

“Yo bebo a vuestra merced”: notas sobre lo popular en Guillermo Aguirre y Fierro

JOSÉ MANUEL MATEO
El Colegio de San Luis

Desde que Gabriel Zaid *autorizó* la lectura de “El brindis del bohemio”,¹ más de un amante de la literatura seria, culta, canónica, etcétera, y no pocos poetas y escritores, han aceptado de buena gana que entre sus lecturas primerizas o de juventud se encuentra ese poema, cuya memorización se había mantenido antes a buen resguardo o de plano se había borrado de los archivos mentales. Así lo revelan algunas confesiones deslizadas en entrevistas y prólogos, y lo mismo puede apreciarse en antologías en que “El brindis...” alcanza un rinconcito, para figurar entre los *modernistas*. Zaid mismo, en su *Ómnibus de poesía mexicana*, colocó el poema de Aguirre y Fierro en esa órbita literaria, entre “El beso de Safo”, de Efrén Rebolledo, y una muestra bastante amplia de López Velarde. Juan Domingo Argüelles sigue la pauta marcada en el *Ómnibus* y repite la clasificación, pero con dos variantes: en *Dos siglos de poesía mexicana*, después de Rebolledo, hidalguense, al potosino le sigue el guanajuatense Margarito Ledesma, otro exhumado que retorna para deambular en las antologías *cultas*; aquí López Velarde ya no es modernista sino el primero del fin del milenio (Argüelles, 2001).

Luis Miguel Aguilar aventura que en su generación “no hay nadie que no se haya aprendido... de memoria” el poema de Amado Nervo titulado “Los niños mártires de Chapultepec”, y con ello procura señalar que la escuela es “un canal fundamental de creación y gusto por la poesía”, así

¹ Gabriel Zaid no sólo reunió una “omnímoda selección, de todo y para todos”, sino que se asombró de “descubrir, por ejemplo, algo más vivo en el *Brindis del bohemio* que en la poesía de Altamirano y Cuesta, hombres tan importantes en la historia de nuestra poesía”; véase la “Presentación” del *Ómnibus de poesía mexicana* (Zaid, 1980: 5 y 3).

como de “popularización” de poemas “cuyo origen fue estrictamente culto”. La afirmación se encuentra en la entrevista que concedió a *El Universal* a propósito de la publicación de *Poesía popular mexicana*, volumen compilado por él y editado por Cal y Arena en el 2000.² Aclara que su antología incluye poemas que no son de *origen popular* sino producto de “gente letrada” que nunca imaginó el amplio radio de lectura de sus creaciones. Desde luego, incorpora en su selección “El brindis del bohemio”, uno de los tres poemas que para él conforman el *hit parade* de la transmisión oral (los otros dos son el “Nocturno a Rosario” y “Reír llorando”).

Así, Aguirre y Fierro transita un día por la reivindicación letrada, figura en el campo de los entendidos, y pasados los años se nos recuerda, también desde el terreno de los escolarizados, que hay un sitio para él entre lo popular. De un movimiento al otro, entre la expropiación y la reasignación, su capital poético es confiscado por la lectura que acepta, ironiza y disgrega: para Monsiváis los versos del potosino configuran la “escenografía típica” de una “tradición subterránea” tan pintoresca como deplorable: la de los poetas de cantina cuya vida y talento “consumidos y calcinados son la mejor crítica” contra “la inmunda burguesía” (2007: 233). Pero si los vates de raigambre porfiriana —según Monsiváis— luchaban contra la extinción a mediados del siglo XX, para entonces ya podía escribirse una necrología de sus versos. Tal poesía, si la hubo —se insinúa— sólo sobrevive como “tatuaje mnemotécnico” en “aquellos seres que, víctimas de la burla cotidiana, se vengan de sus compañeros en las festividades, corrompiéndolos con el texto completo” de, entre otros, “El brindis del bohemio” (2006: 256-257).

En su tiempo, José Emilio Pacheco concordaba con esta declaración de muerte, pero la antología de Luis Miguel Aguilar lo *obligó* a corregir “la microhistoria” que se había “forjado para consumo interno”. Para él, 1955 marca el momento en que los poemas de raíz culta y gusto popular “se eclipsaron”, y ese año define también el punto en que la declamación y la oratoria “dejaron de ser modelos del ‘buen decir’ para

² “Reúnen la poesía popular en una antología”, entrevista de Patricia Velázquez Yebra (2000).

convertirse en anacronismos" (2000: 30-32). Pacheco sería uno más de quienes al final del siglo XX aceptarían sacar del "infierno de la cursilería" a los poetas del "corazoncito de México"; de otros que se suman a esta acción filantrópica, él mismo da cuenta en su artículo "El retorno de la poesía popular". Baste mencionar las referencias de Pacheco a Octavio Paz y a José Luis Martínez.

Inclusiones, omisiones, sonrojos, ironías y arrepentimientos han acompañado la lectura culta o letrada de "El brindis del bohemio". La lectura académica, al parecer, no se ha producido hasta ahora en cantidad bastante como para reunir una bibliografía sobre el tema en un tiempo moderado. Con todo, en este veleidoso abrir y cerrar de puertas no sólo entran nuevos convidados a ocupar un sitio en las antologías; sobre todo se negocia cierto capital poético que, si bien se juzga magro y a veces ridículo, al final no resulta intrascendente. Ignacio Betancourt es quizá uno de los primeros en ir más allá del ejercicio taxonómico al reunir 16 poemas de Guillermo Aguirre y Fierro, en el volumen 18 de la colección Literatura Potosina 1850-1950, publicada por el Colegio de San Luis. El prólogo, aunque breve, aporta datos que hubiera agradecido José Emilio Pacheco, siempre atento a la precisión de las fuentes.

Resulta increíble, nos dice el autor de *Morirás lejos*, que tan popular como es "El brindis", no se consiga "ni en bibliotecas el libro donde lo publicó Aguirre y Fierro: *Sonrisas y lágrimas* (Aguascalientes, 1942)" (Pacheco, 2000: 31). Tal como se expresa, parece que el poema se publicó por primera o única vez ese año y bajo ese título general. En realidad, según da cuenta Ignacio Betancourt, fue publicado primero "en 1928 por [la] librería Teatral de Juan Lechuga, de la ciudad de México", con la siguiente dedicatoria: "a la santa memoria de mi madre". El poema se escribió trece años antes y tal vez fue concluido al otro lado de la frontera norte, porque en 1915 el poeta tuvo que salir del país a causa de sus ataques periodísticos contra Madero; este año es el que data los versos, firmados junto con la leyenda "en el destierro". "El brindis" verá la imprenta de nuevo dos años después (Publicaciones Romero, México, D.F., 1939), una vez que Aguirre y Fierro hubo regresado de su exilio en El Paso, Texas. Así, la obra contó con dos ediciones individuales antes de ser incorporada en 1942 a *Poemas. Sonrisas y lágrimas*, volumen financiado por el "honrado comerciante José María Guzmán" e impre-

so en Aguascalientes.³ De sus doscientas páginas con ochenta y cuatro poemas, Ignacio Betancourt retoma dieciséis, pero no “El brindis”, quizá por juzgar que su reproducción sigue garantizada en otros medios, impresos y electrónicos. Y en efecto, basta hacer una búsqueda en Internet para constatar que el poema se reproduce alegremente, sumando miles de registros, e incluso figura en un disco compacto de *Poesías gauchas*, cuyo subtítulo, ligeramente plagario, indica *18 grandes poemas del Indio Duarte* (la liviandad se compensa en el índice, donde el Indio figura como “intérprete” y Aguirre y Fierro como “autor”).⁴

En nuestro caso, los poemas reunidos en el volumen 18 de Literatura Potosina completan el impulso para preguntarse en dónde se localizan los elementos populares de “El brindis” y los *textos* que una vez lo acompañaron. Si comenzamos por el metro de los versos, observaremos que en la selección conviven mayormente las composiciones formuladas en versos de catorce, once y siete sílabas. Si bien habría que practicar un análisis de cada poema, en términos generales las extensiones silábicas coinciden con las preferencias de románticos y modernistas, según puede decirse echando mano de lo establecido por Tomás Navarro Tomás. Lo mismo ocurre con “El brindis”, compuesto en su mayor parte con sextetos de endecasílabos y heptasílabos, donde los segundos se integran a cada semiestrofa, para formar un esquema que, de acuerdo también con Navarro Tomás, se divulgó a finales del siglo XIX (AaB:CcB). No aparecen, pues, los metros asociados a las composiciones populares, que fluctúan con frecuencia entre los seis y los ocho golpes rítmicos. Más que una certeza, surgen aquí varias preguntas: ¿qué tan cultas se conservan las formas escritas cuando ingresan a la memoria y se reproducen oralmente? ¿Cambia su disposición conforme se emiten? ¿Hasta qué punto hemos asumido que la poesía popular produce y gusta sólo de las composiciones asociadas a la canción, el baile, el ensalmo y el conjuro, de modo que

³ Todos los datos sobre “El brindis” y su autor se han tomado del prólogo de Ignacio Betancourt.

⁴ *Poesías gauchas. 18 grandes poemas del Indio Duarte*, Discos Fuentes [s.l., s.f.]. En la página de Internet pueden escucharse fragmentos del disco. Consulta en línea: http://www.discosfuentes.com/index.php?main_page=product_info&products_id=25460; 14 de marzo de 2010.

toda incorporación adicional es un añadido más o menos *exótico*, en su doble sentido de extravagante y exógeno?

En una entrevista publicada en 2006, pero que corresponde a 2005 (Mäser, 2005), Margit Frenk recuerda los ensayos que ha dedicado a la “versificación problemática de la lírica popular”, cuestión que se torna de lo más ardua cuando se procura el registro escrito. Ella se refiere especialmente a las cancioncillas que los músicos tomaban para sus composiciones polifónicas en el siglo XVI, y se pregunta cómo es que se trasladan de la oralidad al papel los productos de una poesía “que uno podría escribir en dos versos o en cuatro o en tres” (2005: 21); para ella, operan los “hábitos” gráficos y visuales “que imponen cierta manera de escribir las poesías, independientemente de su ritmo poético, independientemente de su sintaxis, de su sentido” (2005: 20). Tal vez algo similar ocurra en sentido inverso, cuando los hábitos de la oralidad imponen una traslación que rompe las extensiones métricas de la escritura. Tal vez el paso continuo a la oralidad encuadra en *esquemas rítmicos* populares los versos escritos por aquellos poetas escolarizados en apariencia ajenos a lo popular, pero en cuyas composiciones un colectivo se reconoce. Por lo pronto, habrá que volver a *nuestro poeta* para señalar otros rasgos de interés.

En los títulos de la selección se transparentan situaciones, personajes y tópicos que ya pueden asumirse como populares —o al menos como popularizantes—, si bien el tratamiento lírico llega a despistarnos. “Día de muertos” o “Carnaval”, por ejemplo, son ante todo poemas meditativos; en el primero se hace oír el lamento por el hueco emocional que abre la muerte de la madre, y en el segundo, la queja por la inútil participación del sujeto poético en una mascarada, donde el disfraz juvenil no consigue ocultar la decrepitud. De hecho, de los dieciséis poemas seleccionados por Ignacio Betancourt, doce, contando los dos anteriores, conducen al lector (o al oidor) a una lección de vida, aprovechando la referencia a una situación cotidiana, o el retrato de un personaje legendario, real o fantástico.⁵ Más que decididamente moralizantes, se trata de composicio-

⁵ Siete parten de una situación cotidiana: “El silbato del tren”, “Mis viejos amigos”, “El tesoro del mendigo”, “Insomnio”, “Flores mustias”, “La camisa de fuerza”, “Humo de cigarro”; uno toma como pretexto a un personaje legendario:

nes en que se procura que el lector comparta cierta reflexión versificada, cuya facilidad moral deviene, eso sí, en utilidad práctica, recomendación o consejo — como señala Monsiváis a propósito de Nervo —,⁶ pero que sobre todo define la adscripción a cierta mentalidad, a una forma de asumir las relaciones humanas y sociales, persistente en sus configuraciones ideológicas, aunque también porosa a las innovaciones temáticas y formales cuando se traduce en versos.

La madre, como único referente genealógico y *sagrado*, la pesarosa y estoica recordación de los amigos, la vejez vergonzante y un desencanto que se resuelve mediante comparaciones simples y melancólicas encuentran su síntesis conceptual en el título que Aguirre y Fierro escogió para dar nombre a la reunión de sus poemas: *Sonrisas y lágrimas*, binomio que coincide con los versos finales de “Reír llorando”, ese otro poema incorporado al repertorio de los declamadores. Dice Juan de Dios Peza: “aquí aprendemos a reír con llanto / y también a llorar con carcajadas”. Oxímoron sancionado antes por Bécquer en la rima XXXI, para describir la pasión “como un trágico sainete” donde “lo cómico y lo grave confundidos / risa y llanto arrancan”.

A propósito de estos versos becquerianos, Antonio Carrillo Alonso ha señalado la muy probable influencia del cantar andaluz en el poeta romántico arquetípico, influjo que traería consigo la filtración popular de esa estructura antitética que conjunta risa y llanto. En la obra compilada por Iza Zamácola, *Don Preciso (1756-1826)*, Carrillo Alonso encuentra “numerosas coplas del cante jondo llegadas hasta nuestros días, y —lo que es más importante aún— algunos ejemplos de cantares que parecen guardar una estrecha relación con las *Rimas*” (1987: 174).⁷ A la

“Judío errante”; otro a un personaje real: “Cabaretera”, y uno más a un personaje fantástico: “Luzbel”. Apuntamos de paso que la *reflexión* de “Humo de cigarro” forma parte a su vez de la tercera estrofa de “El brindis del bohemio”: “El humo de olorosos cigarrillos / en espirales se elevaba al cielo, / simbolizando, al resolverse en nada, / la vida de los sueños” (sueños entendidos como aspiraciones); cito “El brindis” a partir del *Ómnibus de poesía mexicana*.

⁶ Véanse las “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx” en *Historia general de México* (1977: 357).

⁷ El investigador refiere que “José M. de Cossío, en su libro *Cincuenta años de poesía española*, ha trazado el panorama general de la llamada *Poesía de Canta-*

antinómica síntesis becqueriana, correspondería la siguiente antítesis de la colección de Don Preciso: “Lloró mi pecho un tiempo, / pero advertido / en risa trocó el llanto / con el olvido...” (1987: 189). Más que señalar un precedente, lo que interesa mostrar es la coincidencia en el empleo de esta contigüidad sintáctica de términos opuestos que acercaría la obra de Aguirre y Fierro a un registro de la poesía en lengua española que, en efecto, cabe asumir como popular. Por otra parte, el paso de lo popular a lo *culto* que se populariza confirma también una *coincidencia* de valoraciones y elementos expresivos que sigue funcionando dentro de un mismo registro ideológico, pero que, en este caso, ha mudado su sitio de significación del amor a la existencia.

Cuatro poemas en la selección de Ignacio Betancourt llaman la atención, porque a la mudanza de significado que conserva los significantes se suma otra filtración de lo popular y de las *tradiciones subterráneas* declaradas muertas (o casi) por Monsiváis. Primero, una estampa protagonizada por una “chata” y “su Juan” que sopesa los cambios traídos por la urbanización de los espacios (“¡Vámonos a Santa Anita!”); seguida de una crónica de la fiesta improvisada el 15 de septiembre en “la casa de Juan el Zapatero”, la cual comienza con entusiasmo étlico y termina con la muerte de Espiridión, por agarrarle “el cutis” a la hija de Fonseca (“‘El grito’ en la barriada”). Ambas remiten a atmósferas, espacios y personajes de sendas composiciones de Chava Flores: “Vino La Reforma”, donde se satiriza la ampliación artificial de la avenida hacia Peralvillo; “Mi México de ayer”, en que se enumeran las “cosas hermosas” que se fueron, así como “La boda de vecindad” y “La tertulia”, que describen fiestas colectivas donde corre “el pulmón” solidariamente, y las insinuaciones nada discretas terminan a golpes, aunque no en crimen. El tercer poema en realidad es una serie de cuatro sonetos de carácter

res durante el siglo XIX”, género que tiene antecedentes en los últimos años del siglo previo y que “pretende difundir composiciones populares e imitarlas en la estructura y en los mismos aspectos temáticos”. Entre los antecedentes de más interés para Carrillo Alonso se encuentran “dos obras cuya primera edición aparece en 1799: *Colección de seguidillas o cantares...*, de Alfonso Valladares de Sotomayor, y *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...* de Iza Zamácola” (Carrillo Alonso, 1987: 174).

patriótico, que proporcionan la visión de una guerra y un soldado que podrían localizarse en cualquier sitio del mundo, pero que adquieren sustento *nacional* gracias al personaje femenino que se describe en los dos sonetos finales: “La soldadera”. La composición lleva al campo de batalla (en sentido *literal y figurado*) el tópico de “la flor entre abrojos”, de modo que un tropo empleado para trazar el sentido lamento de Juan del Encina por la muerte del primogénito de los reyes católicos — “nacieron espinas; secóse la rosa; / secóse la flor; nacieron abrojos” (Sanz Hermida, 1993: 157) — sigue su trasegar hasta uno de los sitios más visitados por la imaginaria de la revolución mexicana; episodio algo similar al de la “mutua contaminación” o “contagio” que en los siglos XVI y XVII ocurría entre la poesía popular o tradicional y la “literatura culta en principio aristocrática, y después, poco a poco, cada vez más urbana y burguesa” (Maserá, 2005: 23). El cuarto poema remite al gremio de los periodistas, y con él necesariamente volvemos a pensar en “El brindis del bohemio” como expresión de una práctica cultural y de un género.

En “Los pobres periodistas” Aguirre y Fierro se lamenta por la devaluación del oficio y por los riesgos que deben correr los integrantes del gremio cuando ejercen la crítica contra los funcionarios bribones, que “en un derroche / de furor comunista” amenazan y echan mano de “métodos más módicos / de los que usó la ‘odiosa dictadura’”. La defensa de “quienes escriben periódicos” y “nunca tienen la vida segura” nos recuerda que el poeta firmaba artículos con seudónimos como *Chantecler* o *Caifás*, colaboraba en *El Popular*, de Gómez Palacio, Durango, y fue redactor de *Bala Raza*, en Tampico. Cuando volvió a México estuvo próximo a las publicaciones periódicas, al menos temporalmente, ya que, según queda dicho en el prólogo a los 16 poemas que hemos venido comentando, dirigió *Vanguardia* de San Luis Potosí en 1937. Aunque no se sabe mucho de su *exilio* en El Paso, este poema sugiere que en Estados Unidos se mantuvo en la órbita del periodismo, pues, tal como se acota en la cuarta estrofa, hasta quienes no lo merecen son respetados por aquellas tierras: “En Gringoria (me consta pues lo he visto) / es bien considerado el periodista / por más que algunos hay que, ¡vive Cristo!, / no merecen que el diablo los asista”.

Como poeta, articulista y redactor, Aguirre y Fierro conoció un campo de operaciones semejante al de Renato Leduc, de quien lo separan

una década y una obra mucho más amplia. Conocedor de los entresijos urbanos, Leduc dejó constancia en más de una crónica de los sitios en donde coincidían bohemios, periodistas y no pocos burócratas, y legó para los registros de la historia cultural el retrato de esos personajes que una vez fueron personas. En *Historia de lo inmediato*, la estampa del “vate jalisciense” Miguel Othón Robledo queda impresa no sólo como ejemplo de una prosa satírica excepcional, sino como efectiva recordación de aquellos tiempos en que “el jabón comenzaba a ser en la república artículo de primera necesidad y, por ende, la desprestigiada bohemia literaria a base de corbatón, tequila y negro de las uñas, daba sus últimas boqueadas” (Leduc, 1984: 41). Entre los numerosos émulos de Verlaine (que sin leerlo jamás, adoptaban, eso sí, “la catadura monstruosa, la inextinguible dipsomanía y hasta la cojera providencial” del poeta maldito), Miguel Othón Robledo alcanzaba el sitio dorado del arquetipo, pues sólo en él “la actitud era genuina” en función de tres atributos, que sin ser exclusivos, sí resultaban excepcionales: “era atrocemente feo, atrocemente poeta y atrocemente desventurado”.

Mientras la gesta revolucionaria levantaba tolvaneras, los bohemios en supuesto declive pontificaban “en las tabernas de barriada” de manera muy semejante a la que describe “El brindis” de Aguirre y Fierro. La declamación resonaba en esos auditorios con los gestos performativos que casi desde su nacimiento son tan sinceramente dramáticos como susceptibles a la burla llana. No sólo la performance gestual era sometida de inmediato a la parodia, también los versos debían sufrir el revés del ingenio etílico. Leduc refiere la ocasión en que “el eximio vate Juan Gualberto Herrera declamaba con amplio ademán, voz pausada y ojos extáticos las estrofas sonoras de su última lucubración”, tal como los mismos poetas de figón gustaban de llamar a sus versos. En esta oportunidad, los esfuerzos de la vigilia poética demandaban: “Esclava, tráeme vino de Lesbos”, a lo que el despierto Miguel Othón repuso enseguida: “Don Juan, ¿para qué quiere usted vino de Lesbos habiendo tan buen pulque en la Villa?”, proposición certera y cierta, porque, como apunta Leduc, “Juan Gualberto vivía con mujer, suegra y numerosa prole, en la Villa de Guadalupe, en donde además de eximio vate era escribiente de comisaría”. Personajes, pasaje y taberna de apariencia porfiriana encuentran similitud con la costumbre medieval de los estudiantes

alemanes que se reunían a beber y a componer versos, los cuales dieron pie al

mayor monumento literario sobre los brindis [...] la famosísima colección de las canciones de Burana (*Carmina Burana*), encontrada en Alemania hacia 1225, y que supone todo un repertorio [...] de contenido *revolucionario* [...], aspiraciones estudiantiles [...], sátiras y críticas contra la Iglesia, y sobre todo de alabanzas a los placeres sexuales,⁸ al vino, a la taberna y al juego (Martín Martínez, 1998).

Desde el siglo XIII, las formas goliárdicas generaron en los reinos hispánicos los llamados “brindis tunantescos o de las estudiantinas universitarias”, cuyos contenidos permanecen hasta hoy, según las muestras recogidas por Félix Martín Martínez (1998). Aunque este investigador no detalla sus fuentes, deja entender que los diálogos más o menos versificados y los grupos de versos que reúne forman parte de una acción verbal vigente. Entre ellas destaca una que, con algunas variantes, ha sido moneda corriente en las pulquerías mexicanas:

Vino vinata, que sales de las verdes matas,
tú nos hieres, tú nos matas,
y a los hombres más valientes
¡nos haces andar a gatas!

La sustitución de la bebida era obligada en América para los bebedores que celebraban el trago de *neutle* y se corresponde con el reclamo del vate Miguel Othón. Ahora bien, Lesbos quedará un poco retirado como para beber vino, pero los versos hispánicos se vierten todavía en los mejores sitios de rompe y rasga:

⁸ No en balde los versos de “El brindis del bohemio” le resultan a Monsiváis “castamente incestuosos” (2007: 231); algo queda no sólo del inconsciente individual, sino del sistema de impulsos y representaciones tradicionales: el amor filial se expresa con imágenes empleadas sobre todo para dar lustre al ímpetu venéreo.

Agua de las verdes matas,
tú me tumbas, tú me matas,
tú me haces andar a gatas.⁹

Otra variante, que sólo conserva la alusión al origen vegetal y las rimas consonantes, fue recogida en Castrillo de la Vega (Burgos), de boca de Isidoro Criado, de 91 años: “Señores, esto es vino / crio entre verdes matas, / que se sube a la cabeza / y da calambre a las patas” (Martín Criado, 1989).

A los brindis tunantescos podemos sumar los del chileno Juan Bautista Peralta (1875-1933), poeta “pobre, analfabeta y ciego” (Navarrete y Cornejo, 2006: 19),¹⁰ autor de décimas y editor de hojas sueltas, a las que él mismo llamó la *Lira Popular*, con el afán de oponerse a la *Lira Chilena*, “revista destinada a difundir la poesía culta”. Aunque analfabeto, “fue autor de columnas de opinión política y crítica social” (Navarrete y Cornejo, 2006: 27, 28), y muchas de sus composiciones podrían considerarse de hecho como formulaciones periodísticas en verso, por abordar cuestiones de actualidad, sea que denuncie y se oponga a los abusos del poder, sea que examine las campañas electorales o despliegue los recursos de la nota roja. Entre sus brindis los hay patrióticos, festivos y venéreos. La fórmula protocolaria y casi litúrgica con que comienzan los ofrecimientos (“Yo brindo”) se escucha en voz de lecheras, cantoras, obreros, niñas, señoritas, *materas*, *futres* y *huasos*, sin que falte el lúcido borracho que dedica sus versos “potatorios” al “tonel i la tina / I por una gran vecina / que tiene un bonito cacho” (Navarrete y Cornejo, 2006: 226).¹¹

⁹ Los versos aparecen prosificados en la fuente de donde los tomo: Ríos Navarrete, 2008.

¹⁰ Agradezco aquí a Susana Herrera y Raquel Cancino de la Biblioteca Nacional de Chile su generosidad; gracias a ellas conocí la edición de la obra de los poetas populares Juan Bautista Peralta y Daniel Meneses durante una estancia realizada en Santiago, entre enero y febrero de 2009, merced al apoyo del Programa Internacional de Residencias Artísticas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Ellas también hicieron factible que contara con los ejemplares que cito.

¹¹ *matera*: “persona mui aficionada al mate, que ha contraído el vicio de usarlo inmoderadamente. También la que vende en las plazas... esa bebida”; *futre*:

Otro poeta popular chileno que compuso varios brindis memorables fue Daniel Meneses (1855-1909), predecesor de Juan Bautista Peralta y, como él, “cronista extraordinario de sus tiempos”. Entre su caudal de “décimas, contrapuntos, diálogos, cantares, cuecas y brindis” transita entre lo humano y lo celeste con absoluta “comodidad”, de modo que incluso sus ofrecimientos dan pie a un “Brindis a lo divino a la virgen del Rosario” (Navarrete y Palma, 2008: 51, 46, 721).

Con estos ejemplos los brindis se van perfilando como una práctica cultural muy extendida y como un género que lo mismo llama a poetas cultos y populares, que a popularizantes y espontáneos, sea que tengamos en mente las composiciones visitadas, los versos de analfabetos y escolarizados, o bien las más divulgadas y numerosas alusiones de Quevedo, a quien por ahora sólo mencionamos.¹² Los denominadores comunes de estos ejemplos son por lo general el “humor” y el “optimismo”, como formas de “superación de lo cotidiano, que está siempre teñido de sentido negativo” (Martín Criado, 1989). Y vale la pena insistir en que la risa no es unánime, porque los brindis, como bien lo muestra Daniel Meneses, quieren reservarse el derecho de que los tomen de vez en cuando en serio.

“en boca de la jente de *poncho* i de los *rotos* suele significar ni más ni menos que hombre vestido decentemente”; *huaso*: No “sería exacto afirmar que porque *huasa* significa *ancas* o *lomos* en quichua, *guasos* no sea propiamente *el hombre de campo*, sino *el hombre de a caballo*. Por más que según todas las probabilidades se empezase a usar la palabra en la manera indicada por el señor Vicuña [Mackenna en su *Historia de Santiago*], no es menos de presumir que, observándose que todos los hombres de campo andaban como injertados en sus caballos, se viniese a llamar mui propiamente *guasos* a los campesinos de a pie i de a caballo” (Rodríguez, 1875).

¹² De acuerdo con Martín Criado, en Quevedo pueden encontrarse alusiones al lugar de origen de la palabra *brindis*; en el “Libro de todas las cosas”, el poeta señala: “Alemán y Flamenco es lengua breve, pues se aprende en un brindis, gotis, guen, garhau...”. Y de “entre las numerosas alusiones [al acto de brindar] que hay en sus obras poéticas”, cita la del romance burlesco “Censura, costumbres y las propiedades de algunas naciones”: “...que ya los brindis del Tajo no le deben nada al Rhin”; y la del “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado”: “...para beber saludes imperiales”, con lo cual hace referencia “a la exclamación ¡*Salud!* con que normalmente se brindaba ya que era costumbre imperial alemana”.

Por su parte, el poema emblemático de Aguirre y Fierro, lejos de restablecer la confianza en el sistema ideológico mediante el buen humor, apela a la autodestrucción. En su interior luchan las pretensiones de alcanzar la gran poesía finisecular (del XIX) y la lucidez de saberse fuera de sitio, un *outsider* transformado en ironía, parodia y sátira automática (Juan Gualberto Herrera en abrazo fraternal con Miguel Othón Robledo). El segundo movimiento no invalida la seriedad del brindis ni el espacio reflexivo que abre: en toda alocución espontánea o poética el ofrecimiento quiere instaurar un acto de seriedad entre prospectiva y memoriosa, ya sea que los participantes en las libaciones o el banquete se encuentren en la cantina, ya en una boda o en las todavía frecuentes celebraciones de las quinceañeras. Pero como la gravedad no puede sostenerse fuera del espacio trágico (figurado o real), la solemne burbuja se revienta enseguida, por sí misma o con la comedida ayuda de quienes escuchan, leen y celebran (incluso los brindis paródicos se sostienen en la seriedad de su precedente y en el implícito afán de pasar por una efectiva transposición literaria). Así ocurre, por ejemplo, en “‘El grito’ en la barriada”, donde la patriótica bacanal incluye su respectivo *ich bring dir’s*¹³ a cargo de un profesor. Una vez surtidos de mezcal “del mero bueno, / del que hacen en San Luis y en Zacatecas”, así como “En la noche del quince hubo su ‘grito’ [...] También hubo su brindis” en el barrio, a cargo de Bernardino “que fue maestro de escuela”. El momento con que se “provoca” a beber¹⁴ queda descrito con detalle y revela la simultaneidad de lo solemne y la chacota: Bernardino “les habló de Morelos y de Hidalgo, / subido en una mesa / y recetándose entre frase y frase / su trago de chorrera. / Cuando acabó de hablar, gritos y aplausos / premiaron su oratoria chichimeca, / y se escucharon voces que gritaban: / —¡Vamos a entrarle luego a las cabezas!”¹⁵

¹³ El “te lo ofrezco” procedente del alemán.

¹⁴ Según la definición que ofrece el Diccionario de Autoridades (1726), brindar es “convidar, y en cierta manera provocar a uno para que beba, al mismo tiempo que él va a beber. Viene este verbo del alemán *Brinquen*, que significa provocar, y regularmente se hace juntando la expresión de a la salud de V.m. a la salud de Fulano”.

¹⁵ Las cabezas efectivamente designan a la parte superior de los chivos o

Aguirre y Fierro estaba consciente de que su persona y sus poemas no coincidían con las personalidades ni con la poesía de sus contemporáneos y sopesó la cuestión en “Judío errante”, donde confirma el deseo de permanecer “rezagado” sobre su “ruta de bohemio y paria”. Sin duda lo consiguió, y para asombro de sí mismo hoy vería que su “Brindis” armoniza con una línea literaria bicéfala, que un día se toma en serio y otro es motivo para el humor y la sátira. Sonrisas y lágrimas, tragicomedia, pues.

Bibliografía citada

- AGUIRRE Y FIERRO, Guillermo, 2009. *Sonrisas y lágrimas*, ed. Ignacio Be-tancourt. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- ARGÜELLES, Juan Domingo, ed., 2001. *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: Una antología*. México: Océano.
- CARRILLO ALONSO, Antonio, 1987. “La influencia del cantar andaluz en Gustavo Adolfo Bécquer”. *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 10: 167-197.
- Historia general de México* IV, 1997. México: El Colegio de México.
- LEDUC, Renato, 1984. *Historia de lo inmediato*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública.
- MARTÍN CRIADO, Arturo, 1989. “Poesía popular: el brindis”. *Revista de Folklore* 103: 12-18.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Félix, 1998. “De brindis tunantescos”. *Revista de Folklore* 208: 124-127.
- MASERA, Mariana, 2005. “Entre la voz y el poema. Entrevista a Margit Frenk”. *Acta Poética* 26: 17-28.
- MONSIVÁIS, Carlos, 2006. *Días de guardar*. México: Era.
- _____, 2007. *Amor perdido*. México: Era.
- NAVARRETE, Micaela y Tomás CORNEJO, ed., 2006. *Por historia y travesura. La lira popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Santiago de Chile:

cabras horneadas bajo tierra; en el poema se aderezan con pulque para facilitar su deglución.

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región Metropolitana
Fondart / Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Archivo de
Literatura Oral y Tradiciones Populares / Centro de Investigaciones
Diego Barros Arana.
- ____ y Daniel Palma, ed., 2008. *Los diablos son los mortales. La obra del
poeta popular Daniel Meneses*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de
la Cultura y las Artes Región Metropolitana Fondart / Dirección de
Bibliotecas, Archivos y Museos / Archivo de Literatura Oral y Tradi-
ciones Populares / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- PACHECO, José Emilio, 2000. "El retorno de la poesía popular". *Letras
Libres* 17: 30-32.
- Poesías gauchas. 18 grandes poemas del Indio Duarte*. Discos Fuentes. [s.l.,
s.f.].
- RÍOS NAVARRETE, Humberto, 2008. "El pulque es carne, carnal, por Dios".
Milenio Online, 29 de noviembre.
[<http://impreso.milenio.com/node/8502958>]
- RODRÍGUEZ, Zorobabel, 1875. *Diccionario de chilenismos*. Santiago: El
Independiente.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, 1993. "Literatura consolatoria en torno a la muer-
te del príncipe". *Studia Historica - Historia Medieval* 11: 157-170.
- ZAID, Gabriel, ed., 1980. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.