando un plumero [...]. La danza se ejecuta en una angosta plaza de Walpi y tiene una duración de menos de media hora. Una vez que las serpientes han sido transportadas un rato en la boca, al ritmo de los cascabeles —sonido producido por los indios, quienes llevan cascabeles y caparazones de tortugas con piedritas atados a las rodillas—, los indios las llevan rápidamente a la llanura, donde desaparecen (47-48).

Ahora bien, dice Warburg (y aquí radica lo provocador de su planteamiento), “rituales igual de extravagantes” que los que pueden observarse entre los indios tenían lugar en Grecia, la cuna de la civilización europea (49). Es el caso del culto orgiástico a Dioniso, en el que las ménades bailaban con serpientes vivas, aunque, a diferencia del ritual hopi, el delirio terminaba en un sacrificio sangriento. O del espíritu del mal y de la tentación del Antiguo Testamento. O de la Erinia, “envuelta por serpientes ondulantes” (49). O del *Laoconte*, grupo escultórico que encarnaba, para Warburg, el “pesimismo trágico” de los griegos (51). O de la figura de Asclepio, “dios serpiente” y de la salud, que la iconografía representaba con una serpiente enrollada en un bastón, surgiendo del mundo subterráneo —símbolo de la resurrección (53). O de un documento astrológico medieval que transforma a Asclepio, con cuatro serpientes en las manos, en tótem y figura astral (54-55). O de la “serpiente de bronce” que, según el Pentateuco, mandó construir Moisés en el desierto, para precaverse contra el veneno de las víboras, en un gesto extrañamente idolátrico (56). O de los médicos populares del Medioevo, que, en ferias y fiestas, se proclamaban descendientes de San Pablo para vender sus antídotos contra las picaduras de serpiente (57). En esto radica la “indestructibilidad del mito de la serpiente” (56), pero también la “causalidad danzada” de que habla Warburg (60): la “materialidad monstruosa” de los símbolos, su “simbolismo corpóreo y tangible” (61).

Para Warburg, encerrado en el universo psiquiátrico del Hospital Bellevue, la serpiente simboliza el “terror primitivo”: ningún ser real o imaginario parece poseer su “potencial fóbico” (91), ni ejercer su misma fascinación y su miedo (92). “Símbolo vivo, salvaje”, “antagonista de la ceremonia” (93), la serpiente encarna también la *polaridad* del símbolo, la dinámica entre “agonía y la terapia”, entre la lucha y la recuperación. El epílogo de Raulff es significativo en este aspecto. La conferencia fue un *acto ritual*:

Warburg buscaba una forma de demostrar que había superado (o iba a poder superar a la brevedad) su padecimiento por voluntad propia. Su conferencia formó parte de un programa de autocuración y hoy puede ser entendida a su vez como una descripción de este mismo programa. Warburg había estado luchando durante años contra los demonios, y ahora veía ante sí las vísperas de la victoria. Se atrevió a simbolizar aquellas potencias fóbicas de las que él mismo era víctima: una conferencia sobre la quintaesencia misma del terror, precisamente la serpiente (100).

La lucha contra la locura se convirtió en una lucha simbólica, heterodoxa, de autocuración y autodescubrimiento. Las imágenes y la memoria de aquel viaje, en cierto modo iniciático (aunque ya antiguo), para escuchar los cantos y presenciar las danzas de los indios pueblo, resurgieron en la época de su encierro como una fuerza extraña, casi diabólica. El propio Warburg canceló la publicación de su conferencia. Y es que, como dice Raulff en el epílogo, la máscara india había servido para provocar un exorcismo:

Utilizó el símbolo por excelencia de la amenaza contra la racionalidad humana como instrumento para examinar su *ratio*. Los indígenas de Norteamérica —tema central de su conferencia— le sirvieron a Warburg como una especie de máscara detrás de la cual afrontó una empresa peligrosa: exorcizar el miedo a través de los símbolos (100-101).

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Henry Parker. *La princesa de cristal y otros cuentos populares del viejo Ceilán*. Trad. y ed. Luisa Helen Frey, Santiago Cortés Hernández y José Manuel Pedrosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2006; 254 pp.

Esta es la primera vez que se traducen al español algunos de los relatos que, en *Village Folk-Tales of Ceylon*, recogió Henry Parker a principios del siglo XX en las distintas provincias de Sri Lanka, entonces conocida como Ceilán o *Lankawa*.

La selección es, seguramente, una muestra representativa de los textos recopilados por Parker, aun cuando los editores subrayan la dificultad que tuvieron en el momento de elegir cada relato: “tan deslumbrador es el conjunto, tan sugestivos son todos y cada uno de los cuentos” (74). Es verdad que la sensación que deja en el lector este asombroso compendio de 49 textos — etiológicos, maravillosos, de animales, picarescos, satíricos o didácticos — es el de la cercanía con un mundo extraordinario, en el que se dan cita seres tan fantásticos como el rey de cuatro rostros, que emparentó con el rey de las tortugas (núm. 15), o el caballo de cera que ayudó a un príncipe a escapar de su palacio, como los brahmanes habían augurado en su nacimiento (núm. 19).

Asimismo, los nombres de árboles como la *kina*, el *baniano*, el *Na*; de dioses como *Senasura*, *Visnú*, *Shamán*; o de los demonios, como *Rakshasa* o *Kohomba*, dan a cada texto un toque de exotismo, lejano sólo en apariencia. Así, por ejemplo, en el siguiente relato, uno de los más breves de la colección, donde se narra cómo

Un agricultor fue a su jardín de *kaekiris* [un fruto] y, al encontrar que había uno muy hermoso y maduro, se lo llevó al jefe de aquel país. Cuando lo vio el *ratemhatmaya*, quedó tan complacido que le dio a cambio un toro joven de gran valor.

Otro hombre que vivía en la ciudad se enteró de aquello y pensó: “Si yo le llevo también un regalo al jefe, recibiré a cambio otro presente de mucho más valor que el mío”. Y le llevó la vaquilla más valiosa de su ganado.

El *ratemahatmaya* se dio cuenta de la estratagema, así que le dio al hombre el *kaekiri* que le había llevado el agricultor (núm. 23).

La mención de una fruta desconocida y la presencia de un gobernador *ratemhatmaya* no elimina la sensación de cercanía de esta historia, cuyos protagonistas se asemejan a un sinfín de personajes de cuentos occidentales con argumentos similares. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el relato núm. 30, *La rana en la nariz de la reina* — que nos recuerda el cuento de Grimm *Un buen negocio* (o *La princesa que no podía reír*) —, donde el protagonista sana a la hija del rey, después de relatarle sus desventuras: “Pero aquella historia le había hecho tanta gracia que, en cuanto concluyó, le dieron ganas de reír y soltó un resoplido a través de la nariz. Entonces cayó la ranita al suelo” (196-197). Otro caso similar es el del cuento núm. 29, *El curandero que venció a la muerte atrapándola en lo alto de un árbol y metiéndola dentro de una botella*, que es una versión de “La muerte padrino”, “El herrero y el diablo”, “El espíritu en la botella” (68), y que en México podemos reconocer en la película *Macario*, protagonizada por Ignacio López Tarso (1960).

La universalidad de los tipos y motivos que conforman estos relatos es, de hecho, el tema principal de los estudios que anteceden a la presente antología. José Fradejas Lebrero, por ejemplo, se detiene en el cuento núm. 20, *El rey malvado y el príncipe adoptado que sobrevivía a todas las pruebas*, demostrando sus paralelismos con textos, mitos, cuentos y leyendas de diferentes países. Entre los ejemplos que el investigador señala, cabe destacar las semejanzas entre el héroe del cuento cingalés y el héroe mítico español Habis o Abidis, “soberano de Tartesos, que puede ser tenido como el primer monarca (legendario, claro) fundador y culturizador de la vieja Iberia” (17), que aparece en las crónicas de Trogo Pompeyo y Justino y que dejó “honda huella en la tradición literaria y en el imaginario colectivo español” (18).

José Manuel Pedrosa, por su parte, realiza un estudio comparativo de diferentes cuentos, que son “tan hermosos, tan exóticos, tan originalmente *locales* en apariencia”, pero que “tienen por hermanos — y con rasgos muchas veces increíblemente similares — a cuentos de tradición muy arraigada en prácticamente todo el mundo” (62). Entre los relatos que el investigador analiza se encuentra el núm. 2, que narra la historia del origen del *sol y el arroz grande* a partir de una maldición materna:

—Tú serás cocinada hasta en el infierno.

La hermana mayor se convirtió en el Arroz Grande, que hasta en el infierno es cocinado en barro (82).

La historia de la transformación de una muchacha en un cereal típico de Ceilán, es una versión de un mito universal alrededor del castigo divino que se genera cuando los hijos niegan la comida a sus padres. Este cuento tiene, como muestra Pedrosa, interesantes paralelos con leyendas de países tan lejanos entre sí como Argentina, China o Madagascar, así como con obras de diferentes tradiciones literarias, que incluyen la Biblia, los *exempla* medievales, los dramas de Sófocles, el romancero español, lo mismo que una historia china del siglo XVII o *Cien años de soledad* de García Márquez.

Además del análisis de los textos, Pedrosa también incluye una “Tabla de concordancias con el catálogo universal de tipos de cuentos” (67-68), que resulta de gran utilidad para observar la variedad de los motivos que se aprecian en cada una de las historias recogidas:

Porque nada es más fácil, en ese caso, que constatar que, por más insular y específica que parezca la tradición cuentística del remoto enclave —varado en el océano Índico— de Ceilán, sus flores podrán ser exóticas pero no endémicas, preciosas pero no exclusivas; y que sus ramas son mecidas por vientos que no son sólo los de la gran isla, sino los que recorren y traspasan todas las latitudes del mundo sin someterse a límites geográficos ni a fronteras administrativas (24).

La última parte de la colección consiste en un grupo de relatos acerca de las costumbres y creencias de los habitantes de Ceilán. Esta sección, que consta de cinco narraciones (núms. 45-49), sirve para conocer la cultura —mágica y maravillosa, en muchos casos— del pueblo cingalés:

Todos tienen muy presente la precaución de acostarse, si es que tienen posibilidad, en dirección al este y al oeste, y nunca con las cabezas hacia el sur. Allí es donde se encuentra la morada de *Yama*, el dios de la muerte, mientras que el norte se halla habitado por demonios. Por eso están tales direcciones expuestas a influencias malignas que pueden actuar sobre el durmiente y ser acaso el origen de males de tan indeseable agüero como las pesadillas (233).

Escenas como la anterior, así como los cuentos recopilados, no dejan de tener un enorme interés antropológico. *La princesa de cristal* es, además, un invaluable documento literario, una cuidada edición, en la que se puede percibir el aroma del *curry* y del arroz recién preparado.

CLAUDIA CARRANZA VERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Escenas como la anterior, así como los cuentos recopilados, no dejan de tener un enorme interés antropológico. *La princesa de cristal* es, además, un invaluable documento literario, una cuidada edición, en la que se puede percibir el aroma del *curry* y del arroz recién preparado.

CLAUDIA CARRANZA VERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

María Elisa Reynoso Ron. *Diccionario de proverbios, dichos y refranes español-inglés. Dictionary of Proverbs and Sayings. English-Spanish*. México: Impulso Creativo / Asociación Mexicana de Profesionales de la Edición, 2002; 346 pp.

La traducibilidad de los textos breves, elípticos y metafóricos de los refranes, proverbios y dichos ha representado una preocupación para traductores e intérpretes de todas las épocas. Estos textos implican una serie de conocimientos compartidos y validados por una comunidad lingüística, y expresan más de lo que dicen a través de las palabras que los conforman; es por ello que, especialmente cuando se encuentran insertados en un discurso, requieren mucho más que una traducción literal de una lengua a otra. Poder verter a otra lengua todo el contenido sentencioso que se expresa mediante imágenes, metáforas y esquemas, además de la estética propia que algunos contienen: ritmo, rima, figuras retóricas, etc., requiere una serie de técnicas y estrategias para poder acercarse lo más posible al texto original.

El libro aquí reseñado, de la traductora e intérprete María Elisan Reynoso Ron, es una útil herramienta para traductores, intérpretes, escritores y periodistas, en la cual se pueden encontrar equivalencias entre los materiales paremiológicos de estos dos idiomas. También es una herramienta importante para alumnos y profesores de idiomas. (La práctica de la traducción de máximas, proverbios y refranes para estudiantes se remonta a la Edad Media, cuando se querían verter a la lengua romance los adagios latinos o las sentencias griegas.) Estas prácticas resultan útiles en general, puesto que no sólo se busca la traducción literal, sino el poder trasladar todo el contenido de los proverbios, dichos y refranes, ya sea sustituyendo por un equivalente existente en otra len-

gua (en este caso el inglés o español), ya tratando de crear una frase que encierre tanto el contenido sentencioso como el simbolismo, la imagen, el juego de palabras, la intención, etc.

La selección que la autora presenta incluye, además de proverbios, dichos y refranes conocidos en México y Estados Unidos, algunos del mundo panhispánico y del Reino Unido.

El *Diccionario* está integrado por una primera parte en la cual se presentan los refranes en español, ordenados alfabéticamente por la primera palabra, seguidos por la correspondiente equivalencia en inglés. Los refranes viven en variantes en las cuales se presentan ligeros cambios de palabras, y el *Diccionario* ofrece algunas de esas variantes; entre paréntesis se indican opciones que corresponden a variantes o a ortografías distintas entre el inglés británico y el estadounidense. Por ejemplo, en el refrán 1202, “La fortuna ayuda a los audaces. Al hombre osado, la fortuna le da la mano. *Fortune favo(u)rs (helps) the bold. A creaking door (gate) hangs longest*” (140). Entre corchetes se indican palabras que se pueden o no utilizar; por ejemplo, el refrán 1822, “Ojo por ojo, [y] diente por diente. *An eye for an eye, [and] a tooth for a tooth*” (198).

En este *Diccionario* se proponen varios tipos de equivalencias entre los refranes, dichos y proverbios de las dos lenguas, tanto las que significan lo mismo aunque se expresen en forma distinta, como aquellas que guardan semejanza por la metáfora o imagen con que se expresan. Por su valor universal y, en algunos casos, su origen común, los refranes pueden existir con la misma imagen y el mismo sentido, como el refrán de origen griego “Una golondrina no hace verano. *One swallow does not make a summer*” (265). De este modo, a pesar de que los refranes, dichos y proverbios han seguido su propia evolución en cada lengua, en algunos casos la traducción o equivalencia que ofrece el *Diccionario* es casi literal, como el número 1744: “No hay que echar lodo al pozo que nos dio agua. *Cast no dirt into the well that hath given you water*” (188); o el número 1414: “Los peces grandes se comen a los chicos. *Big fish eat little fish*” (156).

En algunos casos, se presentan agrupadas variantes menores; por ejemplo, en el número 624, en el cual las variantes en español obedecen a adiciones sobre la base de un mismo refrán y en el caso del inglés se proponen dos opciones muy cercanas:

Del agua mansa Dios nos libre, que de la que corre ya sabemos.
 Del agua mansa líbreme Dios.
 Del agua mansa líbreme Dios, que de la recia me libro yo.
 De las aguas mansas líbreme Dios.
Smooth water runs deepest.
Still waters run deep (72).

En otros casos, la autora agrupa proverbios, refranes o dichos que pertenecen a la misma familia, es decir, cuyo sentido paremiológico es el mismo, aunque la imagen con la que están expresados cambia; como el número 641, el cual en las dos lenguas presenta distintas opciones:

Después de conejo ido, pedrada al matorral.
 Después de muerto el burro, la cebada al rabo.
 Después de niño ahogado, tapan (tapen) el pozo.
 Después de verme robado, compré un candado.
 A buenas horas, mangas verdes.
 Al asno muerto, la cebada al rabo.
 Tras la casa incendiada, traer el agua.
After death, the doctor.
It is too late to shut the stable-door after the horse is stolen (has bolted).
It's too late to spare when the bottom is bare.
The bolt (lock) the stable door after the horse has bolted.
When the horse is starved, you bring him oats.
When the house is burned down you bring water (73).

A veces, en el caso del inglés se propone un proverbio que equivale a varios refranes en español; así, por ejemplo, el refrán 873:

El que nace pa' tamal, del cielo le caen las hojas.
 El que pa' tamal nace, del cielo le caen las hojas.
 A quien Dios quiere bien, la perra le pare puercos (lechones).
 Quien nace para martillo, del cielo le caen los clavos.
 Si naces con hados buenos, los gallos te ponen huevos.
Whom God loves, his bitch brings forth pigs.

Cada variante en español inicia una entrada; así, este mismo grupo puede encontrarse también en los números 87 ("A quien"), 2048 ("Quien") y 2212 ("Si naces"), según el refrán que encabeza la lista.

Existen refranes y dichos que, tomando sentencias cuyo contenido es universal, utilizan imágenes que incluyen elementos propios de México y cuya traducción o equivalencia en inglés entonces puede encontrarse utilizando un sentido más directo y menos metafórico como en el caso del número 191: “Al nopal lo van a ver sólo cuando tiene tunas. Cuando las higueras tienen brevas, todos se le acercan”, cuya equivalencia en inglés resuelve la metáfora: “*In time of prosperity friends will be plenty; in time of adversity not one among twenty*” (26).

La segunda parte del *Diccionario* corresponde al inglés-español; es un listado en el cual se presentan por orden alfabético 2450 *proverbs or sayings* ingleses; se indica el número del proverbio, dicho o refrán, y el número de página en la cual se pueden encontrar las equivalencias en español. Por ejemplo, el primer proverbio de la lista: “*A bad compromise is better than a good lawsuit*” remite al refrán número 1492, que presenta las equivalencias en español: “Más vale mal ajuste (arreglo / concierto) que buen pleito. Más vale mala avenencia que buena sentencia. Más vale mala transacción que un buen pleito”, además de ofrecer otra variante en inglés: “*A lean compromise is better than a fat lawsuit*” (166).

La bibliografía que se presenta al inicio del libro da cuenta de las fuentes utilizadas: refraneros o colecciones mexicanas, colecciones españolas modernas, diccionarios de refranes en español e inglés, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, diccionarios ingleses y estadounidenses. Para una futura edición ampliada de este *Diccionario* se podría contar, para el refranero mexicano, las compilaciones de Herón Pérez Martínez, síntesis de las colecciones anteriores, en especial *Refranero mexicano* (2004), cuyas glosas, sobre todo en los casos en que los refranes contienen léxico de origen prehispánico, son muy enriquecedoras. De igual manera, sería importante para los estudiosos de los proverbios, dichos y refranes, que en cada uno de ellos se indicara la fuente de la que proceden.

Este *Diccionario*, además de su utilidad como herramienta de trabajo, abre las puertas para la investigación acerca de las particularidades de cada lengua y ofrece un valioso material de estudio para la paremiología comparada.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Los romances del Quijote. CD 1CM0139. Antoni Rossell & Courtly Music Consort. Alcalá de Henares: 2004. Folleto de Manuel Alvar y Antoni Rossell; 39 pp.

El punto de partida para la grabación de este disco se dio en 1999, cuando en el congreso de *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero*, Julio Alonso Asenjo abordó el tema. A partir de ahí, nos informa Rossell, “numerosos contactos, consultas e investigaciones con diferentes especialistas, y en particular con Alonso, hicieron posible esta grabación” (10).

Antoni Rossell, quien se hizo cargo de la producción artística, de la dirección y de la investigación del material, invitó a un destacado grupo de personas para seleccionar, reconstruir y musicalizar algunos de los romances que aparecen en el *Quijote*.

Participaron en la elaboración de los dos discos Basilio Losada, intérprete del texto desde el punto de vista dramático; Sabih Lozano y Antonio Sánchez B., encargados de los instrumentos de viento y percusiones, y Chema Puente, del rabel (instrumento medieval de tres cuerdas, semejante al laud).

La ambientación y la voz estuvieron a cargo de la Compañía del Corral de Comedias de Almagro: Antonio León, Nieves Carrión y Covadonga Calderón. Carlos de Hita se ocupó de los efectos y de la grabación de sonidos y de la selección de espacios naturales. Albert Moraleda estuvo al frente de la toma de sonido y la edición. La grabación se llevó a cabo en el Corral de Comedias citado, en el Cerro de la Encantada (Ciudad Real), en el Teatro de Almagro y en el Estudio Albert Moraleda en Barcelona. La producción estuvo a cargo del Centro de Estudios Cervantinos (Universidad de Alcalá de Henares).

La edición de los romances citados en el *Quijote* fue de Manuel y Carlos Alvar, Paloma Díaz-Mas, Ramón Menéndez Pidal y Antoni Rossell, y la de los pasajes de la novela citados, de la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Las melodías proceden en parte de la música renacentista y sobre todo de la tradición oral moderna; muchas son reconstrucciones hechas *ad hoc*.

La introducción, bilingüe (español-inglés), del cuadernillo impreso (5-6; 11-12) fue elaborada por Carlos Alvar. Se informa al escucha-lector sobre la relación que existe entre el Romancero y el *Quijote*. Los roman-

ces viejos y nuevos que incorporó Cervantes en su gran obra eran del dominio público, y tal vez, expone Alvar,

el embrión del *Quijote* fue un *Entremés de los romances*, breve pieza teatral atribuida a Lope de Vega (aunque quizás surgida del ámbito de Góngora), en la que Bartolo, hombre rústico, enloquece como consecuencia de la lectura de romances caballerescos (5).

Cabe mencionar que no pocos estudiosos del *Quijote* no están de acuerdo con esta idea.

El apartado “Arqueología y reconstrucción musical” (7-10) que aparece en el cuadernillo es de Antoni Rossell; en él subraya el autor que una de sus preocupaciones fue tomar como punto de partida “la ‘oralidad’, concepto que abarca aquellos repertorios líricos o narrativos que se transmitían con música” (7). Asimismo hace hincapié en que los “romances seleccionados para la grabación tienen en el texto cervantino una función de tipo connotativo e intertextual, es decir, añaden contenido, significado o dramatismo al texto de Cervantes” (8).

El material se divide en dos partes: el primer CD está constituido por siete romances que cita Cervantes en la primera y segunda partes del *Quijote*. Se inicia con el *Romance del amante apaleado*, que contiene la famosa frase inicial de la obra:

Un lencero portugués
recién venido a Castilla,
más valiente que Roldán
y más galán que Macías,
en un lugar de la Mancha,
que no le saldrá en su vida,
se enamoró muy despacio
de una bella casadilla... (18).

El *Romance de Lanzarote* (II), citado en el *Quijote* repetidas veces, decía en una versión antigua:

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido

como fuera Lanzarote
 cuando de su aldea vino:
 doncellas curaban de él:
 princesas del su rocino (19).

El romance del *Marqués de Mantua* (V) también forma parte de esta colección, ya que “trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del marqués de Mantua cuando Carloto le dejó herido en la montiña” (19).

— ¡Oh noble marqués de Mantua,
 mi tío y señor carnal! (19).

De los romances cuya autoría es de Cervantes, el *Romance del cabrero* (I, XI), el de don Quijote (II, XLVI) y el de Altisidora (II, XLIV), nos dice Rossell que sus melodías fueron tomadas de la tradición oral española.

En el segundo disco compacto se incorporaron, además de los dos últimos mencionados, seis más de la segunda parte del *Quijote*: el romance de *Guarinos* (IX); *Calainos y la infanta de Sevilla* (IX); el *Romance de la Serie de Muza* (XII); *Gaiferos y Melisendra* (XXVI).

En este último se produce, según palabras de Alvar, “el encuentro de la realidad de don Quijote con la ficción de los títeres que representan la historia de Gaiferos” (5). *Gaiferos y Melisendra* es un romance carolingio que conjunta varios temas recurrentes: el rescate de la esposa cautiva, la huida de los amantes, el combate del caballero con sus perseguidores y el retorno triunfal a la patria. Cervantes representa esta historia desde la perspectiva de la burla y la comicidad:

Jugando está a las tablas don Gaiferos,
 que ya de Melisendra está olvidado (29).

Por último, se incluyen también en el disco 2, el Romance de la *Penitencia de Don Rodrigo* (XXXIII); y el Romance del *Cerco de Granada* (LXXIV).

En suma, los romances citados constituyen un valioso material, que por su organización, selección, rigor y cuidado, es un atractivo tesoro poético-musical.

MARÍA TERESA RUIZ
 Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Antonio García de León Griego, comp. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / IVEC / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006; 312 pp.

Fandango, el último libro de Antonio García de León, representa el desarrollo más reciente de los estudios sobre el son jarocho que el autor ha llevado a cabo durante décadas. Si, como dice la presentación, el fandango jarocho es el resultado de una “decantación cultural” de “aspectos históricos, musicales, literarios y sociales” (11), en este libro se encuentra, decantado a través de sucesivas reflexiones, el pensamiento que García de León ha generado desde artículos como “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular” (1992) y “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial” (1994), hasta su libro *El mar de los deseos. El Caribe hispano-musical: historia y contrapunto* (2002).¹ Su obra es una referencia obligada para estudiar el tema y destila un saber generado tanto por el camino de la investigación académica como por el de la biografía y la historia familiar. García de León es músico, ejecutante de sones, además de investigador, alumno del ya mítico don Arcadio Hidalgo y nieto de una “frágil bailadora de fandango, transportada zapateando sobre la tarima por las calles de Jáltipan” (3), como reza la dedicatoria. Las dos vertientes, académica y familiar, se unen en Eulogio Aguirre Santiesteban, *Epalocho*, cronista de Jáltipan a principios del siglo XX y tío abuelo del autor, quien aparece antologado en la tercera parte del libro. La obra se compone de tres partes: un extenso estudio introductorio, un “cancionero posible” y una antología de documentos “hasta ahora dispersos o poco conocidos” (11).

El estudio introductorio (que es donde más se percibe la mencionada “decantación” del pensamiento del autor con respecto a sus anteriores trabajos) se distingue por su amplio alcance: por un lado, cronológico

¹ “El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular”. *La Jornada Semanal*, 12 de enero, 1992: 27-33; “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial”. En Bolívar Echeverría, ed. *Modernidad, mestizaje y ethos barroco*. México: UNAM, 1994, 111-130; *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002. Para este último, véase la reseña de Raúl Eduardo González, en *RLP* III, 2: 181-189.

(del siglo XVI al XX); por otro, en términos del abanico de fuentes documentales y estudios críticos consultados, así como de la riqueza de referencias cruzadas al interior del libro, que logra una excelente cohesión y coherencia. Muy al principio, el autor nos plantea un resumen del desarrollo cronológico que irá desglosando:

Podemos decir que en los primeros dos siglos de la colonia se consolidaron en Nueva España formas culturales marcadas fuertemente por el mestizaje [...]. El siglo de la colonización, el corto siglo XVI, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y el mestizaje, el XVII, les dio su sabor particular.

Pero ya para finales del siglo XVIII, las regiones fueron adquiriendo poco a poco su propia identidad, y hubo un gran proceso de popularización de la música y las danzas [...]. La “pedacería” que fue llegando de España, Cuba, el Caribe y de otras regiones europeas, interactuó enlazando comarcas hasta el siglo XVIII, hasta fijarse regionalmente en el siglo XIX (14).

La discusión sucesiva dejará en claro que los siglos no marcan cortes netos y que cada uno se traslapa en el siguiente. García de León no abandona el concepto de *Colonia*, con todo lo que implica (la conquista violenta e imposición de un sistema político y económico, así como de patrones de población, por ejemplo), frente a cierto revisionismo histórico que quisiera borrarla en favor de un más glamoroso *virreinato*.

En paralelo a una historia de los hechos, el autor se esfuerza por señalar una historia del discurso: el conjunto de miradas, percepciones y representaciones que se han ido cristalizando alrededor de su objeto de estudio, contribuyendo indisolublemente a su conformación. Así, por ejemplo, hace referencia a “las imágenes que la sociedad española se hacía de ‘los negros’” (28, n. 32); destaca cómo las “intenciones didácticas, surgidas de [la Revolución], se van a nutrir de un folclor reinventado al calor del nacionalismo” (33); analiza “las nuevas construcciones de la identidad, lo que involucran las modernas representaciones de lo jarocho en ferias, encuentros y festivales” (58). Al presentar una antología de documentos, García de León explica que nos encontramos frente a “tres niveles de aproximación al fandango: el de la gente de paso, el de los cronistas locales y el de los musicólogos nacionalistas”, con su “diversi-

dad de miradas nacionales y extranjeras” y, por consiguiente, sus “diversas perspectivas” (97), que, con el tiempo, llegan a ser opuestas. Por ejemplo, obsérvese el cambio de juicio acerca de la relación entre lo jarocho y lo andaluz en la crónica de un fuereño, en 1825, y en la crítica que hace un cronista local de la película *A la orilla de un palmar*, de 1937. Entre las dos opiniones media más de un siglo de intensa construcción de nacionalismo cultural:

Creía hallarme en España, en Jerez de la Frontera, porque hablaban puro andaluz, con aquel ceceo que les es propio y el andar jaque y fanfarrón. No podían negar que eran descendientes de aquellos andaluces que fueron a la conquista de México con Hernán Cortés (127).

El autor quiso filmar las costumbres veracruzanas sin conocerlas bien. [...] Los actores de la cinta no hablan en jarocho, sino en un modo andaluz o cubano, que resulta inaceptable por completo (247).

La tesis fundamental del autor es que la historia del fandango veracruzano se construye, literalmente, sobre la marcha, es decir, en movimiento, moldeándose en los viajes y recorridos que trazaban las rutas del orbe cultural hispano-caribeño: “Estas manifestaciones culturales marcaron la existencia de circuitos trasatlánticos e interiores de ir y venir de músicos y comediantes, trayectos continuos sobre los que se tejieron también las conspiraciones políticas, la vida cotidiana” (17). Por ejemplo, la ruta del teatro, influencia importante en la conformación del acervo literario y musical del son jarocho: “la ruta Cádiz-La Habana-Nueva Orleans-Veracruz-Puebla-México, trayendo las últimas novedades de Europa y el Caribe” (16).

El apartado “El mundo jarocho y los veneros de la fiesta” (18 ss.) acerca el *zoom* específicamente a Veracruz y a los procesos espaciales, sociales y raciales que subyacen a la definición de su cultura. El autor vuelve a insistir en la importancia de los siglos XVIII y XIX:

Los primeros fandangos de tarima, los que podemos distinguir como propiamente jarochos, con su protocolo y sus sones asociados, aparecerán desde mediados del siglo XVIII, que es una época de consolidación

de las regiones de todo el país [...]. El son [...] se protocolizó alrededor de la tarima a lo largo de ese siglo y del XIX (24).

La primera mención que conocemos del término *fandango* se remonta a 1767 y aparece en una denuncia ante la Inquisición de Joseph Domingo Gaitarro, natural de Córdoba u Orizaba: “pregonero itinerante” acusado de bígamo; “cantador y tocador, y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero” (31, n. 41). García de León hace notar que la figura del músico profesional también se forma en esa época:

Por estas redes sutiles de la actividad fandanguera se transmitía también la fama y prestancia de muchos buenos músicos y trovadores, algunos de los cuales se convertían en itinerantes, en fandangueros transhumantes, músicos profesionales que recorrían el mundo jarocho (31).

De allí que sea un falso problema contraponer lo “tradicional” a lo “comercial”, trampa en la que suelen caer los folcloristas: la profesionalidad de los músicos es más antigua y más tradicional de lo que generalmente se piensa. El autor profundiza en este problema al abordar, en un análisis breve pero acucioso, el fenómeno del “nuevo folclor urbanizado” de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, y apunta:

Coincidiendo con el éxito comercial del son regularizado, los fandangos tradicionales empezarán a extinguirse, sobre todo en el Barlovento y el Veracruz central —justo allí de donde procedían los músicos integrados al nuevo estilo—, cortándose muchos de los hilos que unían la tradición rural con el virtuosismo profesional (34).

“El campo armónico” reseña las características instrumentales y, en general, musicales del son jarocho. Incluye un “Enlistado de 106 sones y cantares jarochos” (43 ss.), clasificados según el modo de la melodía, la forma del baile y el tema de las coplas. La clasificación resulta bastante útil como esquema de referencia, aunque no sea exhaustiva, como todas las que hasta ahora se han intentado (no incluye, por ejemplo, el son tuxtleco *El zopilote*). “La poética del cancionero regional”, por su parte, se concentra en el aspecto literario, sobre todo en el rastreo del origen de

algunas coplas del son jarocho en la literatura del Siglo de Oro. Como botón de muestra, véase el evidente parentesco entre una copla y los versos de un entremés de Calderón de la Barca:

Quiero decir y no quiero
decir a quién quiero bien:
porque si digo a quién quiero,
ya van a saber a quién,
y eso es lo que yo no quiero:
decir a quién quiero bien.

*Yo quiero bien;
mas no he de decir a quién.*

Es tan sagrado el respeto
de la hermosura que adoro,
que se ofende mi decoro,
aún dentro de mi conceto.
Morir y callar prometo,
y si el callar y el morir
por señas he de decir,
mi fineza y su desdén.

*Yo quiero bien;
mas no he de decir a quién (51 y n. 87).*

El breve apartado “Desparramando mudanzas: el lenguaje de los pies” esboza una descripción de las características rítmicas y coreográficas del baile zapateado. “La reinención de las tradiciones”, sección que cierra la primera parte del libro, también es muy breve. Se ocupa de los últimos avatares del son jarocho en la época contemporánea, sin realmente profundizar, lanzando más bien interrogantes cuyas respuestas apenas se esbozan y que sugieren la necesidad de un seguimiento futuro.

“Un cancionero posible” es, en la intención del autor, un ejemplo de “uno de los tantos cancioneros posibles dentro de un repertorio amplísimo” (61). Las coplas incluidas en el libro — en esta y otras secciones — constituyen uno de sus aciertos en términos de lectura placentera, y tam-

bién de valor documental. Se extraña un poco que el autor no comparta su erudición, es decir, que no haga un puntual registro de las fuentes y procedencias de las coplas.

La tercera y última parte del libro —la antología de documentos— es la más amplia y, en cierta forma, representa la base, justificación y razón de ser de la obra. La gran mayoría de los textos, ordenados cronológicamente, son crónicas de viajeros (nacionales y extranjeros) del siglo XIX, a las que el autor, como ya vimos, atribuye una importancia clave. Aparte, se incluyen una relación satírica de fines del XVIII, procedente de un expediente inquisitorial; un fragmento de novela de principios del XX; algunas crónicas del mismo siglo, y tres trabajos musicológicos. En este punto, me limitaré a hacer algunos señalamientos parciales, pues es imposible agotar en una reseña la riqueza informativa que puede extraerse de esta valiosa recopilación. Se puede apreciar, por ejemplo, el origen tradicional de una costumbre que posteriormente cayó en desuso en los fandangos, para sobrevivir en la estilización de los ballets folclóricos: el anudar y desanudar con los pies, al ritmo del baile, una tela en un moño (161). Muchas de las crónicas, así como el fragmento de ficción, destacan los aspectos más novelescos (y hasta folletinescos) del fandango: los galanteos a las mujeres y los duelos de versadores repentistas que, a la menor provocación, pasaban de los versos a los puños o a las armas de filo: “Apartáronse los músicos porque sabían por experiencia cuán expuesto era aguardar el principio del combate” (146). En otros textos, el tema es abordado desde una vertiente humorística, como en los encantadores romances burlescos de José María Esteva (167 ss.), o en el siguiente pasaje de la crónica de Gabriel Ferry, que reproduzco extensamente por ser muy revelador de cierta bravuconería escénica, heredera del teatro barroco:

Fiel a la costumbre de los suyos, que no dejan nunca de llamar la poesía al auxilio de su valor, cantó, con voz más fuerte que armoniosa, lo siguiente:

A ese mi competidor
dile que llevo cortante;
si tiene *jierro* y valor,
que se me ponga delante.

Al concluir, sacó su afilado machete y empezó a hacer el molinete con él. Imitando su ejemplo, desenvainé mi sable. Un combate en este sitio solitario, sin más testigos que las aves, tenía algo de caballeresco; pero los caballos que montábamos correspondían tan poco a nuestra disposición belicosa, y era su aspecto tan grotesco y pacífico, que en el momento mismo de cruzar las armas y al mirarnos cara a cara, no pudimos mantener nuestra formalidad. [...] El jarocho me tendió la mano y, al renovar su satisfacción, añadió:

– Además de no haber motivo para abatirnos, tengo otro desafío pendiente y hubiera faltado a un grave deber metiéndome en esto antes de haber arreglado lo otro (138).

Son muchas las coplas que el libro reúne. La siguiente copla de despecho –cantada en caso de falta de generosidad hacia los que en diciembre van de casa en casa entonando villancicos navideños a cambio de dinero o bebida, tradición llamada “La rama” – vuelve a dar testimonio de la corriente humorística que late en la tradición jarocho:

Ya se va la rama
con todo y bandera,
porque en esta casa
tienen cagalera (266).

Podemos vislumbrar en las coplas jarochoas los ecos de una tradición hispánica que no se limita al Siglo de Oro. El encuentro de una resonancia (tópica y rítmica) entre una copla y un poema de Federico García Lorca ubica al poeta dentro de esa misma tradición:

Zacatito verde,
rociado de trigo,
si usted no se casa,
se muere de frío (229).

Tengo mucho miedo
de las hojas muertas,
miedo de los prados
llenos de rocío.

Yo voy a dormirme;
si no me despiertas,
dejaré a tu lado
mi corazón frío.²

La bibliografía es muy extensa y está convenientemente dividida en “Archivos consultados”, “Fuentes de época” y “Libros y artículos”. Se echa de menos la presencia de otros instrumentos que hubieran facilitado el uso del libro como herramienta de investigación; por ejemplo, un índice onomástico y otro analítico. Tal vez esta sea una de las limitaciones del libro, junto con las ocasiones en que falta la indicación de fuentes (la mayoría de las coplas y algunos otros elementos, como la anécdota de la cantante amante del virrey, en la página 17). Por lo demás, se trata de una obra rica y sugerente, de apasionante lectura, que indica caminos y rutas a seguir para entender y disfrutar la tradición *sonera* de Veracruz.

CATERINA CAMASTRA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

² Federico García Lorca, “Aire de nocturno”. En *Romances y canciones*. Madrid: Mondadori, 1998, 7.