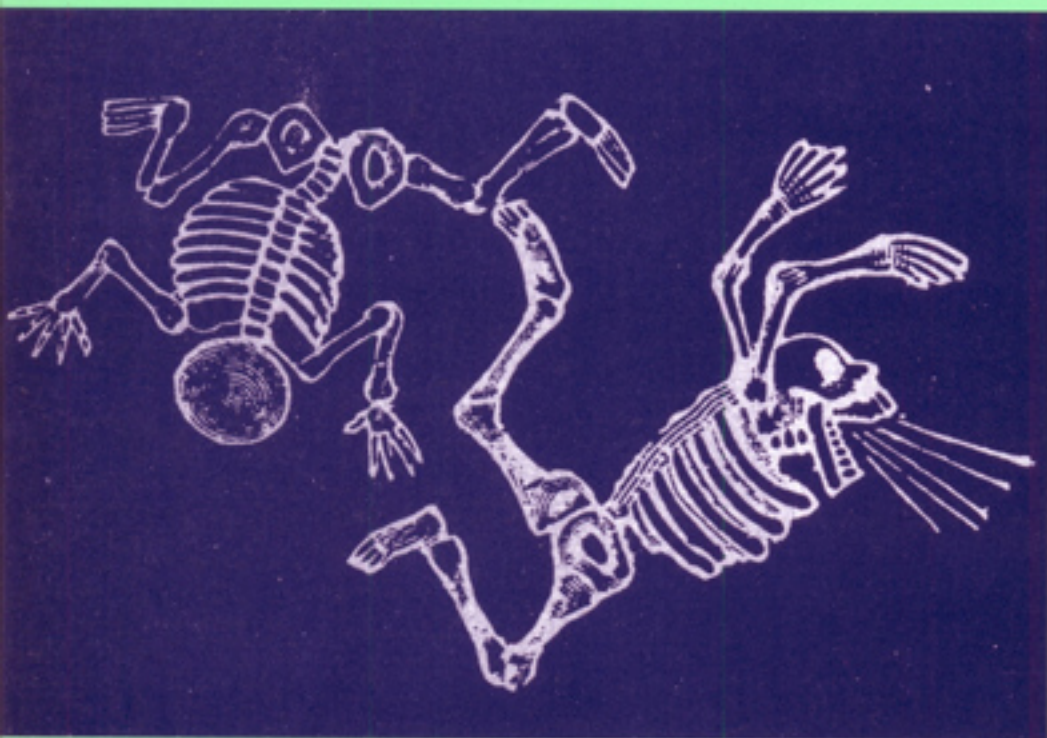


# Revista de Literaturas Populares



# Revista de Literaturas Populares

---

AÑO II NÚMERO 2 JULIO-DICIEMBRE DE 2002

---

## dirección

margit frenk

## comité de redacción

magdalena altamirano / martha bremauntz /  
araceli campos moreno / elizabeth corral peña /  
enrique flores / raúl eduardo gonzález /  
mariana masera / edith negrín

## comité editorial

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

## cuidado de la edición

comité de redacción

## diseño original

mauricio lópez valdés

## diseño de portada

gabriela carrillo

## tipografía

elizabeth díaz salaberría

## imagen de la cubierta

fragmento de la calavera de don quijote, de josé  
guadalupe posada

## publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO, D. F.

E-MAIL: [litpop@correo.unam.mx](mailto:litpop@correo.unam.mx)

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

issn en trámite

impreso y hecho en méxico

# Contenido

## TEXTOS Y DOCUMENTOS

- Algunas muestras del folclor narrativo  
de la provincia de Chiriquí, Panamá*  
(LEIDYS ESTELA TORRES SAMUDIO) ..... 5-26
- Poemas del payaso Pinito*  
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) ..... 27-42
- Alcaloides de papel. Una encuesta argentina  
de 1923 sobre la "literatura barata"*  
(MARGARITA PIERINI) ..... 43-63

## ESTUDIOS

- Géneros y estéticas en la literatura tradicional*  
(LUIS BELTRÁN ALMERÍA) ..... 67-81
- Las mujeres de mi general: corridos  
de la Costa Chica y del Bajío*  
(JUAN DIEGO RAZO OLIVA) ..... 82-108
- Recursos estilísticos en la copla popular mexicana*  
(MARTÍN SÁNCHEZ CAMARGO) ..... 109-138
- En la mirada, en el oído.  
Narraciones tradicionales de la Llorona*  
(MARISELA VALDÉS) ..... 139-157

## RESEÑAS

- Carlos Monsiváis. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*  
(ELIZABETH CORRAL PEÑA)..... 161-166
- Lídia Santos. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*  
(SILVIA CÁRCAMO) ..... 166-171
- Mariana Maserá. "Que non dormire sola, non".  
*La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*  
(MARGIT FRENK) ..... 171-175
- Beatriz Mariscal, ed. *Romancero general de Cuba*  
(MAGDALENA ALTAMIRANO) ..... 176-180
- Álvaro Ochoa Serrano y Herón Pérez Martínez, ed.  
*Cancionero michoacano 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*  
(JUAN DIEGO RAZO OLIVA) ..... 180-189
- Maria Aliete D. Galhoz, ed. *Orações populares de Portel*  
(JOSÉ MANUEL PEDROSA) ..... 189-192
- Rodrigo Bazán Bonfil, ed. *Y si vivo cien años...*  
*Antología del bolero en México*  
(RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ) ..... 192-198

## Algunas muestras del folclor narrativo de la provincia de Chiriquí, Panamá

En la parte suroccidental de la república de Panamá, limitando con Costa Rica, se ubica una de las provincias más prósperas del país: Chiriquí. Colonizada a partir del siglo XVI por los españoles, que sometieron a las varias tribus indígenas, como los doraces y los boquerones, esta provincia es heredera también de la valiosa tradición que hermana a los pueblos de América Latina.

En el contexto de las tradiciones populares de la provincia de Chiriquí, específicamente en el campo de la literatura, la narrativa mantiene una gran vigencia. A través del trabajo realizado en distintas comunidades, tanto rurales como urbanas y semiurbanas, pude darme cuenta de hasta qué punto el *tallero* —nombre que se da en esta provincia al cuentero o narrador popular— es una persona apreciada, solicitada y respetada, y cómo sus relatos son escuchados con atención y deleite. Asimismo, me percaté de que en estas comunidades es difícil encontrar a alguien que no tenga qué contar, incluyendo los muy jóvenes; pero se sabe reconocer a quien cuenta con maestría.

Los textos procedentes de la tradición oral que aquí transcribo forman parte de un corpus mayor, recogido entre agosto de 1998 y septiembre de 2000 en los seis distritos de mayor antigüedad del occidente chiricano: Alanje, David, Dolega, Boquerón, Bugaba y Gualaca. Después de hablar con tenderos, cantineros, maestros, policías y gente de renombre, pude encontrar en distintas localidades a los talleres. Esto me permitió conocer a personas de gran calidad humana. No sólo logré ponerme en comunicación con los narradores populares, sino que conseguí en algunas ocasiones grabar los textos en un ambiente natural, que es cuando ellos se reúnen y trata cada quien de mostrar no sólo su calidad de narrador, sino la amplitud de su repertorio.

En general, nuestros informantes pertenecen a niveles socioeconómicos muy bajos, pues la mayoría la conforman peones o trabajadores del

agro, pequeños agricultores, amas de casa, cuyo nivel educativo es más bien pobre; la mayoría sabe leer y escribir, pero no terminó sus estudios primarios. Por otra parte, también logré aportaciones de quienes viven en mejores condiciones sociales, desde maestros hasta profesores universitarios.

El material que aquí se presenta pertenece a distintos géneros narrativos orales; entre otros, cuentos, “casos”, leyendas, sin dejar de lado las *tallas*, nombre que los chiricanos damos, en sentido estricto, a los relatos jocosos, donde campea, pasmosamente, lo hiperbólico. No obstante, evité hacer una clasificación genérica, porque además de considerar que en muchos casos los límites entre uno y otro género no son muy claros, lo cierto es que para los chiricanos, finalmente, todo lo que se narra oralmente con la intención de entretener, aleccionar, dar fe de un suceso sorprendente o inusitado y hacer reír, es una *talla*. En consecuencia, “talla”, en este sentido amplio, puede ser tanto una leyenda, como un cuento, un caso, un chiste; es decir, todo texto narrativo que vive en la tradición oral. Así, todas las narraciones que aquí incluyo son para ellos *tallas*. La mayoría de ellas tiene algún tinte jocoso, sean o no *tallas* en sentido estricto; las que no lo son están muy próximas a ellas.

Seguramente, de la literatura oral el género narrativo es el que mayor vigencia tiene en esta parte de Panamá. Estas narraciones se escuchan en los velorios de santo, en reuniones sociales, en las cantinas, en las galleras, en las esquinas de las callecitas de los pueblos diminutos, en el calor del hogar de las casas humildes y de las casas grandes. Son narraciones ricas en variantes, que emanan del alma de los abuelos, de los padres, de los tíos o de los amigos, para unir al pueblo en una comunión donde no deja de participar ni el más escéptico, ni el más orgulloso, ni el más culto, ni el más rico, porque pueblo somos todos y todos configuramos el ser nacional.

La transcripción de los textos intenta reproducir lo más fielmente posible el habla de cada informante, con sus vacilaciones, sus muletillas, sus repeticiones, sus omisiones.

## 1. El hombre que prefirió morir a trabajar

Este es de otro también cobarde. Este era tan, este hombre sí era pendejo,<sup>1</sup> más pendejo, yo creo, que ese otro. Este hombre se la pasaba po' el pueblo, era pidiendo comida todos los días, de casa en casa. Y ya la gente se aburrió de él, po' que él, bueno, dehde chiquillo —y ya 'taba viejito— y no 'bía queri'o trabajá'. To' mundo se aburrió de da'le comida. Y el hombre 'taba fuerte, po' que bueno no trabajaba na' má'. Dice la gente, se pusieron de acuerdo, dice:

—Bueno. A este hombre hay que no da'le comida. ¡Nadie le va a da' comida, pa' ve' que si no trabaja!

Bueno, y el hombre se puso, dice:

—¡Bueno! Y yo me vo'a...

Po' que en ese tiempo era que entraban la gente sin barbacoa,<sup>2</sup> limpio, pepo a pepo,<sup>3</sup> así sin nada de ropa ni diablo, así limpio, pueh, sin cajón<sup>4</sup> ni na'. Oye, entonce', oye, iba el hombre, que ya cometía como och... ocho días que no comía. ¡El hombre, flaquito! Dice:

—¡Bueno! Llévenme a enterrá' po' que ya no aguanto y nadie me quiere da' comida. ¡No trabajo!

Bueno, se pusieron de acuerdo y hicieron la barbacoa y lo pusieron en medio, pela' íto,<sup>5</sup> mano, pa'l cementerio. Abrieron el güeco y lo llevaban ahí trepaíto, vivo, pueh. Sí, él iba vivo. Allá cerca del cementerio, siempre había una mujer, ahí que siempre:

—Oye, ¿y quién se murió, pueh?

Con que, bueno, iba pa' el güeco. Allá pregunta la mujer:

—Oye, ¿quién se murió?

Dice:

<sup>1</sup> *pendejo* : “tonto, amilanado, de poco ánimo. Hombre pusilánime, tímido, apocado. Sujeto necio, insignificante, bonachón, ingenuo y cándido en demasía” (Izaza Calderón, s.v.).

<sup>2</sup> *barbacoa*: “plataforma construida con varas sobre postes” (Revilla, s.v.).

<sup>3</sup> *pepo a pepo*: según lo indicó el informante, significa ‘completamente desnudo’.

<sup>4</sup> *cajón*: ‘ataúd’.

<sup>5</sup> *peladito*: ‘sin ropa ni nada sobre su cuerpo’.

—¡Bueno! Ese hombre allá que no quería trabajá' na', y lo llevamo', lo llevamo' a enterrá', y va vivo.

Dice:

—Oye, bájenlo, que yo le vo' a da' un, un arrocito ahí, pa' que hagan algo.

Y se para y se asienta y dice:

—¿Pero 'ta ya hecho y cocina'o?

Dice:

—No, tiene que cocina'lo.

Dice:

—¡Bueno! ¡Pa' pique!<sup>6</sup> ¡Voy pa'l güeco!<sup>7</sup>

*Informante: Nicolás Calvo. 55 años*

*Recolección: Orilla del Río, Alanje; 25 de enero, 1999*

## 2. ¡Se me va el muerto!

Ehte era... Una vez había un mujer, tenía treh hombres; pero se cansó d'ellos y se dijo pa' entre ella: "Vo'a matálo' a los tres". Hizo una chicha<sup>8</sup> tan buena, y cuando llegó el primero, dice:

—Oye, ¿querei' chicha?

Dice:

—Bueno, si me das.

Le dio. Al ratito se dobló el hombre. Lo envolvió en una manta blanca y lo metió debajo'e la cama. Al ratito llegó el otro. Dice:

—Oye, ¿queréis chicha?

Dice:

—Bueno, si me dai'.

<sup>6</sup> *pa' pique*: 'hasta el fondo, hasta el final, hacia adelante sin tregua'.

<sup>7</sup> *pa'l hueco*: aquí 'para la sepultura, para la tumba'.

<sup>8</sup> *chicha*: "bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maíz en agua azucarada y que se usa en algunos países de América" (DRAE). Por extensión, en Panamá también 'todo tipo de bebida de fruta'.



Le dio otro poquito. Al ratito se dobló el hombre, y lo envolvió en una manta blanca y lo metió debajo 'e la cama. Al rato llegó el otro. Dice:

—Oye, ¿queréis chicha?

Dice:

—Bueno, sed tengo, así que si me das, na' más no me quejo.

Le dio. Al ratito se dobló el hombre, lo envolvió en una manta blanca y lo metió debajo 'e la cama. Por allá andaba otro hombre rondándola.<sup>9</sup> Cuando en eso llega el hombre a molehta'la, y dice ella:

—Bueno, te vo'a aceptá', pero sí tengo un encargo pa' ti. Tengo un hombre muerto aquí envuelto debajo 'e la cama, que lo jui a enterrá' y se me vino. Así eh que si tú quiere', yo te acepto, pero anda a enterra'me ese hombre lejo', que no vuelva p' acá.

Bueno, el hombre cogió el motete<sup>10</sup> envuelto y se lo llevó y él sabía 'onde había un hueco grande. Se fue, lo echó allá. Demoró como cinco hora'. Ya regresó a la casa de la mujer, que ya ehtaba dormida, y la llamó.

—¡Oye, oye, ya llegué!

—Llegaste; ¡pero también llegó el hombre! ¡Aquí ehtá, velo!

Era que ya había saca'o el otro que tenía debajo 'e la cama; ya lo había saca'o pa' fuera.

—¡Velo, si se vino, aquí ehtá!

Dice el hombre:

—¿Cómo?

Dice:

—¡Sí, llegó primero que tú!

Dice el hombre:

—Oye, dámelo acá, que ahora sí lo vo' a llevá' de verdá', pa' ve' onde hay un hueco máh grande con bahtante piedra.

Y se lo llevó y lo enterró allá y le echó piedra, pero a montón. Ya como a lah doh de la mañana, llegó de nuevo a la casa de la mujer. Dice:

—Oye, oye.

Dice:

---

<sup>9</sup> *rondándola*: 'cortejándola'.

<sup>10</sup> *motete*: 'bulto'.

¿Ah...?

Dice:

Ya llegué; ahora sí, no viene máh.

—¿Qué? ¡Si ya vino primero! Ve.

Ya había saca'o el otro y ehtaba también... Dice:

—¡Oye, pero ese hombre, si...! ¿Se salió?

Dice:

—Sí.

Dice:

—Bueno, dame acá, que ahora sí lo vo' a enterrá' de verdá', ahora sí no va a venir.

Se lo llevó pa' un cementerio. Había un güeco y lo enterró. Y ya cansa'o, de mañanita, ya se quedó dormitando ahí con un fogoncito prendí'o, porque hacía frío. Se quedó dormitando, cuando un cura, que llegaba por ahí, a dar unah oracione' en la mañanita, y él que ehtaba dormitando, y el cura vio esa lucecita allá y dice:

—Vo'a di<sup>11</sup> a ve' qué hay allá.

Se jue el cura dehpacito, dehpacito, y cuando vio que era un hombre que ehtaba allí con la cabeza agachá', quiso salir de apurito, huyendo; pero el hombre en ese momento alza la cabeza, dice:

—¡Se me va, se me va el muerto, se me va!

Y sale huyendo. Y el hombre, detráh del cura, y el cura, por unoh chirimital<sup>12</sup> na' máh dejó la sotana. Y entonce', cuando el hombre sintió la sotana en la mano, dice:

—¡Ah! Ya yo no voy a di más, si allá ehtá de nuevo. Yo lo vo' a encontrá' eh pela'o,<sup>13</sup> así que yo p'allá no voy.

*Informante: Nicolás Calvo. 55 años*

*Recolección: Orilla del Río, Alanje; 13 de diciembre, 1998*

<sup>11</sup> a di: 'a ir'.

<sup>12</sup> *chirimital*: en Chiriquí, 'monte intrincado, espeso y seco, compuesto por palos con ramas que parecen chuzos, por lo que no es fácilmente transitable'.

<sup>13</sup> *eh pela'o*: 'está desnudo'.

### 3. Hoy, no, mañana, sí

Y el hombre, que, que, que quería paseá' el día de la Encarnación. Y fue a buhcá' y fue a buhcá' la yegua, pueh, pa' i'se a su paseo. Y dice la mujer:

—Oye, no vayas a buhcá' ese animal hoy, porque hoy eh el día de la Encarnación y hoy ni la gente, ni loh animale' pueden trabajá'.

—¡Ah, déjate tú de cuento!

Fue a buhcá' la yegua. Se va la perrita detráh de él. Cuando llegan allá donde ehtán, la amarra, la amarra. Le dice la yegua:

—Hoy, no, mi amo; mañana, sí.

¡Putá!, sale ese hombre, que se lo lleva el demonio, huyendo pa' la casa, y la perrita ahí, detrás. Y, ya en la agonía, dice:

—¡Yo nunca oí una yegua hablando!

Dice la perrita:

—¡Yo, tampoco!

*Informante: Melitón Reyes. 77 años*

*Recolección: Orilla del Río, Alanje; 25 de enero, 1999*

### 4. El mono congo y las apuestas

Para seguir, vamos a, a decirte otra talla. [Eh...] y esta es respecto al mono congo, como se le llama a tío Mono, como se le dice, pues, tradicionalmente en los cuentos y tallas.

[Eh...] el mono tenía siempre la voz gruesa o la voz tronante, que él hace alardes cuando canta, porque tienen su vocerrón. Él pensó de que no había animal que se le superara en gritos o en bulla. Tonce, dice que le dice que iba a 'safiar<sup>14</sup> al trueno para ver cuál hablaba más duro, si el trueno o él. Y así lo hizo. Y desafió al trueno. Y él cantó con su vocerrón, dice, y dice que dice el trueno:

---

<sup>14</sup> 'safia': 'desafiar'.

—¡Ahora voy yo!

Y sólo en el relámpago que hizo le dio tanto miedo, que dice que se agarró fue las, las verijas. Y el trueno, ¿qué hizo? [El mono] quedó fue colgando el rabo. Dice que, que el trueno, el relámpago lo quemó; dice que sólo le quedaron los testículos blancos.

Y así se quedó muy, muy triste, porque 'bía perdi' o l'apuesta con el trueno. Pero en eso dice que ve venir el burro y dice:

—¡Bueno! Yo perdi' con el trueno, pero contigo sí me atrevo hacé' la apuesta, tío Burro, dice; vamos a hacer una apuesta a ve' cuál grita más duro, si tú o yo.

Dice que el burro dice:

—¡Bueno! Sí, vamos, vamos a ve', pues, la apuesta.

Y dice que el burro le dice:

—¡Bueno! Mañana vengo pa' que gritemos.

—¡Bueno!

Usté'... Muy temprano ya estaba el mono esperando, dice que gritando, bullando con qué ganas, y dice que dice el burro:

—¡Voy yo!, dice. Pero en eso, pues, el burro le dieron como ganas de orinar y pehcó, pues, el jarrero<sup>15</sup> para orinar. Y el mono se quedó viendo y dice:

—¡No, no, no, así no vale! ¡Con corneta, no!, dice.

*Informante: Pedro Ortega. 59 años*

*Recolección: El Tejar, Alanje; 15 de febrero, 1999*

## 5. Quevedo y la reina

En aquella época de reyh, marquese' y conde', el matrimonio era una cosa muy sagrada y muy grande. Entonce', pueh, hubo un matrimonio de un rey y una muchacha, de un rey y un conde, pueh, un matrimonio muy grande.

Así que hubo la ceremonia, lah comida', lah palabra'. Se hizo una rueda, una rueda de gente, como esa rueda que ehtá así en la gallera,

---

<sup>15</sup> *jarrero*: 'pene'.

pa' hablá' de la familia y de loh paíse'. Pero en esa clase de fiehta invitaban a Quevedo.

Quevedo no era un hombre educado ni rico; sino que era un hombre que sabía mucha poesía, era un hombre alegre. Entonce' así a lado ehtaba un marqués y a ehte la' o ehtaba una reina, una mujer muy gorda. Se le durmió una, pohta,<sup>16</sup> pueh, y jue a move'se y 'onde se movió se le salió un pe'o. Se para el conde y dice:

—Señores, perdonen, que loh gase' me han ataca'o y se me ha salí'o un pe'o, un viento, así que se me perdona.

To' mundo:

—¡Cómo no!, marqués, eso no eh nada. Eso sucede de mucha comida, mucha bebida.

Volvió [la reina] y se le... Seguro le dolió la otra pohta y fue a move'se. ¡Paa! Otro, otro pe'o. Se levanta Quevedo y dice:

—Señores y señoras, le' hago saber que la cagona eh ehta señora; yo no me hago responsable a ehto.

*Informante: Demóstenes Caballero. 55 años*

*Recolección: Macano, Boquerón; 9 de mayo, 1999*

## 6. Chente y el gallo

Ese hombre se nombraba Chente. [Eh...] Chente era un hombre muy rico, tenía mucha plata, gana'o, tierra, de todo; lo que se dice un hombre rico. Pero por medio de jugá' baraja, da'o, bolo<sup>17</sup> y gallo, quedó pobrecito; todo lo perdió. Vino y compró dos, tres velas de espelma,<sup>18</sup> y vino y se jue a la pata de un palo de higerón,<sup>19</sup> a las doce 'e la noche y prendió

<sup>16</sup> *posta*: "Carne en presa (Chiriquí)" (Revilla, s.v.). En Chiriquí, además, 'nalga'.

<sup>17</sup> *bolo*: 'juego de boliche'.

<sup>18</sup> *espelma*: aquí, 'sustancia que se emplea para hacer velas'.

<sup>19</sup> *higerón*: las creencias populares panameñas relacionan este árbol con el demonio. En los relatos de casos, los pactos o encuentros con el demonio ocurren debajo de un higerón.

las velas al revé', no por el la' o de que se prende, sino al revé'. Y las puso las tres así. Y dice que vino Chente, dice Chente:

—Si es verdá que hay diablo, que venga, que quiero hablar con él. ¡Pero yo lo que quiero es plata!

A las doce 'e la noche se estremeció el palo: ¡raaaaa! Dice que dijo Chente:

—Viene.

'Ta<sup>20</sup> que se querían esgajá' las ramas. Cuando Chente acordó, un hombre con unas botas como de, de aluminio: ¡chuaque, chuaque, chuaque, chuaque, chuaque, chuaque, chuaque, chuaque, chuaque, chuaque! Dice que le dijo:

—Omb'e, Chente, sé que quieres hablar conmigo.

Dice:

—Sí, es que todo lo que he tení'o lo he perdido, lo que tenía todo lo perdí, y quiero dinero, principalmente pa' jugá' gallo, omb'e, a mí me gusta mucho la gallera.<sup>21</sup>

Dice el diablo:

—Omb'e, Chente, plata en efectivo no te doy, porque tú 'beis<sup>22</sup> cogí'o mucha plata en efectivo y la 'beis bota'o. Lo que vamos a hacer es que viene una gallera muy grande 'onde viene mucho hombre rico. Yo me voy a volver un gallo. Ese día yo te voy a da' veinte mil peso. A mí no me gana nadie po' que soy el diablo, ¿quién diablo me va a ganá' a mí?, dice. Yo voy a volve'me un gallo feo, bueno, un gallo feo pa' que to' el mundo le eche;<sup>23</sup> pero eso sí, con veinte mil pesos, que de ahí cogei' plata tú de una ve'.

Bueno, se vino a la gallera, se jue Chente pa' la gallera. En el camino, cuando<sup>24</sup> una mata oscura, le salió el diablo. Dice:

—Coge, aquí 'tán los veinte mil peso'. Allá en la gallera te... aparece el gallo en una vara. Soy yo. Soy yo, ahí no hay quién me gane. Tú ahí apuesta sin límite.

<sup>20</sup> 'ta: 'hasta'.

<sup>21</sup> gallera: aquí, 'riña de gallos'.

<sup>22</sup> tú 'beis: 'tú habéis, tú has'.

<sup>23</sup> le eche: 'le apueste'.

<sup>24</sup> cuando: 'donde [había]'.

Cuando Chente llegó con las alforjas llenas de plata, una pa 'lante y otra pa 'trá', en el hombro, cuando vio en una vara el gallo, un gallo que el... el, el pico era como de un jeme, como una suela de jacé' pilón. Las uñas le daban la vuelta y abarcaban la cañaza así, que tenían como una cuarta; tuerto de un ojo, que ha'ta que le salía un suero ni queso; medio chingo.<sup>25</sup> ¡Un animal muy feísimo! Dice la gente que pasaba:

—¡Ajooooo y el animal feo, eso no es gallo! ¿O sí es?

¡Ah, era zoco de una espuela, ná' má' tenía una espuela, pero tenía como una cuarta la espuela, curvía.<sup>26</sup> Cuatro libras pesaba, dice; pasaban los galleros, dice:

—¡Ajooooo, el animal feo! La 'mora<sup>27</sup> que lo pesan, yo le echo; eso son dos picá'.<sup>28</sup>

Dice:

—Oiga, pero es que esa espuela que tiene eso es muy grandísimo, eso me atraviesa mi gallo por 'onde lo coge uno; no, no, esmóchele un cabo, un pedazo, esmóchele un pedazo.

Dice Chente:

—Bueno amigo, 'ta bien.

Y vino y esmochó la espuela por mitá'. Chente, confía'o que ese era el diablo. Y se... si que ya, pueh, lo arregló en condiciones como quería el ene... el contrario. Ná' má' se oía en la gallera:

—¡Viene el gallo feo, viene el gallo tuerto, viene...! ¡Ve, 'horita eso se va juyendo 'horita! ¡Uuuu! ¡Y qué va! Con el quiebra gallo que hay aquí (un gallo que le decían "Quiebra-gallo", era el contendor<sup>29</sup> dé'l). ¡Uuuu, 'horita se va a juir! ¡Demora que lo picamo', lo, lo quebramo' y jayyy!

Y comienza esa gente, pueh:

—¡Que es... ese animal feo 'horita se tiene que irse, de juido se va!<sup>30</sup>

<sup>25</sup> *chingo*: 'chato, romo, desnarigado'.

<sup>26</sup> *curvía*: 'curva'.

<sup>27</sup> *la 'mora que...*: 'lo que están demorando en pesarlo!'

<sup>28</sup> *picá*: 'picada'.

<sup>29</sup> *contendor*: 'contendiente'.

<sup>30</sup> *De juido se va*: 'se va rápidamente'.

Y esa borrachera,<sup>31</sup> pitiando,<sup>32</sup> pero contra del gallo 'e Chente. Cuando ya Chente jue a entrar, que iba, pueh, a soltar el gallo, dice el diablo, que era el gallo, dice:

—¡Oye, Chente, Chente...!

Dice Chente:

—¿Qué?

—Tú crees que yo, porque soy el diablo, sin pico, sin espuela, sin uña, ¡cómo crees tú que yo vo'a ganá'? ¡Meeeto!, cuando esa borrachera se embellaca ha'ta me matan. Cógete los veinte pesos, que yo no peleo, yo me voy. Y queo, queo, queo.

Dice la gente:

—¿Vieron que se amachiló<sup>33</sup> éste de peliá'?

Ganó Chente los veinte mil peso', y se corrió el diablo y no pelió.

Eso es una talla.

*Informante: Demóstenes Caballero. 55 años*

*Recolección: Macano Abajo, Boquerón; marzo de 1999*

## 7. La avioneta de Irene González

Eso fue la Compañía<sup>34</sup> que lo consiguió; como él entiende de madera, pueh, el señor Irene. Él fue a Puerto a valorar un lote de montaña<sup>35</sup> que tenía la Chiriquí Lan', que eso era varia' hectárea'. Había mucho palo<sup>36</sup>

<sup>31</sup> *esa borrachera*: 'esa gente exaltada'.

<sup>32</sup> *pítear*: "Protestar, reclamar" (Sopena, s.v.). Se pitea a una persona para llamar la atención de ella o para ridiculizarla.

<sup>33</sup> Cf. *amachinarse*. "Pan. 'Abatirse, perder energías, acobardarse'" (DRAE).

<sup>34</sup> *la Compañía*: la compañía transnacional bananera que ha explotado las tierras del distrito del Barú, Chiriquí, durante más de ocho décadas. Enseguida se la llama *Chiriquí Lan'*.

<sup>35</sup> *montaña*: 'madera'.

<sup>36</sup> *palo*: 'árbol' (Revilla, s.v.). El término *palo* es de uso común en todos los estratos sociales en la república de Panamá; lo es también en Centro América (DRAE, ac. 21).



grande ahí, y la Compañía quería cerrar todo eso pa' mandar esa madera no sé pa' dónde, pa' hacer casa'.

Lo llevaron a la avioneta, pueh. Iban andar en la montaña era por el aire, a ver. ¡Qué le parece esos cárculos! ¡Cómo iban a salir, si para ir a carcular un palo uno necesita eh ir a la pata pa' ver el tamaño de ese palo! Dice que se jue. Montaron en el avión y se jugaron a la montaña. Cuando iban allá por la montaña, que ya habían da'o doh vuelta', dice, ya él 'bía esta'o viendo la montaña pa' carcular loh millone' de pie' que se podían sacar de ahí; dice que él, pueh, iba en la avioneta; en eso cuando la avioneta va a dar una vuelta [ehte], se agacha mucho y ¡ajo! trompieza el ala con la ramazón diun, de un palo. Se le ehtrabó<sup>37</sup> un ala a la avioneta d'ese la'o 'onde él iba. Pero él se acordó de viaje;<sup>38</sup> dice que sacó el brazo por la ventana y lo extendió.

De viaje, el avión cogió fuerza. Bueno, dice que le dice él al piloto, dice:

—¡Dale ligero allá al aeropuerto, que sí llegamoh allá!, dice.

Se vino el piloto; salieron a, al aeropuerto; se abajaron y ya vieron, ya él vio, pueh, que tenía bahtante valor, porque 'bía sostení'o el avión pa' llegar allá. Y 'onde aterrizaron, aterrizaron bien.

Ese era Irene. Irene Gonzale' eh el de esa talla.

*Informante: Jorge Staff. 79 años*

*Recolección: Bugabita, Bugaba; 20 junio, 1999*

## 8. El padre Severino

Él iba por toda lah comunidá' de', del Distrito. Sí, y entonce', él era muy chistoso y dice que una veh llegó donde, donde un señor, un amigo y le dijo:

<sup>37</sup> *estrabó*: 'destrabó, soltó'.

<sup>38</sup> *se acordó de viaje*: 'reaccionó enseguida'.

—Padre, usted sabe que yo me he metido agricultor. Yo siembro ñame,<sup>39</sup> otoe,<sup>40</sup> todo lo que yo puedo sembrar en mi tierra, yuca,<sup>41</sup> dice. Vea, yo hice un yucal<sup>42</sup> y sembré un palo de yuca a la orilla de la quebrada, y viera, padre, que cuando yo fui a arrancar la yuca, la yuca me sirvió de puente.

Entonce' monseñor Severino no se la creyó. Y enseguida le dice:

—¡Ajál, dice. Y yo mandé a hacer una paila<sup>43</sup> bien grande, pero bien grande.

Dice:

—Padre, ¿y esa paila, para qué?

—Esa paila es para cocinar la yuca que tú sembraste en la orilla de la quebrada.

*Informante: Primitiva de Caballero. 76 años*  
*Recolección: La Concepción, Bugaba; 13 de febrero, 1999*

---

<sup>39</sup> *ñame*: “m. Planta herbácea de la familia de las dioscoráceas, con tallos endebles, volubles, de tres a cuatro metros de largo; hojas grandes y acorazadas; flores pequeñas y verdosas en espigas axilares, y raíz grande, tuberculosa de corteza casi negra y carne parecida a la de batata, que cocida o asada es comestible, muy usual en los países intertropicales” (*DRAE*). La raíz es de uso imprescindible para hacer el platillo típico por excelencia en Panamá, el *sancocho*; pero también es utilizado para todo tipo de sopas, especialmente, las de pescado o marisco.

<sup>40</sup> *otoe*: “m. Planta de tallo corto, de hojas grandes acorazonadas y con nervadura, cuyas raíces en forma de tubérculos de color morado claro son comestibles y se emplea mucho en la cocina panameña” (Isaza Calderón, s.v.). El tubérculo se les pone a las sopas de carne de res y se les da a los bebés como puré, por su alto valor vitamínico.

<sup>41</sup> *yuca* “f. Mandioca. Nombre dado al arbusto y a la raíz en tubérculo comestible, tan empleado en la cocina panameña” (Isaza Calderón, s.v.). Se usa en sopas o, cocida, para comer con chicharrones o con carne frita en la cena o el desayuno. También se muele la yuca cocida para darle forma de bollo, rellenarla de carnes y freírla. Se emplea igualmente para almidonar la ropa.

<sup>42</sup> *yucal*: ‘sembradío de yucas’.

<sup>43</sup> *paila*: “Olla de hierro o bronce, de distintos tamaños utilizados en la cocina panameña” (Isaza Calderón, s.v.). En todas las casas panameñas, la paila se usa para cocinar el arroz.

## 9. El padre, el cocinero y el gallo

Dicen que una vez llegó un padre como a un distrito, como ahí a Bugaba, un pueblo grande. Llegó el padre y cargaba el cocinero.<sup>44</sup> Él no comía comida de ningún restaurante, ni nada, ni hecho, nada; sino que cargaba el cuque.<sup>45</sup>

Pero ¿qué pasa? Que el padre era cristiano, pero era ladrón, y el cocinero, también. Donde llegaban a vivir, no quedaba ni una gallina, ni un pato, ni un pavo, ni na', ni gallo; todo se lo robaban y se lo comían. Y nadie pensaba que el padre era ladrón, ni qu'el cocinero tampoco. Pero el padre 'bía enseñá'o al, al, al cuque, lo había enseñá'o a hablá' en latín.

Dice que llegaron, vamoh a pone'lo ahí,<sup>46</sup> a Bugaba, Concepción, pueblo grande. To'a' lah gallina' 'e los vecinos se iban perdiendo. Hoy, una; pasa'o, otra; pasao, otra; pasa'o, otra. Y así se fueron. Y había un gallo colora'o, varela, grande. Ese gallo, donde bía al padre, al cocinero: "Cocotoc, cocotoc". Y brincaba huyendo. Se metía por debajo 'e unoh papo',<sup>47</sup> flore'. Por allá quedaba metíu, y no lo podían cogé'. Dice el padre:

—Ese gallo bullicioso, cocinero, el día que lo lograh cogé', dice, tú me avisas cómo lo vamoh a componé'.<sup>48</sup>

¿Qué pasa? Que el padre se iba por las casas, así. Le regalaban culantro, cilantro, ají;<sup>49</sup> to'as las cosas le daban, pueh. Y ello... Pero un día, ya sabiendo, una vecina [que] se 'bía da'o cuenta que se comía la' gallina' ajena', le regaló ají picante.

<sup>44</sup> *cargaba el cocinero*: 'venía con su cocinero'.

<sup>45</sup> *cuque*: del inglés *cook*, 'cocinero'.

<sup>46</sup> *vamoh a pone'lo ahí*: 'pongamos por caso'.

<sup>47</sup> *papo*: "Planta de jardinería, empleada para setos o cercos, de abundantes hojas oscuras y flores muy vistosas. Hay tres clases de papos, que se distinguen por el color distinto de la flor" (Revilla, s.v.).

<sup>48</sup> *componer*: aquí, 'guisar'.

<sup>49</sup> *ají*: 'planta herbácea de la familia de las solanáceas; fruto del ají'. Los panameños usan el ají como condimento para las sopas y carnes; también, para cocinarlo con arroz. Las amas de casa emplean la variedad de ají dulce y matan la planta que produce ají picante, pues sólo una pequeña parte de la población consume comidas picantes.

Después que comieron, se comieron la cosa, ya ehtaba picante, pueh, lo van a comé'. Pero parece que cuando jue al servicio, eso le quemaba cuando iba botando el excremento. Bueno, el padre dice:

—Hay que pelá' el ojo,<sup>50</sup> dice, que no sea ají picante.

Bueno, quedó el gallo soltero.<sup>51</sup> Na' más un solo gallo, no había gallina, na' más el gallo. “¡Cocotoc!”, de noche. “¡Cucurucú!”, ese gallo. Nadie por ahí, na' más el solo gallo. Le decía el padre al cocinero:

—El día que coge' eso y yo 'toy en la iglesia dando el sermón, tú me hablas en latín, pa' que los que están escuchando el sermón no se den cuenta.

Bueno, así jue. Un día logra el cocinero cogé' el gallo. Y lo coge y, ¡pas!, lo ehnucó.<sup>52</sup> Y lo dejó listo y se jue. Llegó el cocinero, y el padre 'ta allá tomándose una copita de vino. Se santiguó y to'a a cosa ahí. Allega el cocinero y le dice:

—¡Oh!, padre, [um...], ¿con qué compostum el gallum, si con yucum y papum y ajisuum?

Eso salía por los campanario de la iglesia. Dice el padre: “Ay, caramba, seguro que cogió el, el gallo”. Dice:

—Requintim paz domi, domi, compostum el gallum con yucum y papum, menos con ajisum; porque me pica el culuum.

¡Y se echaron el gallo!

*Informante: Alejandro Morales Gómez. 66 años  
Recolección: Santo Domingo, Bugaba; 22 de junio, 1999*

## 10. Los pescados que sí saben cuántas estrellas hay en el cielo

Dice que había una, una casa donde vivían los esposos. La señora se llamase María. Y tenían un compadre que siempre visitaba la casa; se llamaba Fermín.

<sup>50</sup> *pelar el ojo*: 'estar atento, apercebido'.

<sup>51</sup> 'únicamente quedó el gallo en ese lugar'.

<sup>52</sup> *ehnuco*: 'desnuco'.

El... el esposo de María se fue en la mañana y compró dos pehcado' grande' y compró treh chiquito'. Dice María:

—[Esto] voy a componé' los doh pehcado' grande', dice, para que te comah uno y yo me como el otro, y... antes que venga, dice, mi compadre Fermín.

Pero ¡qué va! Cuando la señora ya 'taba que iba a servir loh pehcado', el marido de María se asoma po' la ventana, dice:

—¡Ay, allá viene, dice, mi compadre!, y ahora ¿qué se va a hacé'?

Pero María era muy ahtuta. Dice:

—No, déjamelo a mi cuenta.

—¿Pero a mi compadre Fermín, dice, no le vamoh a da' d'esoh pehcado'?

Dice:

—No.

—Pero que tenemoh que invitarlo a la mesa, al almuerzo.

Dice:

—Sí, pero yo ahorita compongo, dice, loh pehcado chico', y eso eh lo que vamoh a partí'. Salimoh a uno cada uno. Son chiquitito'; pero, bueno, bastante, eh.

Pero el compadre dio la vuelta rápido; pero como la ventana estaba abierta, el compadre oyó lo que decía la comadre.

'Tonces el, el marido de María dijo, dice:

—Tú eres muy ahtuta, dice, te aplaudo lah cosa'.

Pero el compadre 'taba oyendo. El compadre llegó y se hizo el disimulado. Ya dice:

—Pase y asiéntese, que vamo' a prepará' una comida.

Arreglaron los tres pehcaditos y los sirvieron en la mesa. Cuando el compadre se fue a comer el pehcado d'él, vino, cogió el plato con el pehcado y se lo puso en el oído.

Y le dicen loh compadre' intrigado':

—Bueno, compadre, ¿y qué le pasa? Nunca ha hecho esto. ¿Por qué?

Dice:

—No, que le estoy preguntando al pehcadito éste cuánta' ehtrellas hay en el cielo, dice.

—¿Y qué le contestó el pehcadito?

—Dice que elloh ehtán muy pequeño', que loh que ehtán debajo de la cama, esos sí saben cuántah ehtrellas tiene el cielo.

*Informante: Alejandro Morales Gómez. 66 años  
Recolección: Santo Domingo, Bugaba; 22 de junio, 1999*

### 11. El tigre y el micho<sup>53</sup>

Hay otra talla que dice que, que hubo una reunión de to' los animales del monte, y allá, cuando 'taban en la reunión, 'taban to' los animales, estaba el micho también; pero el micho se vino a'lante y había una parte, una pasada, se puso el micho arañar un palo, dice, y a morde'o. Y to' el que iba pasando, dice que le dijo:

—¿Y qué hace ahí, tío micho?

—Aquí, dice, esperando a tío tigre, porque hoy es el día que tiene que pelear conmigo, porque lo voy arrastrar, dice.

Y dice que decía... Pasó el perro y:

—Yo me voy. Yo no quiero saber de ese pereque.<sup>54</sup>

Pasó el chivo y:

—¿Y qué hace ahí, tío micho?

—Aquí, esperando a tío tigre, porque es el día... hoy es el día que le voy a dar una arrastrada.

—Yo me voy. Yo no quiero saber de ese pereque.

Oye, y todos se iban diendo.<sup>55</sup> No querían saber de ese pereque. Y entonces más tarde venía el tigre [esto...], un tigre viejo, dice, venía de poquito a poco. Allegó a'onde estaba el micho y dice:

—¿Y qué hace ahí, tío michito?

Dice el micho:

<sup>53</sup> *micho*: 'gato'.

<sup>54</sup> *pereque*: "Alboroto, discusión acalorada, escándalo. Molestia, enredo, algo enfadoso y desagradable" (Isaza Calderón, s.v.).

<sup>55</sup> *diendo*: 'yendo'.

—Na', afilándome las uñas y hablando pendejá.<sup>56</sup>

*Informante: Miguel Gaitán. 96 años  
Recolección: Dolega; 15 de abril, 1999*

## 12. Fusil

Fusil estaba con una señora ahí. Entonce' yo le dije a, a, al, al hijo de la señora, se llama Gera:

—¡Oye, Gera!, le dije, cuando, cuando Manuel Isaías viene por ahí, voh dile: “¡Qué hay, Fusil!”

Y, y él se mostraba callaíto, como que no se atrevía. Y dice:

—No te atrevéi a deci'le “¡qué hay, Fusil!”

Y, y él se quedaba calla'ito, como que no quería o no se atrevía.

Y entonce' ella se echaba su consigna así:

—Yo sí me atrevo, yo sí me atrevo a deci'le: “¡Qué hay, Rifle!”

*Informante: Miguel Gaitán. 96 años  
Recolección: Dolega; 15 de abril, 1999*

## 13. Juancho Miranda y sus tres hijos

Decía mamá [este...] —ese es chiste— que un señor de Gualaca, Juancho Miranda (no sé, de aquellos tiempos; mi mamá murió de 94 años y ya eso era un cuento al que, que hacía tiempo iba y venía), cuando salía a la ciudad, por acá por, por mi pueblo, por acá, se encontraba con los amigos y se tomaba sus traguitos y le decían:

—¿Y cómo está la familia?

Dice:

—¡Bueno, la familia está bien, dice, todos están bien!

—¿Y los hijos están muy grandes?

---

<sup>56</sup> *pendejadas*: 'tonterías, estupideces'.

—¡Ohuu, sí ya son grande', dice, todos son grandes! Los tres, dice, ya todos 'tan casados y ya todos tienen sus obligaciones y, bueno. Pero le voy a decir una cosa, que yo estoy muy... Entonce', dice, voy a decirle a usted' amigo, dice, que yo estoy muy orgulloso de mis hijos: Juancito, Pedrito y Alfredito, todos tienen sus obligaciones, pero son muy buenos chicos. Lo que es Juancito, mató a uno —muy valiente' mis hijos—, mató a uno. Alfredito mató a otro y Juancito ya tiene el de él lihto.

¿Qué le parece ese, ese chiste?

*Informante: Aldegunda Saavedra de Pittí. 72 años  
Recolección: Dos Ríos, Dolega; 26 de marzo, 1999*

#### 14. Jesucristo espeluca'o<sup>57</sup>

Samuel Nájera iba pa'... pa' la montaña, pueh. Y entoce' [este...] vino y... por allá cuando él iba subiendo la..., una subía por allá en la montaña, dice que él oía una cosa que decía, que le silbaba:

—Jui, jui, jui, jui!

Y dice que... dice que viene... [ehte] él, él se..., él se jue espelucando todo, pueh, y dice que, cuando él... allá a'lante, a'lante, dice, que 'taba... Tanto subir, y esa cosa detrás d'él y detrás d'él y... y... y... silbándole, pueh. Y dice que cuando... vino y se acordó que él cargaba un Crihto en el... en el bolsillo, vino y sacó el Crihto. Cuando él saca el Crihto, dice que él vio el Crihto también espeluca'o. Dice ese... él... él 'taba... eh... eh, se 'bía espeluca'o el señor y se 'bía espeluca'o el Crihto también, dice, del miedo.

*Informante: Olegario Enrique Guerra C. 55 años  
Recolección: Dolega; 28 de febrero, 1999*

---

<sup>57</sup> *espeluca'o*: 'espeluznado, espantado'.



## 15. Los botones del vestido de Chabela

Ehte era un señor que la familia d'él radica en Potrerillo Abajo, ¿no? [Ehte], parece que él ehtaba borracho. 'Tonce él tenía una señora de nombre Chabela. Parece que él se emborrachó, y eso fue verídico; porque a él lo vieron borracho, metí'o debajo de una casa, borracho. Primero cayó borracho y, y, y la cabecera que agarró eh una puerca. Entonce' dice que el borracho le pasaba lah mano' así por lah teta' de la puerca. Al rato, dice que le preguntaba a Chabela:

—Chabela, Chabela, ¿quién te ha regalado ese vehtidito con tantos botone'?

Lo que él sobaba era la puerca.

—Chabela, ¿quién te ha regalado ese vehtidito con tantos botones?

En realidad, eso sucedió aquí en Potrerillo, sucedió eso. Y era la teta que él tocaba a la puerca. Entonce' borracho le decía.

Una veh le dije ese chiste a un señor, a un amigo, y, y me dijo que le iba a decir al papá. Yo ehtaba hablando del abuelo d'él, ¿no?

*Informante: Humberto Villarreal. 44 años*

*Recolección: Potrerillo Arriba; 11 de mayo, 1999*

## 16. Zoilo y Ambrosio

Aquí en Potrerillos tenemos el punto más alto del territorio nacional: el volcán Barú. En las llanuras que hay en las faldas del Barú y que da nombre a este lugar, Potrerillos, vivía un hombre llamado Zoilo, que se jactaba de tener el mayor alcance de vista en toda la región. Como allí se ve el mar, toda la costa de Chiriquí, él decía que no sólo veía los barcos que llegaban a Puerto Armuelles, sino que era capaz de distinguir los botes pequeños de los pescadores en el mar Pacífico. Y alguna vez dijo que había reconocido en uno de los botes a una antigua novia que él había tenido en una playa.

Bueno, una tarde llegó a su casa un amigo de él llamado Ambrosio, y para presumir su alcance de vista, el anfitrión le dijo, al quedarse viendo fijamente la cumbre del volcán:

—Oiga, Ambrosio, está usted' viendo ahora en el verano, cómo andan las garrapatas como locas.

Dice Ambrosio:

— Pues no, no me he fijado.

—Fíjese que allá en la cumbre del volcán va pasando, va subiendo una garrapata hacia esa roca grande que se ve allá blanca, ¿la ve?

Y Ambrosio se puso a mirar fijamente y le dice:

—¡Oiga, no! No puedo verla; pero oigo los pasos.

*Informante: Dimas Lidio Pitty. 57 años*

*Recolección: Potrerillos Abajo, Dolega; 20 de febrero, 1999*

### **Bibliografía citada**

- DRAE, 2001. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- ISAZA CALDERÓN, Baltazar, 1986. *Panameñismos*. Panamá: Manfer.
- REVILLA, Ángel, 1976. *Panameñismos*. Panamá: Impresora Royal.
- SOPENA. *Americanismos. Diccionario Ilustrado*, 1982. Barcelona: Ramón Sopena.

## Poemas del payaso Pinito

En Guadalajara, Jalisco, en el barrio de Mezquitán, conocido por su añejo panteón, vive don Genaro Aceves, *Pinito*; el 7 de noviembre de 2001 tuve la oportunidad de conocer a este extraordinario artista multifacético, quien se presentó a sí mismo en verso antes de recitar el primero de los poemas transcritos a continuación: “Genaro Aceves yo soy, / nació el dieciséis de septiembre / de mil novecientos diez / y voy a contarles lo que ha pasado, / si se dignan sus mercedes / ponerme mucho cuidado”.

Además de poeta —se dice autor de esos y otros poemas—, don Genaro se ha desempeñado como payaso de circo y callejero, titiritero, danzante y monosabio en la plaza de toros de Guadalajara. En la actualidad, además de mantenerse como monosabio —labor que ha realizado a lo largo de muchos años—, se dedica a la elaboración de muñequitos de barro para retablos navideños tradicionales o nacimientos, además de que funge como jefe del Cuartel de Danzas Chimalhuacanas, asentado en Tonalá, Jalisco.

Desde su juventud, por el año de 1925, don Genaro comenzó a ejercer el oficio de payaso: “allá en la Calzada, allá cerca de la Alameda, allá en parque Morelos no había edificios, ahí paraban los circos; ahí me fui con ellos, me fui enseñando poco a poco”. En esos circos itinerantes anduvo “por toda la república y hasta Brownsville”. Según recuerda, su maestro fue el payaso Hilario Delgado.

Los poemas que presento a continuación forman parte de lo que fue su repertorio de payaso. A decir de Juan Diego Razo Oliva, el “payaso cantador de teatro vagabundo [fue un] genuino espécimen secular del juglarismo literario-musical infaltable en las fiestas pueblerinas del Bajío [y del occidente de México] hasta hace treinta o cuarenta años” (Razo Oliva, en prensa). Pinito ejerció, pues, este oficio itinerante de modo que llegó a hacer suyo un amplio repertorio de versos, del cual los textos siguientes son un ejemplo.

Como el lector podrá advertir, el género más común es el de la glosa en décimas, específicamente las glosas de línea, es decir, una serie de décimas que culminan con un mismo verso. En el repertorio de glosas de payaso presentado por Razo Oliva (en prensa), es esta misma variedad la que impera, lo cual permite suponer que la glosa de línea fue una forma poética favorita de los payasos —al menos en las mencionadas regiones del Bajío y el occidente de México— en la primera mitad del siglo XX. En el caso de las dos primeras glosas recitadas por Pinito se advierte, sin embargo, la ausencia de la cuarteta inicial o *planta*, uno de cuyos versos —el primero o el cuarto, como se advierte en los casos en que sí aparece la planta— suele ser en los textos de este tipo el que aparece al final de cada décima. A diferencia de las glosas típicas, que se limitan a cuatro décimas, o sea, tantas como versos tiene la planta, en las glosas de línea el número de décimas puede variar, desde cuatro hasta diez o más.

En las glosas de don Genaro se advierte además una versificación irregular y décimas *incompletas*, signos de una oralidad muy decantada, si vale la expresión, por la continua recitación por parte del payaso, que evidentemente ha hecho suyo el texto al imprimirle su propio ritmo. Seguramente algunos de los *defectos* que estos poemas tienen con respecto a las formas de la décima y la glosa se deben asimismo a las limitaciones propias de la memoria del recitador, que acaso los ha repetido poco en los últimos treinta años y, según él mismo indicó, no posee un cuaderno para registrar los poemas.

En todo caso, estos poemas valen como testimonio no sólo de una tradición que, si bien hoy se ha extinguido, tuvo una enorme vigencia: la de los payasos-juglares, como los llama Razo Oliva, sino, asimismo, de otra tradición, viva esta sí, la de la valona, la cual, así como glosa de línea o típica, se encuentra tanto en la Sierra Gorda de Guanajuato, Querétaro y San Luis Potosí, como en la Tierra Caliente de Michoacán. Me parece que en el fondo ambas manifestaciones de la glosa en el folclor del siglo XX dan cuenta de la gran popularidad que la forma tuvo a todo lo ancho y lo largo del país, particularmente en el siglo XIX.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

## 1. [Ahora no tengo lugar]

Un lunes por la mañana  
 enamoré a una bonita,  
 y con amor me decía:  
 “Mañana vendré solita,  
 5 ahoy tengo visita,  
 me voy a cumplimentar,  
 no crea que lo he de engañar”.  
 Me decía con grande alarde:  
 “Venga mañana en la tarde,  
 10 porque ahora no tengo lugar”.

El martes por la mañana  
 salí sin ninguna dilación,  
 y me mandó decir con la hermana  
 que le prestara un tostón,<sup>1</sup>  
 15 yo empeñé hasta el pantalón  
 para podérselo enviar  
 [...]
 pa ver si tenía un campito,<sup>2</sup>  
 y me dijo: “Mira, Genarito,  
 20 ahora no tengo lugar”.

El miércoles  
 para alivio de mis males,  
 me mandó a pedir veinte reales;  
 yo le mandé lo que tenía,  
 25 por ver si acaso ella volvía,  
 [...]
 cuando me mandó avisar  
 con un chamaquito<sup>3</sup> en la tarde:

---

<sup>1</sup> *tostón*: ‘moneda de cincuenta centavos’.

<sup>2</sup> *un campito*: ‘oportunidad para verla’.

<sup>3</sup> *chamaquito*: de *chamaco* ‘niño’.

30 “Dile que ya no me aguarde,  
porque ora no tengo lugar”.

El jueves, allí muy enojado,  
de paso le hablé,  
luego me dijo: “¡Ah, qué usted!”  
Entonces me dio un fuerte abrazo,  
35 que me tronó hasta el espinazo,  
[...]  
luego me quiso besar;  
le dije: “Cúmplame primero el trato”;  
me dijo: “Sí, Genarito, dentro de un rato,  
40 porque ahora no tengo lugar”.

El viernes me volvió a decir  
que en el río la esperara;  
la esperé atrás de una jara<sup>4</sup>  
y me cansé;  
45 de allí me salí a divertir,  
por ver si la podía encontrar,  
cuando la vi pasar,  
salerosa y muy planchada;  
me dijo: “Voy ocupada,  
50 ahorita no tengo lugar”.  
En fin, el sábado compré un chirrión<sup>5</sup>  
y de allí la fui a esperar;  
bien que la pude hallar  
sin ninguna dilación, pues,  
55 yo agarré el chirrión  
y de azotes le comencé a dar,  
[...]  
y me dijo:

---

<sup>4</sup> *jara*: ‘arbusto’.

<sup>5</sup> *chirrión*: ‘fuate, chicote’.

60 “Ya no me pegues, Genarito,  
que ahora sí, ya tengo lugar”.

## 2. El payaso

Es el payaso en esta vida  
a quien Dios destinó a sufrir;  
si el payaso llegara a hablar  
y contar sus amarguras,  
5 hasta las almas más duras  
[...].

Payaso...,  
ser indefinible y sin nombre,  
exótica creación,  
que en su egoísta ambición  
10 forjó la maldad del hombre.

No se admiren ni os asombren  
que demuestre hoy placer por pena,  
despreciando la palma,  
que al cielo de tantos modos  
15 muestro que el alma es de todos  
y que el payaso también tiene alma.

Soy payaso... ¡Es verdad!  
Porque sin darme cuartel  
el destino, implacable y cruel,  
20 me arrojó a la adversidad.  
Pero el amor y el cariño,  
puros como el blanco armiño,  
dieron en mí algo prolijo  
y yo, como todos los hijos,  
25 tuve mi madre;  
yo también fui niño.

Yo nací un día, y sin pena;  
tuve una cuna honrada,  
y mi madre idolatrada  
30 besó mi frente serena,  
pero la férrea cadena  
del destino y del ocaso  
supo aprisionar mi brazo  
para enseñarme a sufrir;  
35 ¡quién me lo había de decir  
que yo llegaría a ser un payaso!

Payaso lo soy y lo seré,  
aunque la gente me maldiga;  
esto que a mí me liga  
40 Dios lo sabe y lo sé yo;  
decirlo aquí, ¿para qué?  
No calmaría mi ansiedad  
saber que tras mis pasos  
hay hombres que son payasos  
45 con el alma en la soledad.

Cuando yo piso la escena  
donde mueren mis agravios,  
con la sonrisa en mis labios  
demuestro dolor por pena;  
50 pero tras la escena  
hay sollozos, despojado de madre,  
a quien marido, ¡ea!, y el padre,  
convertidos en histrión,  
ebria el alma de sufrir,  
55 llena de inmenso penar,  
quisiera verme llorar,  
¡pero me mandáis reír!

En este eterno vivir  
que anonada mi pasión,



60 lágrimas voy derramando,  
y en cada mueca dejando  
pedazos de corazón.

¿Por qué se llega a payaso?  
¿Sabré decirlo yo mismo?

65 Porque se hunde en el abismo  
el hombre en su mejor paso.  
Yo quizás llegué a payaso  
por tener mi conciencia honrada  
y comprender de una ojeada,

70 llevando el alma herida,  
¡porque todo en esta vida  
es pura payasada!

### 3. El interés

“¡Ay, interés, cuánto vales!”  
le dije a una jovencita;  
porque le dije “chatita”,  
me pidió dos reales.

5 He aquí cuál es la razón:  
de que<sup>6</sup> se ve a uno decente,  
le saludan prontamente:  
“Adiós, señor don Simón”.  
Pero si miran a un pobretón

10 tal como yo, en la indigencia,  
se queda el que tiene ciencia  
mirando los barandales;  
por eso les digo:  
¡ay, interés, cuánto vales!

---

<sup>6</sup> de que: ‘cuando’.

15 Yo bien he puesto cuidado  
 cuando por la calle voy:  
 si me miran cómo estoy,  
 me tratan de desdichado;  
 pero si ven a un catrín plantado,  
 20 le dan hasta la banqueta;<sup>7</sup>  
 le hacen su media pirueta:  
 “Pase usted, señor González”,  
 porque lo ven de chaqueta:  
 ¡ay, interés, cuánto vales!

25 En cualquiera fiesta o reunión  
 los amigos son muy diferentes:  
 a los que son muy decentes  
 los tratan con mucha atención.  
 ¿A los pobres? ¡Al rincón,  
 30 como a los viejos costales!  
 Pero si son industriales,  
 los tratan con mucho aprecio;  
 lo digo quedo y muy recio:  
 ¡ay, interés, cuánto vales!

35 Si a una tienda de abarrotes  
 se presenta uno de levita,  
 sale el dependiente al trote  
 retorciéndose el bigote:  
 “¿Le sirvo una copita?  
 40 [...]

Tengo vinos alimenticiales,  
 mariscos en finas latas”,  
 porque le ven hartas platas:  
 ¡ay, interés, cuánto vales!

---

<sup>7</sup> *le dan hasta la banqueta*: ‘le ceden la acera’.

- 45 Cuando uno tiene platitas,  
¡qué de amigas y de parientes!  
Las muchachas bonitas  
le pelan a uno los dientes;<sup>8</sup>  
a los pobres indigentes,  
50 puras burlas, puros males.  
¡Qué mujeres tan desleales  
cuando ven hartas platas!  
Por eso les digo: “Chatas,<sup>9</sup>  
¡ay, interés, cuánto vales!”
- 55 Si se ofrece<sup>10</sup> alguna boda,  
el rico pasa a la mesa fina;  
¿los pobres? A la cocina,  
[...]  
[...]
- 60 a menear los nixtamales,<sup>11</sup>  
a soplar los comales<sup>12</sup>  
para que estén las tortillas;  
en ciudades, pueblos y villas,  
¡ay, interés, cuánto vales!
- 65 En fin, que llegó la muerte,  
en donde todo se encierra:  
el pobre va a flor de tierra,  
así le tocó su suerte.  
El que dejó plata fuerte  
70 le hacen buenos funerales:  
la cruz alta, los ciriales,

---

<sup>8</sup> *le pelan los dientes*: ‘le sonríen’.

<sup>9</sup> *chata*: ‘muchacha’.

<sup>10</sup> *si se ofrece*: ‘cuando hay’.

<sup>11</sup> *menear los nixtamales*: ‘moler los granos de maíz cocidos para hacer *tortillas*’.

<sup>12</sup> *comal*: ‘disco de barro o de metal que sirve, entre otras cosas, para cocer *tortillas* de maíz’.

porque dejó su riqueza:  
 ¡maldita sea la pobreza!  
 ¡Ay, interés, cuánto vales!

#### 4. El carbonero

[cantando:]

Carbonero soy, señoras,  
 que vengo en esta ocasión,  
 vengo a pararme a sus puertas  
 a venderles mi carbón.

- 5 Los ojitos que tú tienes  
 yo los compraría con plata;  
 si tiznan al carbonero,  
 siempre da la misma gata.<sup>13</sup>

[recitando:]

- ¿Qué destino tomaré,  
 10 que no ande tan chamuscao?  
 Todos los días que amanece  
 amanezco muy tiznao;  
 ya me está dando cuidao  
 de verme en esta situación,  
 15 por eso vendo mis cargas de carbón,  
 pa juntar mis platotas  
 y con mucho gusto gritarles:  
 “Carbonero soy, chatotas”.

- Qué gusto me da ir llegando  
 20 a alguna población,

---

<sup>13</sup> *da la misma gata*: ‘poco importa’.

yo, bajando  
 con mis cargas de carbón,  
 las jovencitas, tratando,  
 cual reluciente estrella,  
 25 cual bella aurora,  
 con una seña que les haga,  
 les digo:  
 “Carbonero soy, señoras”.

Quando estoy allá en el cerro,  
 30 me levanto muy de mañana,  
 el rocío fresco me baña,  
 pero yo, muy placentero;  
 ¡cuánto sufre un carbonero  
 sin gozar de placer,  
 35 ni tener una mujer  
 que le sea conmovedora!  
 Por eso grito a toda hora:  
 “Carbonero soy, señora”.

Quando vine de mi tierra  
 40 me encontré una de Sayula,  
 y me dijo la vieja mula:  
 “Pos yo, ¿pa qué quiero agruras,  
 si tengo mis acidías?”  
 Pos me dejó vendiendo frías<sup>14</sup>  
 45 como el que chifló en la loma;<sup>15</sup>  
 fue muy pesada la broma,  
 pero yo me quedé riendo  
 de verle su salero,  
 y con mucho gusto le gritaba  
 50 “Carbonero soy, señora”.

---

<sup>14</sup> *vendiendo frías*: ‘vendiendo tortillas frías’; aquí, metafóricamente, ‘no me hizo caso’.

<sup>15</sup> *como el que chifló en la loma*: ‘el que silbó lejos y nadie lo atendió’.

¡Cuánto me gusta el vino  
 cuando ando en la paseada!  
 Hasta empeño la frazada  
 pa que me presten dinero.  
 55 No porque soy carbonero,  
 también me gusta enamorar;  
 me encontré a Pilar, le dije:  
 “¿Quihubo, chata, nos vamos?”  
 Dijo: “Pos ya la gorreamos,<sup>16</sup>  
 60 pos no le veo ni dinero”.  
 Dijo una malditilla:  
 “¡Por la horma del carbonero!”<sup>17</sup>

Andándome yo paseando,  
 me encontré una de Zacoalco;  
 65 me dijo: “Te doblas y te haces arco”.<sup>18</sup>  
 Como no traiba ni fajo,<sup>19</sup>  
 pos no la pude enamorar;  
 pero me encontré una muchacha  
 que quería un peso duro;  
 70 y dijo una malditilla:  
 “Te habla, Chicho, quiere puro”.<sup>20</sup>

¡Cuánto me gusta el gusto,  
 lástima que yo me muera!  
 No crean que soy calavera  
 y que de un grito ya me asusto;  
 75 no, señores, es mi gusto  
 de revolverme en la bola,

<sup>16</sup> *ya la gorreamos*: ‘tendremos que pedir prestado’.

<sup>17</sup> *por la horma del carbonero*: ‘esto sucede por ser carbonero’.

<sup>18</sup> *te doblas y te haces arco*: ‘a que no te atreves’.

<sup>19</sup> *como no traiba ni fajo*: ‘no traía cinturón, mucho menos dinero’.

<sup>20</sup> *quiere puro*: ‘amor puro’, sin interés; aquí, con ironía.

pa gritarles a las de mi barrio  
de El Mezquital:  
80 “*Carbonero soy, señoras*”.

A que<sup>21</sup> les pego un grito,  
de esos de nueva moda;  
yo me llamo don Benito,  
y mi vieja se llama Cantimplora.  
85 A cada quien se le llega su hora:  
si me llegan a sepultar,  
del panteón salía a gritar:  
“*Carbonero soy, señoras*”.

## 5. El cateto

Una monjita se cayó  
en la puerta de un cuartel;  
del trancazo que se dio,  
echó fuera al coronel.

Yo me fui pa divertir  
en La Habana,  
porque aquí ni sale el sol  
de mañana.

¡Qué bonita sensación  
es la que he mirado allí,  
la, la, ra, la, la, la,  
en la población!

Tengo seso en el estómago,  
lombrices en el cerebro,

---

<sup>21</sup> a que...: ‘apuesto a que...’.

catarro en un dedo,  
uñero en la nariz.

## 6. El colorete

La mujer con su mirar  
a los hombres compromete,  
y para más bien agradar,  
*se echan pintura y colorete.*

- 5    Voy [a] decir la verdad  
      lo que hace la mujer,  
      porque quieren aparecer  
      bonitas por igualdad;  
      desde la alta sociedad  
10   hasta la más inferior  
      se arriman al tocador  
      donde tienen su retrete  
      y se arreglan con primor  
      con pinturas y colorete.
- 15   Hoy vemos en la ocasión  
      que todas andan pintadas;  
      aunque ya estén arrugadas,  
      les gusta mucho dar la función;  
      es un puro vacilón  
20   ver tanta cara pintada;  
      con sólo una mirada  
      loco traen a más de siete,  
      toditas embadurnadas  
      con pinturas y colorete.
- 25   Nadie quiere ser la peor,  
      todas quieren ser lo mismo;  
      vayan a bailes o a bautismos,



- se arreglan de lo mejor.  
Si uno les dice: “Primor,  
30 lucero de la mañana,  
eres dulce manzana  
que a muchos nos compromete”,  
es que el tonto se encampana  
*con la pintura y el colorete.*
- 35 Hay muchas jovencitas  
que no necesitan pintura,  
es natural su hermosura,  
pues parecen virgencitas;  
sean blancas o sean morenitas,  
40 suplico no se sulfuren,  
y aunque mi estilo censuren,  
de esta en un brete,  
que no se desfiguren  
con la pintura y el colorete.
- 45 En fin, yo también en el circo me pinto,  
imitando a una mujer,  
pero es fácil comprender  
el caso de cada quien:  
¡ah!, si ustedes me vieran  
50 con mi nariz y boca encarnada  
que parece un mozalbeta,  
pues yo de esa forma gano la fierrada<sup>22</sup>  
pa comprar mi pintura y colorete.

---

<sup>22</sup> *la fierrada*: ‘el dinero’.

### **Bibliografía citada**

RAZO OLIVA, Juan Diego, en prensa. “¡Qué payasos! Dinastía de los dos Dionisios. (La tradición del juglar de teatro ambulatorio en un viejo cuaderno de canciones)”. En Herón PÉREZ y Raúl Eduardo GONZÁLEZ, comps. *Memorias del coloquio Investigaciones en curso sobre el folclor literario en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán (en prensa).

## Acaloides de papel. Una encuesta argentina de 1923 sobre la “literatura barata”

En la segunda década del siglo XX se asiste en Buenos Aires a un fenómeno editorial a partir de la confluencia de diversos factores: la ampliación de un público alfabetizado, las nuevas tecnologías en el campo de la edición, que permiten abaratar costos y multiplicar tiradas, y la vinculación de autores y editores en una empresa común. Aparecen así numerosas colecciones de diverso signo y muy variados programas, cuya difusión se sitúa al margen de las librerías tradicionales. Kioscos, estaciones de subterráneo y ferrocarril, venta a domicilio, son los espacios por donde circulan estas publicaciones, bajo un común denominador: ser “literatura barata”, es decir, al alcance de empleados, oficinistas, costureras, obreros y, en general, de una población no sobrada de recursos, pero abierta a los consumos culturales.

El fenómeno de esta “literatura hebdomadaria” cobra una dimensión que alarma a los espíritus atentos a la educación estética y moral de la población menos instruida. Se plantea entonces un debate sobre las causas de lo que se conceptúa como una perniciosa enfermedad —la “mala lectura”— y sobre las maneras de combatirla.

En particular, las voces de la crítica, a un tiempo estética y moral, se levantan contra las publicaciones de un género que se constituye en la Argentina a partir de 1917, siguiendo un modelo surgido en España una década atrás:<sup>1</sup> las colecciones de “novelas semanales”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Eduardo Zamacois fue el iniciador de esta empresa, a través de varias exitosas colecciones, como *El cuento semanal* (1907); cf. Sáinz de Robles, 1975.

<sup>2</sup> Hasta el momento hemos encontrado, solamente en la Argentina, más de veinte colecciones de “novelas semanales” entre 1917 y 1941; su etapa de mayor producción debe situarse entre 1917 y 1924. Este fenómeno editorial se da simultáneamente en otros países de América Latina: hasta donde hemos podido investigar, México, Colombia, Venezuela.

En 1923 —en pleno auge de estas publicaciones— aparecen en el periódico *La Razón* una serie de notas reunidas bajo el título “Literatura pornográfica, ñoña o cursi. Nuestra encuesta para averiguar por qué el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento”.

*La Razón*, un vespertino que no ha cumplido todavía veinte años de existencia,<sup>3</sup> es un diario conservador, con claras simpatías por el naciente fascismo italiano y una abierta hostilidad hacia los movimientos anarquistas y socialistas de la época, tanto en Europa como en sus manifestaciones locales. Erigido como defensor de los valores amenazados por la “democracia corruptora” instalada a partir de 1916,<sup>4</sup> el diario había iniciado pocos días antes una violenta campaña para denunciar los “alcaloides y drogas nocivas [...], vicios exóticos difundidos en Buenos Aires en todas las clases sociales [...], vicios vergonzosos que no tienen razón de existir en un país de trabajo como es el nuestro” (*LR*, 28-4-1923).

Dentro de esta óptica nacionalista que atribuye a lo extranjero todos los males del país —tesis extendida a cualquier ideología “peligrosa”, “exótica”— el diario se autoimpone la misión de despertar las conciencias dormidas o culposamente negligentes frente a este flagelo social. Ya lanzado a esta vocación redentora, inicia su nueva tarea de purificación: denunciar y buscar remedio a los males que produce la “literatura barata”, tan peligrosa, advierte, como la circulación de las drogas en la ciudad de Buenos Aires.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Lo funda en 1905 José Cortejarena; posteriormente queda en manos de su yerno, Ricardo Peralta Ramos, y de sus descendientes.

<sup>4</sup> En 1916 la reforma electoral que impone el voto secreto y obligatorio cierra un extenso periodo de gobiernos conservadores y lleva al poder a la Unión Cívica Radical, con su caudillo, Hipólito Yrigoyen (1916-1922), primero, y luego con Marcelo T. de Alvear (1922-1928).

<sup>5</sup> Como lo señala Pérez Montfort (1999: 9) para México en el mismo periodo, en la Argentina “la sociedad citadina [...] de fines del siglo pasado y principios de éste todavía no había dejado que la conciencia de las drogas y sus efectos se convirtiera en un enemigo omnipresente”. De hecho, mientras en Francia e Inglaterra se condenaba a prisión y a trabajos forzados a traficantes y consumidores, en la Argentina el Código Penal calificaba su consumo como simple infracción; por primera vez, un decreto de 1919 reglamentó la importación y venta de drogas y alcaloides.

Para la encuesta se seleccionan diez figuras destacadas en el campo de la cultura: escritores, periodistas, editores, críticos de arte.<sup>6</sup> Los autores entrevistados son: Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Pedro Sondereguer, Juan Agustín García, Atilio Chiappori, José Ingenieros, Eduardo Carrasquilla Mallarino, Manuel Gálvez, Alfredo Bianchi, Alejandro Cánepa. Por razones de espacio, hemos escogido para esta publicación cinco de esas entrevistas, aquellas que, por el lugar de los autores en el campo intelectual del periodo o por las opiniones expresadas, ofrecen mayor interés para el debate en cuestión.<sup>7</sup>

Por lo general, los periodistas de *La Razón* no firman sus artículos. No disponemos por ello de otros datos sobre el anónimo redactor que los que se desprenden de los textos. El periodista se presenta como un cruzado de la causa por la buena literatura y parte de una posición, por lo general, mucho más condenatoria que la de los propios entrevistados, con excepción de Leopoldo Lugones, adusto defensor de los valores de la Nación.

A través de la encuesta se puede trazar el perfil de una etapa de la cultura argentina, en la que se hacen patentes las tensiones entre los diversos factores que emergen en esta modernidad: la irrupción de la masa inmigrante y su influencia sobre el idioma nacional; el papel “civilizador” que se le confiere a la escuela y a la prensa; la presencia del mercado que modifica los valores establecidos y renueva el canon hasta entonces indiscutido; la polémica en torno a la obra literaria como objeto de arte o como mercancía.

Más allá del interés que la encuesta ofrece en sí misma como testimonio de una época de renovación de paradigmas culturales, los planteamientos que en ella se presentan adquieren nuevo sentido al insertarlos en un discurso de larga tradición: el de la lectura vigilada y censurada.

Si bien los impresos estuvieron desde sus inicios europeos bajo el control de instancias del Estado o de la Iglesia, como lo atestiguan las

---

<sup>6</sup> Casi todos ellos, por cierto, colaboran en las novelas semanales, algunos asiduamente (Sondereguer, Carrasquilla Mallarino, Alejandro Cánepa); otros, en forma esporádica (Rojas, Gálvez, Ingenieros, Chiappori).

<sup>7</sup> Las restantes entrevistas han sido transcritas y están a disposición de los investigadores interesados en consultarlas. El número romano corresponde al orden en que fueron publicadas las que aquí se reproducen.

“licencias” que figuran en las portadas de los libros de la edad moderna, esta vigilancia se vuelve más estricta, y adopta nuevas modalidades, cuando aumenta la difusión de los libros, llegando a un público crecientemente mayoritario. Chartier estudia “la fuerte penetración de la cultura impresa en las sociedades del Antiguo Régimen [...]; el papel pedagógico, disciplinante, aculturante, atribuido a los textos puestos en circulación para numerosos lectores; [...] los controles ejercidos sobre lo impreso, sometido a una censura que debe alejar todo lo que podría poner en peligro el orden, la religión o la moral” (Chartier, 1994: 38).

En la medida en que la lectura se vuelve un hábito entre las masas alfabetizadas —a partir del impulso de una Revolución Industrial que requiere de mano de obra instruida—, la vigilancia sobre el consumo de la letra impresa se convierte en una preocupación para los sectores de poder. Las voces que dan la alerta provienen de diferentes campos: la Iglesia, las instituciones educativas, la “alta cultura”, el periodismo de opinión.

Estos diversos discursos convergen en una misma convicción: la lectura es una herramienta eficaz y poderosa, que opera directamente —sin mediaciones— en el espíritu del lector, mediante una identificación que lo impulsaría a desarrollar las conductas que el libro promueve. Este poder se ve reforzado —se supone, se teme— cuando recae en los espíritus maleables de las masas incultas: introduce ideas anarquizantes entre los trabajadores, arrastra a las mujeres a perniciosas fantasías, corrompe el gusto estético, halaga los más bajos instintos.<sup>8</sup>

A través de la encuesta de *La Razón*, sin embargo, puede observarse que la mayor parte de los autores entrevistados no se encasillan rígidamente en esta línea de pensamiento. Si bien comparten algunos de los aprioris antes citados, predomina en ellos una concepción progresista, basada en la fe en la tarea de la escuela “civilizadora”, el periodismo “sano” y la labor persistente de los buenos escritores. Todos ellos son

---

<sup>8</sup> Vale aclarar que la “literatura pornográfica”, que tanto preocupa a *La Razón*, tenía escasa circulación en Buenos Aires, generalmente a través de traducciones (del francés) o de las novelas españolas de Zamacois, Belda, Retana o Felipe Trigo. Lo confirman los mismos entrevistados (Rojas, Gálvez y particularmente Chiappori).

tópicos que hegemonizan en esta etapa el debate sobre la formación y la difusión de una cultura nacional creadora de identidad.

Casi un siglo después, han cambiado radicalmente los discursos sobre la lectura. “A los llamados a la movilización contra el ‘libro malo’ han sucedido las campañas por la defensa de la lectura. ‘¡No importa lo que lean, con tal de que lean!’ se ha convertido en un principio de política cultural y pedagógica”: lo que Anne-Marie Thiesse (2000: 258) dice sobre la cultura francesa de la Belle Époque resuena con ecos familiares para nuestras sociedades hispanoamericanas.

Lo que permanece vigente es la mirada preocupada y recelosa sobre los consumos culturales de las masas. En tal sentido, la encuesta de *La Razón* constituye un valioso documento sobre los mecanismos de control de la “alta cultura” y sus instituciones.

MARGARITA PIERINI

Universidad Nacional de Quilmes (Argentina)

**Literatura pornográfica, ñoña o cursi. Nuestra encuesta para averiguar por qué el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento** (*La Razón*, Buenos Aires, 26 de abril de 1923, p. 3.)<sup>9</sup>

Consecuente con su propósito de luchar en favor de todo lo que signifique ennoblecimiento y depuración de nuestro medio, este medio ha decidido iniciar una encuesta cuyos alcances están suficientemente explicados en el título de este suelto. Es visible que nuestro genio original va desapareciendo devorado por una ola de pornografía. La argentinidad, como emoción y como problema, es lo bastante rica para inspirar a nuestros escritores; sin embargo, éstos prefieren escatologizar dentro de las peores formas extranjeras y viciar, con deplorables propósitos de lucro, lo que hay en las nuestras.

Claro está que al decir “nuestros escritores” la expresión no es tan absoluta ni tan general como parece. Felizmente, aún nos quedan mu-

---

<sup>9</sup> [Conservamos la puntuación de los textos, tal como la reproduce la autora. N. de la R.]

chos que no han manchado su sensibilidad. Pero no puede negarse que también son muchos los que se han entregado a la orgía de las publicaciones hebdomadarias. A estos fabricantes de productos nocivos el público les responde entusiastamente. Es algo así como un aspecto del negocio de los alcaloides. Ya Anatole France llamó a la lectura “opio de Occidente”. Si la lectura en general es un vicio, la mala lectura tiene que ser una podredumbre.

Si *La Razón* ha iniciado una campaña contra los alcaloides y la sigue con brillantes resultados, justo es, para que esa campaña se integre, que ahora vayamos contra la literatura perversa e inartística, contra el libro deformante de alma y pantano de la inteligencia. Repetimos: se trata de un alcaloide más, un alcaloide terriblemente devastador.

Para dar mayor eficacia a nuestra acción, hemos querido que sean escritores y editores los que, desde estas columnas, le hablen al público, que sean profesionales los que expliquen por qué vamos precipitándonos en los abismos de la pornografía. En todas partes del mundo, esta literatura cuenta con un sector editorial apreciable; pero contra ella se opone, en gran escala, la otra literatura, aquella que es obra del arte, aquella en que la inteligencia y la sensibilidad cumplen aciertos trascendentes dentro de órdenes nuevos de la realidad o sirven para embellecer los conocidos. Entre nosotros, y para los efectos puramente editoriales, esta literatura está en minoría. Y como el escritor, en la mayoría de los casos, se inclina al público, resulta que poco a poco tendemos a convertirnos en una vasta librería de literatura morbosa, cursi o insubstancial.

El problema es complejo y vale la pena dilucidarlo. Nosotros hemos tratado de reducirlo a tres preguntas, que son las que hemos dirigido a un grupo selecto de escritores y editores. Tales preguntas dicen:

—¿Por qué gran parte de nuestros literatos dedican tanta actividad a las publicaciones de mala índole, pornográficas, cursis y ñoñas y que tienden enérgicamente a una educación a la inversa y a destruir los fundamentos intelectuales de nuestra nacionalidad?

—¿Por qué el público parece hallarse incapacitado para realizar un esfuerzo propicio a la cultura y a la belleza?

—¿Cree Ud. que los grandes diarios, las revistas de valía y nuestras incipientes casas editoriales podrían hacer algo más de lo que hacen a



favor de la buena lectura y del cultivo elegante de la sensibilidad y la inteligencia?

Dentro de estas tres preguntas oscilan varias; muchas interrogaciones que llamaremos secundarias, pero que tienden a la solución del problema. Ya cada uno de los interrogados tenderá, en el curso de la “interview”, a darles horizontes a las preguntas y, por tanto, a hacer más extenso el alcance de las respuestas. Estamos seguros de hacer, fieles a nuestro inamovible propósito periodístico, otra obra de bien público y de servir a los más puros intereses ideales de la colectividad.

## Las entrevistas

**I. Leopoldo Lugones, desde su alta y desinteresada posición de maestro, señala los caminos para combatir la mala literatura y relaciona sutilmente nuestra ignorancia idiomática con el nacimiento de la obra pornográfica, ñoña o cursi.**<sup>10</sup> [*La Razón*, 2 de mayo. 5ª edición, p. 1.]

En su clara y tranquila oficina de la biblioteca del Consejo Nacional de Educación nos recibe afablemente Leopoldo Lugones. Se sienta al lado nuestro y escucha el interrogatorio resumido en las tres preguntas que nuestros lectores conocen. Medita un rato y luego lanza esta frase fulminante:

---

<sup>10</sup> Leopoldo Lugones (1874-1938) es en el momento de la encuesta una autoridad indiscutida en el campo de la cultura nacional. Director de la Biblioteca Nacional del Maestro, pontifica solemnemente sobre los valores del arte tradicional y critica acerbamente las novedades de la modernidad (ya sea la “literatura barata” o los textos de la vanguardia). Como respuesta a sus juicios denigratorios sobre las publicaciones semanales, un editorialista de *La novela semanal*, Manuel M. Oliver, le contesta con un furibundo artículo (“La mala literatura y el dios amarillo”, *LNS* (1923) 14: 5), echándole en cara su pasado anarquista y su posterior “conversión” en funcionario y vocero del régimen: “¡Oh Maestro del *Misal Rojo*, de las bravas, recias y feroces dentelladas gramaticales contra la sociedad burguesa y sus crías! ¡Qué admirable poder tiene tu espíritu para aclimatarse al arrullo aristocrático y abominar del pobre pueblo, ‘envenenado’ de vil prosa!”

—En lo que se refiere a la literatura pornográfica, o si se quiere a toda la pornografía, me parece que se trata, simplemente, de una cuestión correccional o policial, igual que si se hubiera de proceder contra la venta de cualquier inmundicia dañosa.

—Pero lo cierto es, interrumpimos, que se trata de un florecimiento estercolario de esa literatura, lo mismo que de la otra, la cursi o ñoña.

—Si contra la pornografía no existe sino el camino que les he indicado, contra las pavadas<sup>11</sup> y las cursilerías no hay, también, sino un camino: educar el gusto del público.

—Pero para ello, interrumpimos de nuevo, sería preciso que esa suerte de literatura no contara, como cuenta, con la colaboración de muchos hombres de letras.

—El porqué todos esos señores caen en esos lugares, es cosa que no me interesa ni creo que le interese al público. Luego, habrá que ver lo que se entiende por “hombres de letras”. Creo, sigue tras una breve pausa, que lo único que hace falta es educar al público, y en esto me parece que la acción del diario es más eficaz que la del libro. Bastará que el público se acostumbre a leer diarios serios y bien escritos para que se desvíe de todo lo pavo, lo cursi y lo sucio en literatura.

—Pero, insistimos, prensa como la que usted dice existe, y sin embargo la perversión del gusto público continúa. Debe haber, pues, algo más fundamental o más hondo. Le rogamos que escarbe.

Lugones piensa reconcentradamente y al fin, con lentitud goteante, nos dice:

—Para incrementar lo cursi, lo pornográfico y lo insípido, ha influido nuestra atroz incultura del idioma. Eso acarrea, desde luego, la imprecisión del lenguaje. Ahora bien: toda frase imprecisa es una mentira en potencia y ocasiona una deformación espiritual que, con la frecuencia, se vuelve monstruosidad. Sucede algo análogo a lo que le pasaría a un individuo que, obligado a cojear por un mal zapato, acaba por volverse definitivamente cojo. Y aquí no basta ya la acción de la prensa, ni siquiera la más lenta, pero más profunda, del libro; sino que es indis-

---

<sup>11</sup> Lugones usa dos términos muy coloquiales, *pavadas* y *pavos*, para significar ‘tonterías’, ‘cosas sin sustancia’.

pensable la de la escuela, cuyo estado al respecto es aterrador. El texto mal escrito, pésimamente escrito, es la regla nuestra en materia escolar y, salvo excepciones rarísimas, el maestro habla como el texto. Todo el problema, pues, se reduce a que aprendamos bien nuestro idioma, con la evidencia de que esto ha de bastar para dar orientación noble a nuestra sensibilidad.

Luego, el maestro se extiende en largas consideraciones sobre nuestra calamidad escolar. Gira la charla y nos dice que aquí, como en todos los sitios de la tierra, donde hay una colectividad humana existe la posibilidad de un arte peculiar.

—Autóctono, no, añade, porque lo único que tenemos de autóctono es la tierra, lo demás es sólo peculiar.

Tras un corto silencio, Lugones se extraña de que hayamos acudido a él para solicitar opinión acerca de esa deplorable literatura.

—Estoy muy lejos de esos mercados literarios, nos dice, y no sé cómo se desarrollan.

—Por eso mismo hemos venido a usted, le declaramos. Por eso y porque su desinterés se avalora por su alta autoridad en materia de arte y de educación.

Lugones nos da las gracias. Por la ventana y desde la plaza Rodríguez Peña atisba el crepúsculo. Indudablemente, es hora de despedirse.

## **II. Ricardo Rojas, el eminente escritor nacionalista, decano de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, opina sobre la inundación literaria de la gran ciudad cosmopolita.<sup>12</sup> [*La Razón*, 14 de mayo, p. 4.]**

Es en un discreto y elegante saloncito, junto a una vitrina llena de curiosidades precoloniales, donde Ricardo Rojas se somete al reportaje.

---

<sup>12</sup> Ricardo Rojas (1882-1957) es una de las figuras más representativas de la “Generación del Centenario”. A través de sus ensayos y de la cátedra universitaria predicó la necesidad de un “nacionalismo cultural” superador de la fragmentación con que, según el diagnóstico de su grupo, las corrientes migratorias amenazaban la identidad nacional.

Cuando le presentamos nuestro cuestionario, nos dijo que si queríamos referirnos a la mala literatura, desde el punto de vista moral o desde el punto de vista estético. Le respondimos que a las dos. Entonces agregó:

—La literatura que, por su vocabulario o por su asunto, contraría las normas morales, es tan vieja y tan universal como la buena literatura. En la “Divina Comedia” y en el “Quijote” hay palabras soeces que ustedes no podrían estampar en su diario. En Boccaccio y en Rabelais, dos maestros, hay situaciones que ustedes no podrían describir en cierta buena sociedad. A pesar de esto, hay, indudablemente, una especie de novela y de teatro libertino, que ha cundido mucho en el siglo XIX y que debe considerarse como un producto de la libertad. Pero es justo reconocer que los más afortunados autores de esta especie no son argentinos sino europeos, como se comprobaría fácilmente con sólo echar una ojeada en las librerías de Florida o en los quioscos de la avenida de Mayo. Si estas obras tienen o no un mérito literario, es cuestión muy compleja, que no puedo tratar aquí. En cuanto a las obras perversamente escritas, cualquiera que sea su asunto, es problema distinto, y la causa de su auge se ha de buscar en nuestro cosmopolitismo sin cultura y en nuestra educación sin severas disciplinas en cuanto atañe al idioma.

—¿Y cómo cree Ud. que se remedian los males que provienen de la libertad?

—Los males de la libertad, en arte, como en política, se remedian con los bienes mismos de la libertad y con la cultura democrática.

—¿Y los males que provienen de la educación sin disciplinas y del cosmopolitismo sin cultura, entre los que suponemos que incluye usted a las malas traducciones?

—Yo, nos dice, no soy pesimista en cuanto a la inundación literaria que padece Buenos Aires. No cabe duda de que se trata de una literatura muy mala; pero algo bueno se ha publicado en medio de esta balumba, y es gracias a tan fuerte diluvio literario que nuestro pueblo va aprendiendo a leer. Conozco el caso de una cocinera que cita a Tolstoi. Acaso esto se deba, remontando los acontecimientos, a todos esos montones de papel impreso y barato.

—Pero lo cierto, señor, es que eso va pervirtiéndose, y sería bueno saber cómo se ha producido, a fin de que sepamos cómo hemos de remediarlo.

—Buenos Aires es ciudad que se compone de razas dialectales. Italianos, rusos, españoles, son los que forman el grueso de nuestra masa inmigratoria. Esa masa cuenta con un promedio aterrador de analfabetos. Según últimas cifras, en la capital y provincia de Buenos Aires hay medio millón de extranjeros que no saben leer ni escribir. Ninguno de esos extranjeros —y hagan ustedes las excepciones razonables— habla un idioma nacional. Unos son de Ucrania, otros de Galicia, otros de Sicilia. Traen, pues, sus elementos dialectales y con ellos se inficiona nuestra lengua.

—¿Y la escuela?

—La acción escolar es deficiente entre nosotros. Se cree que las letras son inútiles y que sólo la ciencia vale. La escuela primaria debiera tener por principal objeto enseñar al niño a escribir y a hablar con precisión y a pensar con orden y medida. Pero le enseña una serie de inutilidades pseudo científicas y el arte de hablar naufraga. El niño, que en la escuela no aprende a hablar, ni oralmente ni por escrito, va al hogar y allí se encuentra con que sus padres hablan un rusocriollo ininteligible y la servidumbre un criollogalaico tan complicado como el *patois* paterno. De su casa sale a la calle y la calle lo asorda con su *argot* cosmopolita. Lee los diarios, la propaganda callejera, los programas de teatro, y siempre se encuentra el mismo idioma infame. Por otra parte, el desmesurado amor a los deportes y el mercantilismo sin órbita, le enseñan que lo que vale es la violencia y que para nada cuenta la armonía. Y el arte se funda sobre la medida, sobre la proporción, cosas ausentes de nuestra vida colectiva. Ese niño, pues, que en la escuela apenas tiene tres o dos horas a la semana para aprender su idioma, enseñado por quienes lo aprendieron con iguales métodos —ese niño que en el hogar y en la calle sigue bajo la influencia deformadora del cosmopolitismo dialectal y analfabeto—, ese niño, cuando le llega la hora de escoger sus lecturas, cae en aquellas cuya comprensión le es más fácil, en aquellas que están más cerca de su sensibilidad. Conviene recordar que las lenguas dialectales son de léxico pobre y apenas cuentan con palabras para los sucesos o sentimientos simples. Las ideas generales, los sutiles movimientos de la sensibilidad, allí no tienen nombre. Se explica, pues, que en nuestra literatura popular todo sea tan corto, tan sin horizonte, tan inconsistente. En semejantes condiciones, la pornografía resulta sensacional.

—Pero, ¿y los diarios?

—Los diarios podrían aliviar en gran parte la situación; mas una parte de ellos están escritos en esa lengua de criminales que ya usan hasta nuestras niñas de la primera clase social. No niego que los haya bien escritos y cuidados; pero la buena acción que puedan ejercer, se ve neutralizada por la inmensidad de papel leíble que representan las otras publicaciones. Y, sobre todo, no lo olviden, nuestros niños y nuestros jóvenes están embriagados por esta calle porteña, infernalmente ruidosa, soezmente mal hablada; por este teatro criollo que es catedral del lunfardo; por esta escuela criolla donde, por cierta disposición ministerial, se redujo en un curso del Colegio Nacional a dos horas semanales el estudio de la composición literaria para darle más horas a la física, cuando en los liceos de Europa hay una hora diaria de idioma nacional y otra de latín, durante varios años.

Ya no estudiamos humanidades; disciplinas mentales tan valiosas como el estudio del latín, no se cultivan. Todo es falsa ciencia; nomenclaturas copiosísimas, enciclopedismos delirantes, deportes... Nuestra literatura popular no puede ser sino como es. Nos morimos de cosmopolitismo. Arriba, en las clases directoras, cosmopolitismo de ideas y de cultura; abajo, cosmopolitismo de raza. Entre nuestros prohombres, hay quien se enorgullece de no leer nada en español; nuestras gentes elegantes tienen para todo nombres extranjeros; nombres extranjeros tienen nuestros *sportsmen*.

—¿Y esto no tiene solución?

—Ni la necesita. No soy, repito, pesimista, ante el horror de nuestra literatura popular. Debemos, sí, en el periódico y en el libro, luchar por la integridad de nuestro idioma, que es, en substancia, nuestra cultura. Debemos luchar por el triunfo de las ideas de medida, de proporción, de armonía, que eso es belleza. Por el momento, es ingenuo aspirar a que nuestra ciudad turbulenta, difusa, enorme, se componga de pulidos atenienses. Todo lo que viene de fuera se queda en Buenos Aires. Aquí está el Hotel de Inmigrantes y esta ciudad tienta a los que llegan: tienta con sus avenidas, con sus luces, con sus automóviles, con su edificación. El inmigrante prefiere ser barrendero o sirviente en Buenos Aires a ser propietario en la campaña. Cuando esta inmensa colmena se descongestione y cuando la obra de los que luchan por la integridad de

nuestro genio del idioma y por las tradiciones de la raza, sea comprendida, aunque amemos el juego y la ciencia, entonces leeremos bastante y bueno. Entretanto, ya es un consuelo pensar que aunque leamos malo, leemos mucho. No hay que descorazonarse.

Y en la voz sonora y lenta y en el ademán de Rojas, vibra una robusta esperanza. Recogemos la última frase como una divisa: “Aunque leamos malo, leemos mucho. Y no hay que olvidar que hace años nada leía nuestro pueblo”.

Al despedirnos, Ricardo Rojas dijo:

—Más alarmantes que ciertas novelas y sainetes, en cuanto a su funesto influjo sobre la sensibilidad moral y estética, lo son el cinematógrafo, ciertos deportes y la política guaranga<sup>13</sup> con su respectiva literatura.

#### **V. Nos da sus opiniones Atilio Chiappori, el original cuentista y novelador y atildado crítico de arte.**<sup>14</sup> [*La Razón*, 28 de mayo, p. 5.]

Ambiente propicio para abordar temas de arte es el del Museo Nacional de Bellas Artes —feliz redundancia— del cual Atilio Chiappori es, mercedamente, secretario. En un despacho tranquilo y calefactado voluptuosamente Chiappori y el periodista acometen el tema, mientras fuman ante un americanísimo cenicero calchaquí.<sup>15</sup>

—Hace años, nos dice Chiappori, llegaron aquí unos españoles adinerados. Me parece que se apellidaban Martínez Orozco. Traían el propósito de fundar en Buenos Aires algo que era como el cuento o la novela hebdomadario. Venían bien orientados y se dirigían a los mejores literatos, pidiéndoles novelas cortas —o cuentos largos— y ofreciendo honorarios más que razonables. Ni uno solo de nuestros hombres de

<sup>13</sup> *guaranga*: ‘sucia’.

<sup>14</sup> Atilio Chiappori (1880-1947), novelista y crítico de arte, fue durante muchos años secretario del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y posteriormente director. Durante su gestión se trasladó el Museo desde su sede en la Plaza San Martín a la que ocupa en la actualidad.

<sup>15</sup> *calchaquí*: ‘de la población argentina del mismo nombre, en la provincia de Santa Fe’.

letras entregó originales a los señores Martínez Orozco, aunque todos los prometieron. Como tuve el honor de contarme entre los solicitados, figuro entre los que prometieron y faltaron. De esto que les cuento, no hace tantos años que digamos. El fracaso de aquellos señores podría probar que nuestros hombres de letras no se hallan suficientemente preparados para abordar el género de la novela y que, en general, la literatura de imaginación no tiene, entre nosotros, el número de cultores suficiente para mantener, con pleno decoro literario, las infinitas publicaciones que, en Buenos Aires, nos dan, cada siete días, una novela corta o un cuento largo. La verdad es que nuestros noveladores cortos o cuentistas largos, de buena ley, no son muchos más que los dedos de una mano. Los de las dos, siendo optimistas; con tan pocos productores, es imposible invadir el mercado.

—Sin embargo está invadido.

—Con mala mercadería, inevitablemente. O mejor, con mercadería pura: de tarde en tarde surge una obra digna de llamarse artística. Quiere decir que si se tratara de darnos una publicación trimestral, acertaríamos. Seleccionar, sería fácil.

—Pero, ¿y el público?

—No hay que indignarse con el público. No es el público el que ha obligado a los editores a publicar pavadas. Son los editores los que han acostumbrado al público a la pavada. Aparte de que no tenemos el número de productores suficiente para dar siempre obras de arte, dentro de esas publicaciones, ocurre que los editores tienen siempre criterio económico y que, casi siempre, por no pagar bien o por no pagar, publican cosas de gentes inexpertas, que se contentan con ver sus esperpentos en letras de molde. En este caso, el público es la víctima. Tengo la seguridad de que si la prensa de buena ley —diarios y revistas— se empeñaran en acoger la obra literaria y sus columnas fueran más frecuentadas por nuestros artistas literarios, el público se transformaría hasta obligar a los otros editores a suspender sus publicaciones o a mejorarlas.

—Queda el problema de la pornografía.

—Es de solución más fácil. Los autores argentinos casi no producen obra pornográfica. Toda la pornografía que nos dan es extranjera. Sucede algo muy especial: la literatura francesa es rica en obras que podríamos llamar picarescas, pero que no llegan, precisamente, a pornográfi-



cas. Esas obras, traducidas al español, son francamente pornográficas: no sé si es por incapacidad de los traductores o porque los matices y vibraciones del francés no caben dentro de la rotundidad y dureza del castellano. Lo cierto es que nuestro mercado de libros está lleno de esas traducciones y que ellas constituyen el peligro pornográfico que estamos discutiendo. Moderadamente, también la literatura española se manifiesta rica en pornografía. Todos conocemos autores españolísimos que cultivan con deplorable acierto ese género e invaden nuestra librería. Todo se reduce, pues, a vigilar la venta de libros, como se vigila la de bebidas o la de alimentos; hay sí, que tener cuidado, porque es muy fácil, en esa vigilancia, cometer delitos contra la libertad de pensamiento o de expresión y, a veces, condenar por indecente obra que es, ante todo artística.

—¿Ve usted remedios?

—No veo sino uno: combinar enérgicamente, la acción de la escuela con la de la prensa. Que la escuela incline al niño hacia las formas armoniosas de pensamiento y de expresión. Que la prensa incite al hombre las mismas formas.

Y Chiappori y el reportero se enfrascan en una larga disquisición sobre los alcances intelectuales y estéticos de nuestra prensa. Pero ni Chiappori ni el periodista son indiscretos.

### **VIII. Manuel Gálvez, el fino y popular novelista, explica, por paradoja, el florecimiento de la mala literatura.**<sup>16</sup> [*La Razón*, 9 de junio, p. 5.]

Nada menos que en un rincón burocrático encontramos al más intelectual e inquieto de los novelistas argentinos. No está muy al tanto de nuestra encuesta porque se ha encontrado ausente, debido a quehaceres burocráticos; pero algo conoce de ella y nos pide que formulemos exactamente las preguntas. Satisfecho su deseo, dice:

---

<sup>16</sup> Manuel Gálvez (1882-1962), una de las figuras más destacadas de la narrativa argentina de la primera mitad del siglo XX, creador de revistas y de editoriales que fomentaron la difusión de los escritores nacionales.

—Eso de que los literatos se entreguen a producir tal especie de literatura, me parece complejo. Conviene saber una de estas dos cosas: qué literatos se entregan a tal ocupación o qué es un literato. Porque supongo que no hemos de considerar literatos a...

—Ahorre usted nombres, le interrumpimos. La palabra literatos está ahí porque poner: escritores o cualquier otra, nos parecería excesivo. Pero déle usted al vocablo toda la extensión que quiera.

—Siendo así, sigue Gálvez, entremos en materia. Hace veinte años, en Buenos Aires no se leía y conozco el caso de un talentoso escritor que publicó un libro y vendió dos ejemplares. Leer era cosa que desprestigiaba. No había mujer que se atreviese a confesar que leía y en cuanto a los hombres, se consideraba de ocioso el amor a los libros. Ahora empezamos a leer y sería injusto pedirle al gran público que si prefiere las novelas, se dedique a Marcel Proust, a Barbusse, a Baroja. La modistilla, el cochero, la mucama,<sup>17</sup> no pueden leer sino lo que llamamos “mala literatura”. Ahí encuentran sus propias vidas, con sus mismas pasiones, sus mismos vicios y sus mismas ansias; es natural que se recreen con tal suerte de papel impreso. Es humano que el vulgo, y aun lo que no es vulgo, busque libros que lo retratan, en los que se tocan temas por él conocidos a fuerza de vivirlos. Sólo los temperamentos de excepción buscan en los libros lo desconocido. Tal es la función de la cultura. La plebe jamás aspira a la cultura. En el mejor de los casos, aspira a la distracción y para ello busca novelas. En Francia, se entrega a la novela de adulterios vulgares o de amores espinosos; en los países anglosajones, la novela policial domina el mercado. Entre nosotros, la novelilla milonguera, con un poco de “cabaré”, es la que ilusiona a la modistilla, al cochero, a la mucama. ¿Qué quieren ustedes que lean estas gentes?

—Desde luego, decimos, tienen que leer eso, porque no tienen otra cosa; así queda explicado todo en cuanto se refiere al público. Pero, en cuanto se refiere a los autores, nos parece que podrían ser más escrupulosos; si usted quiere, más decentes.

—Los autores que escriben para la plebe, contesta Gálvez, no pueden ser sino plebeyos. Se limitan a contar sus propias vidas, en lo que

---

<sup>17</sup> *mucama*: ‘sirvienta’.

éstas tiene de aventurillas picantes. No pueden interesarse por problemas sociales, intelectuales o psicológicos. Si se interesaran, dejarían de ser autores de plebe, autores industriales, sometidos a la oferta y a la demanda.

—Pero los editores podrían ser más inteligentes, apuntamos.

—Editores, verdaderos editores, en el concepto europeo y civilizado de la palabra, no los tenemos. Tenemos gente que imprime papel porque saben que impreso con ciertas cosas, es negocio. El editor, no lo niego, es siempre un comerciante; pero el buen editor es, a la vez, un artista. Y no existe entre nosotros. De todos modos, gracias a los mercaderes, nuestro pueblo ya lee. Poco a poco se irá purificando y alguna vez leerá a los maestros de la novela. Porque conviene advertir que el gran público no lee sino novelas.

—Aceptado, le decimos, que el gran público ame la novela de aventuras, la novela de trama terrorífica; pero no vemos la urgencia de la pornografía.

—La sensibilidad del gran público, afirma Gálvez, necesita la descripción del vicio para interesarse. Además —y esto ya lo observó Julio Camba— de la pornografía tienen la culpa los autores púdicos. Estos autores se empeñan en mostrarnos la vida por una sola cara. Provocan, pues, por reacción, el surgimiento de los otros autores, de los pornográficos, que, a su vez, se deciden a enseñarnos la otra cara de la vida. Y es que ni unos ni otros son artistas. Escriben tendenciosamente: los primeros, con el propósito de ser pudibundos a toda costa, y nada más que pudibundos; los otros, con el fin de ser escandalosos a toda costa, y nada más que escandalosos. Al verdadero artista no le importa eso del pudor o del impudor. Le importa la vida, y sólo se ocupa en reflejarla; y así, con el mismo espíritu describe una primera comunión que una escena de cabaret. De ahí que los escritores no artistas que invaden el mercado se dividan en dos categorías: castos y pornográficos. Los primeros son los tendenciosamente púdicos; esos que le garantizan al padre de familia que las niñas pueden leer sus obras. Los padres de familia por lo general no tienen humor ni tiempo para analizar, por sí mismos, las obras que deben leer las niñas: las toman, pues, de manos del autor que se presenta oleado y sacramentado y con todos los testimonios canónicos de pureza que la moral doméstica exige. Ese autor es, por lo

general, cursi, y por su culpa nace el otro autor, el pornográfico, que se ocupa en dar qué leer a todos aquellos que no están uncidos a la moral doméstica: al cochero, a la modistilla, a la mucama. Tal es lo que podríamos llamar el aspecto negativo de los puntos cuestionados. En cuanto al aspecto positivo, pues indudablemente lo tiene, está en dos hechos: nuestro aumento de lectores y el ansia que hay de leer autores argentinos. Existe un nacionalismo del libro.

—Bien, decimos; pero entonces en Buenos Aires el público podría leer las obras de verdaderos escritores; podría leerlo a usted, podría leer a Benito Lynch, podría...

—No siga, salta Gálvez. Yo no soy un autor para el gran público. Mis novelas tratan de problemas que al público no le interesan.<sup>18</sup> En cuanto al caso de Benito Lynch, se trata de un revelador del campo, que no puede interesar a los porteños de la clase media, que jamás han salido de la ciudad. El gaucho, la vida campera, la vida en las estancias, no le importan a la modistilla ni a la mucama. Ellas quieren algo de la ciudad, algo que ellas conozcan y sientan. Ni Lynch ni yo ni los otros que ustedes iban a citar podemos creer en nuestros éxitos de librería para Buenos Aires. Espero que algún día los tendremos.

—¿Cuando nuestro público lea mejor?

—Exacto, pontifica Gálvez, con ingenio y consolador optimismo. Y, tras una pausa, declara, con entristecida generosidad: Por lo demás, no creo que esa literatura que es materia de la encuesta sea tan mala, tan excesivamente mala. No la conozco; pero sospecho que hay en ella algo de elemento humano. Los autores que cuentan sus aventuras dando detalles, a veces sin saberlo, del amor en Buenos Aires, de la mujer de la clase media y de la sensualidad femenina, toda esa literatura servirá dentro de algunas docenas de años para que un gran novelista se documente y cree la gran novela del Buenos Aires de hoy.

—Ya es un consuelo, susurramos al despedirnos.

---

<sup>18</sup> La hoja de la entrevista a Gálvez en el ejemplar de *La Razón* que hemos consultado fue arrancada y después reintegrada —afortunadamente— a su lugar, si bien bastante dañada. ¿Algún investigador curioso —y enemigo de perder el tiempo copiando el original— la tomó prestada para fotocopiarla?

**IX. Alfredo Bianchi, fundador y codirector de *Nosotros*, la irreprochable revista literaria, opina que lo más importante es que la gente lea.<sup>19</sup> [La Razón, 12 de junio.]**

Desde el momento en que Alfredo Bianchi es, con Julio Noé, director de la única revista que, entre nosotros, merece, sin distingos y sin complacencia, el nombre de literaria, justo era que acudiéramos a uno de ellos para solicitarle su opinión acerca de esto que ya se llama, generalizando un poco, “mala literatura”. Ninguno de los dos directores está en la casa. Tras una espera que no es corta, llega Bianchi. Conoce puntualmente nuestra encuesta y nos dice que viene de discutir sobre ella con algunos amigos.

—Por mi parte, dice, no soy enemigo de ese diluvio literario. El asunto es leer. Podemos considerar que el gran público es un niño. Y todos de niños hemos leído obras deplorables: Carolina Invernizio, Luis de Val, Montepin. Ninguno de nosotros está libre de culpa en este orden. Supongamos que sean 200 000 los lectores asiduos de esa mala literatura. Y supongamos que de esos 200 000 sólo 1 000 evolucionan y llegan a ser personas cultas. Es evidente que algo se sale ganando.

—¿No teme usted que el gusto del público se estrague definitivamente?

—No: la selección se produce a pesar de todo. De ese montón que lee mucho y malo, algo de bueno saldrá. Hasta puede afirmarse que ya entre lo publicado hay bastante producción más que aceptable.

—Usted es optimista, le observamos, y su ardiente optimismo se comprueba en el tesón que ha tenido para mantener *Nosotros*.

—No discuto mi optimismo; pero dejándolo aparte, hay que reconocer que entre no leer nada y leer algo, aunque sea malo, mejor es leer algo. De la curiosidad y de la costumbre de leer, nacen las vocaciones intelectuales. La mayor parte de culpa de que la juventud no lea otra cosa que la llamada “mala literatura” la tiene el absoluto desquicio en

---

<sup>19</sup> Alfredo Bianchi (1882-1942), periodista, profesor de castellano y literatura. Funda en 1907 *Nosotros*, una de las revistas literarias de mayor influencia en las primeras décadas del siglo xx, que dirige con Roberto Giusti —salvo un breve periodo, entre 1920 y 1924, en que lo acompaña Julio Noé.

que ha caído nuestra enseñanza, que se halla, en gran parte, en manos de analfabetos, muchos de ellos productores de esa misma mala literatura que se combate. Se explica, pues, que los alumnos deseen conocer las obras de sus maestros. Mientras los profesores de castellano y literatura no sean hombres con verdadera cultura literaria y que sepan despertar en sus alumnos la curiosidad por la lectura y por la buena lectura, éstos preferirán, indudablemente, la producción picante. Pero no sólo los profesores tienen la culpa, sino también algunas autoridades de Instrucción Pública, que entregaron la enseñanza a los muchachos, con los resultados que ahora se palpan. Felizmente, en el gobierno actual se nota una fuerte reacción a favor de la seriedad de los estudios, lo que nos hace esperar tiempos mejores; por lo demás, creo, pues, que la aclimatación de tanta novela semanal de distinto color ha dado motivo al fenómeno de que ahora subsistan en Buenos Aires una media docena de editoriales que publican, por 20 centavos, íntegramente las mejores obras de la literatura universal. Y esas obras las lee un numerosísimo público que se ha acostumbrado a leer con las publicaciones semanales y no con la revista "Nosotros". En cuanto a la pornografía, la hay en todas partes.

—¿En la misma proporción que en Buenos Aires?

—Convengo en que la proporción no es la misma; pero tampoco en el resto del mundo hay carencia de raza, olvido de las tradiciones y excesiva juventud. Poco a poco, la pornografía irá recobrando su nivel.

—¿De modo que usted cree que las cosas hay que dejarlas como están?

—De ningún modo. Creo que hay que buscar no precisamente remedios, sino disciplinas. En primer lugar, es preciso que cuidemos la enseñanza secundaria, prolongándola a siete años y con estudio serio de humanidades. Nuestra muchachada es inteligente, pero no tiene maestros, le faltan conductores. Y, además, nuestros planes de enseñanza carecen de orientación verdaderamente cultural; modificado todo esto, es seguro que la reacción a favor de la buena literatura o, por lo menos, de una literatura decorosa, se irá produciendo. No seamos ni pesimistas ni alarmistas. Hay que confiar en el porvenir.

—Díganos: ¿lo que usted nos ha dicho es la opinión de *Nosotros*?

—Muy relativamente. Más bien es mi opinión personal. Es muy posible que Noé piense lo contrario. Volviendo a nuestro tema, les diré

que aquí, donde se dan casos de escritores y periodistas que no leen nada, absolutamente nada, y que viven a ciegas y a sordas de lo que pasa en el mundo, no deja de ser consolador ese espectáculo de las multitudes que siempre llevan papel impreso en la mano. Más temible que un canillita<sup>20</sup> que lee malas novelas, es un periodista que no lee nada. Creo, pues, que acaso, la encuesta por hacer sería ésta: ¿por qué entre nuestros escritores y periodistas no se cultiva más el amor a la lectura?

Ante la posibilidad de tan terrible encuesta, optamos por terminar el reportaje a Bianchi.

### **Bibliografía citada**

CHARTIER, Roger, 1994. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.

LNS: *La novela semanal* (Buenos Aires).

LR: *La Razón* (Buenos Aires).

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 1999. *Yerba, goma y polvo*. México: Era / Conaculta / INAH.

SÁINZ DE ROBLES, Federico, 1975. *La promoción de "El cuento semanal" (1907-1925). Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española*. Madrid: Espasa-Calpe.

TIESSE, Anne-Marie, 2000. *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris: Seuil.

---

<sup>20</sup> *canillita*: 'muchacho que vende periódicos'.

# Géneros y estéticas en la literatura tradicional

LUIS BELTRÁN ALMERÍA  
Universidad de Zaragoza

*Crítica del sistema de géneros etnopoéticos propuesto por Heda Jason en su reciente libro. Este expone con transparencia la situación actual de los estudios del folclor literario, pero necesita ser superado en varios aspectos, como la concepción de los géneros y los modos; la necesidad de desarrollar una teoría estética, que rebase al empirismo y el mecanicismo de las clasificaciones; la comprensión de las profundas diferencias entre la estética elevada de las clases dominantes y la estética popular y entre sus respectivas concepciones del tiempo; la aceptación de que la literatura tradicional es, en esencia, mixta, serio-cómica.*

No son frecuentes, por desgracia, libros como *Motif, Type and Genre* de Heda Jason (2000), que son capaces de reunir en unas pocas páginas el saber de una época en torno a una disciplina, en este caso la literatura oral, sin renunciar a la profundidad y al reconocimiento de los límites del saber. El libro de Jason resulta excepcional por la ausencia absoluta de ese discurso retórico vacío que domina hoy las disciplinas humanísticas y por el notable rigor de su saber. El lugar de esa retórica está ocupado por un afán de exponer la situación actual del patrimonio de los estudios del folclor literario, lo que aporta una singular transparencia a los saberes y a los problemas que suscitan.

Voy a intentar aprovechar esa singular transparencia para abordar un problema central en la investigación de la literatura folclórica y también de la literatura escrita, el problema de los géneros. La investigación literaria actual ha vuelto la espalda a este problema por considerarlo una cuestión obsoleta e irresoluble, en la medida en que su utilidad no parece ser otra que la de elaborar clasificaciones de las obras literarias, clasificaciones que, desde hace tiempo, se tienen por herramientas



didácticas desprovistas de relevancia para la verdadera investigación. Pero he aquí que Jason trabaja en un campo donde las clasificaciones resultan fundamentales y en el que difícilmente pueden tratarse con desdén los problemas derivados de la elaboración de una clasificación, con sus criterios y dinámica propios. Como la propia Jason señala, la investigación sobre la literatura folclórica ha sufrido la confusión entre dos tareas diferentes: la tarea de ordenar los textos con propósitos prácticos y la tarea de clasificar la literatura folclórica.

Clasificar es, según Jason, una tarea compleja, que sólo puede abordarse desde la base de una teoría desarrollada y que no debe contener elementos de arbitrariedad (29). Aarne había esbozado una simple *lista* con propósitos bibliográficos. Pero Thompson prefirió darle un estatuto superior —amparado por la presión de los folcloristas— y llamó a su revisión de la lista de Aarne *clasificación*. Este giro revela la dinámica de profesionalización del folclorismo, que demanda instrumentos más precisos que sirvan de apoyo a sus labores; esa profesionalización puede conformarse con clasificar. Pero no hace falta ser un escéptico radical para comprender que la tarea de clasificar, si bien resulta una aspiración legítima, implica ciertas limitaciones que han de ser tenidas en cuenta. Clasificar supone comprender el dominio de estudio como algo ya dado, más o menos muerto. Y no sólo eso, supone también priorizar una tarea puramente administrativa —la de colocar según un sistema— que relega otra tarea: la de establecer las relaciones de vecindad. Foucault ha señalado la distinción que debe darse entre localizar y emplazar. No se trata tanto de localizar un dato, determinados textos o conocimientos, como de saber “qué relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de localización, de clasificación de elementos humanos se deben mantener preferentemente en tal o cual situación para alcanzar tal o cual fin” (1999: 433). Algo de esto ocurre con la clasificación de Jason, si bien hay que tener en cuenta que la propia Jason advierte que no existe la teoría que soporte una clasificación indiscutible (29). La suya es también provisional.

Dado que esa provisionalidad no proviene de las limitaciones en la asimilación de los estudios folclóricos sino de factores que permanecen ajenos a estos estudios, parece plausible que alguien ajeno al dominio folclorista tenga algo que decir sobre su situación actual —lo que puede

ser mi caso. En otras palabras, Jason, al proponer una fórmula que pretende constituirse en consenso para la actual etapa de desarrollo de estos estudios, no sólo ha tomado las lecciones de doscientos años de acumulación de saberes folcloristas, sino también elementos ajenos que expresan las insuficiencias de esos saberes. En mi opinión, esos elementos son las categorías mecánicas con las que Jason pretende constituir su sistema de géneros. Estas categorías son tres: género, modo y simbolización, y en ellas se fundan otras tales como la oposición realista / fabuloso, o la distinción entre numinoso y maravilloso, dentro del dominio fabuloso. Veamos, en primer lugar, por qué estas categorías merecen la calificación de mecánicas.

Quizá sean muchos los que creen que las categorías abstractas han de ser siempre mecánicas, esto es, piezas conceptuales que actúan como engranajes de un sistema sin que quepa preguntarse por la realidad de dichas categorías fuera del sistema supuesto. Quiero decir con esto que conviene distinguir entre categorías culturales, que tienen su lugar en la vida, y otras que son simples supuestos de los teóricos para llenar vacíos en sus construcciones teóricas.

### **El género en el mundo de las tradiciones**

Esa adscripción de determinadas categorías a la esfera de la vida puede parecer problemática; en principio, no debería serlo. Hay categorías del pensamiento que se corresponden con fenómenos de la vida social y cultural; otras, en cambio, son sólo el resultado de la abstracción teórica y no sirven sino a la economía de esa teoría. El estructuralismo pretendió construirse como teoría a partir de esas categorías abstractas y mecánicas. En la práctica, la distinción entre unas y otras resulta más difícil, porque es frecuente que categorías que tienen un fundamento en la vida social y cultural son tomadas de forma mecánica. Y esto da lugar a un desdibujamiento de la doble naturaleza de las categorías —social o mecánica— y a la impresión de que todas son iguales y tienen sus raíces en ese oscuro magma que es la teoría.

Una de esas categorías socioculturales que ha sido tomada por mecánica y abstracta es la de *género*. En general, basta trasladar una cate-

goría social a un contexto mecánico para desnaturalizarla. Y esto sucede cuando género se equipara a modo, simbolización, etc. Hoy el concepto de género está desprestigiado en las corrientes dominantes de la teoría literaria. Curiosamente, la razón para este desprestigio es la misma que lo mantiene vivo en los estudios del folclor, su utilidad para la clasificación. Los estudiosos de la literatura moderna observan la dificultad enorme de los esfuerzos clasificatorios. Esa dificultad se torna para muchos imposibilidad o, incluso, innecesidad. En cambio, en el terreno del folclor la necesidad de la clasificación sigue siendo patente. Esta paradoja trasluce un problema histórico. Trataré de describirlo de forma abreviada.

El concepto de género expresa el ideal creador del mundo de las tradiciones, con su tendencia a la agregación y a la infinita variación. El cuento folclórico, en cuanto género, cumple el ideal de ofrecer valores esenciales de la educación tradicional a través de una fabulación tradicional; se trata de ofrecer, por medio de una fábula, infinitas versiones de los valores imprescindibles para la defensa de la vida en común. Otros géneros ofrecen también valores —el juego, la máxima, la mitificación, etc.— y se vinculan a otros aspectos de la vida social —la educación infantil para el cuento, la educación del adulto para la mitificación, etcétera.

En razón del carácter educador de los géneros tradicionales suele darse una cierta convivencia entre ellos. Como señala Jason, los informantes comparten varios géneros; pero esa comunidad de géneros no nos debe impedir apreciar el carácter autónomo de cada uno de ellos, que tiene su propia evolución. El cuento folclórico fue capaz de sobrevivir dentro del campo literario histórico. Otros géneros como los refranes, las adivinanzas, ciertos juegos, se quedaron fuera de ese campo, al menos, hasta la fecha.

La irrupción de la historia en el mundo de las tradiciones produjo un terremoto en el dominio de los géneros tradicionales. La observación que he formulado más arriba sobre los géneros que perdieron el estatuto de la creación y géneros que se mantuvieron en el dominio literario debe complementarse con otras que hicieron en su día pensadores y filólogos. Platón se dio cuenta —y así lo señaló en *Leyes* 700-01— de que la confusión y la mezcla de los géneros tradicionales era una de las consecuencias del nuevo arte poético que había instaurado la democracia

—libertad y teatrocraía, lo llama él. En 1870 el filólogo clásico alemán Erwin Rohde llamó la atención sobre el proceso de desintegración de los géneros tradicionales en el mundo griego, que, según él, están en la base de la creación de la novela.

Estas y otras observaciones que no vamos a recordar ahora muestran que los géneros tradicionales sufrieron un primer proceso de adaptación a la nueva cultura histórica con la aparición de la sociedad compleja, urbana e internacional, que caracteriza al periodo histórico. Y, con la llegada de la Modernidad y de un entorno de pensamiento individualista, los géneros que surgieron con la historia han sufrido un segundo proceso de desestabilización —Bajtín lo llamó *novelización* de los géneros. Estos dos procesos hacen menos reconocible la raíz social de los géneros, que se han integrado en la esfera de la cultura elevada y que parecen autonomizarse y diluir su vínculo con la vida (con la fiesta, con el aprendizaje de costumbres y valores, con el poder).

Esa es la razón de que nuestro tiempo tenga profundas dudas acerca de los géneros literarios y de la posibilidad de comprender su dinámica y sus relaciones de parentesco. Dos revoluciones genéricas han dejado un panorama suficientemente confuso y desdibujado para que los esquemáticos y planos procesos de raciocinio que todavía se estilan en el mundo académico —a veces con pretensiones de (post)modernidad y progresismo cultural— puedan encontrar alguna luz en semejante panorama. Pero si algo demuestra la investigación de la literatura tradicional acumulada a lo largo de dos siglos es la unidad del cuento folclórico por más que ese género conviva con otros géneros, claramente diferenciables por su función social, su contenido y su forma.

Retornemos a la línea esencial de nuestra argumentación, la naturaleza de la serie categorial género, modo, simbolización. La teorización sobre los géneros desde Goethe y Schelling ha tenido en cuenta la necesidad de otras categorías que expliquen la diversidad de géneros. Y el concepto auxiliar, complemento obligado, al que se recurre es el de *modo*. El modo —también la modalización en discursos más abstractos— ha servido como mecanismo reductor de la diversidad genérica. El ejemplo de Goethe resulta ilustrador. Explica Goethe en las “Notas al Diwán de Oriente y Occidente” que los géneros literarios —él los llama “variedades poéticas”— son muchos y da una lista abierta de dieciocho

géneros, entre los que figura la fábula. Pero, según el poeta alemán, hay sólo tres formas naturales de poesía: épica, lírica y dramática. A estas tres formas las llama “modalidades poéticas” y “pueden actuar juntas o separadas. En el más pequeño poema se las encuentra a menudo juntas” (1990: 1883). A partir de ahí se ha hablado de los modos como instancias superiores al género, que siguen siendo tres, según sean narrativos, dialogados o cantados, pues se considera que estas son las tres formas naturales o básicas de enunciar literariamente.

Jason utiliza el concepto de modo en esa misma línea esencialista, para reducir la diversidad de los géneros a unos grupos generales. Curiosamente también son tres los modos de la literatura tradicional: realista, fabuloso y simbólico. Sin embargo, a esta tríada modal hay que hacerle algunas objeciones. La primera es que Jason parece vacilar al situar el modo a la misma altura que la simbolización para, finalmente, reunir las dos categorías en un modo ecléctico simbólico. La segunda observación es que en la propuesta de Jason los modos son otra cosa de lo que han sido en la teoría de los géneros. Jason no entiende por modos el concepto frecuente de modos de la enunciación, sino lo que podríamos llamar modos de la representación: realista, no realista y un tercero que no es ni lo uno ni lo otro, el simbólico. La tercera observación es un simple corolario de la anterior. El concepto de modo ha servido para llevarnos al dominio de la estética. Pero hemos llegado al dominio estético como quien dice de contrabando, sin declarar la mercancía que trasladamos. En otras palabras, la opacidad de términos como modo y simbolización encubre la débil percepción del dominio estético.

## La estética tradicional

Quizá convenga constatar una primera conclusión: no sólo para clasificar, sino para comprender algo de la creación verbal tradicional necesitamos desarrollar una estética. Sin el marco de una teoría estética, los saberes acumulados acerca de las tradiciones no podrán traspasar las fronteras del empirismo y del mecanicismo. Podemos añadir a este postulado que para comprender la creación verbal histórica también necesitamos una teoría estética, pero ese no es ahora nuestro tema.

La cuestión es cómo plantear una estética de las tradiciones. La propuesta de Jason es oponer realismo a fabulismo y ambos conceptos a simbolización o, quizá mejor, representación (fabulosa o realista) a simbolización. En mi opinión, esta propuesta contiene algo de verdad, pero traslada esquemas de la actualidad al mundo de las tradiciones sin la debida consideración. Y el resultado es poco productivo —tanto desde el punto de vista de la clasificación como desde el de la comprensión—, pues en tales categorías *quasi* estéticas se agrupan géneros distintos cuyas relaciones de parentesco y vecindad no son precisamente explicitadas por esta ordenación. Sería, en cambio, esperable que una ordenación que respondiera a criterios más firmes —los estéticos, en mi opinión— debe revelar esas vecindades o parentescos naturales entre los géneros y sus variedades.

Analizaremos, pues, qué tipo de estética contiene la propuesta de Jason y hacia qué principios estéticos deberíamos avanzar, si es que son posibles principios en el mundo de la oralidad popular. Como he señalado, Jason concibe un sistema de géneros regido por los principios de modo y simbolización. Por modo entiende la oposición que suele ocupar el lugar de la estética en los estudios literarios de nuestro tiempo: la oposición entre realismo e idealismo. Por simbolización entiende un modo menor que da lugar a una corta lista de seis géneros que parecen escapar a la oposición anterior. Veamos esto con algo más de detenimiento. Los estudios literarios de nuestra época —es decir, la filología moderna— han tendido a rechazar el punto de vista estético —que, bien se ha criticado como una falacia, bien se le expulsa a los dominios de la filosofía. Tras ese rechazo se sitúa el fracaso de la estética filosófica decimonónica o, en el ámbito anglosajón, la certeza de que la perspectiva estética es, en realidad, una perspectiva aristocrática, autoritaria y jerarquizante, que expresa el punto de vista de la clase dominante —la seriedad, la elevación. Esa había sido la propuesta de M. Arnold y, ante ese elitismo reaccionario, la mejor actitud parecía el rechazo de tal punto de vista y la búsqueda de perspectivas democratizadoras.

Que la estética de Arnold emana del punto de vista elitista y conservador de la clase dirigente del siglo XIX es algo evidente. En cambio, que la respuesta a esa estética conservadora sea negar la estética no lo es. De hecho, la filología del siglo XX ha seguido de manera poco cons-

ciente una doctrina estética que podríamos llamar filológica. Esa doctrina estética-filológica ha opuesto dos estéticas alternativas: el idealismo y el realismo. El idealismo sería una representación de la realidad decantada, seleccionada y, por tanto, embellecida, mientras que el realismo sería una representación directa y sin depuración alguna de la realidad. Esta doctrina se ha aplicado masivamente en todas las filologías modernas, con pequeñas variantes y matices que no cambian lo esencial de ese criterio orgánico. Suele acompañar a este criterio la creencia en la esencialidad de esta oposición, que aparecería ya en la épica antigua y se mantiene hasta la novela o la poesía de hoy. Lo que ha hecho Jason con su propuesta es trasladar esta noción orgánica de la crítica moderna al dominio de la literatura tradicional, si bien ha retocado la vetusta noción de idealismo por fabulismo —para luego desgajar de este concepto otros más operativos— y ha añadido el apéndice del simbolismo.

Si observamos la propuesta de Jason desde el criterio de las asociaciones que permite, veremos un resultado desigual y un tanto decepcionante. En el epígrafe de géneros realistas conviven la *novella*, la épica y la canción tradicional, cuyos vínculos parecen a simple vista más bien superficiales. En el modo numinoso se agrupan las leyendas en toda su amplia gama, con algunas incrustaciones curiosas: el mito, la teogonía, el cuento del gran engaño (tipo relato de Adán) y los textos rituales. En el grupo de lo maravilloso aparecen los cuentos de hadas en todo su variado muestrario. Y en el apartado de lo simbólico se agrupan géneros tan diversos como el cuento-fórmula, el cuento exagerado, la parábola, el cuento de los enanitos, la broma y el proverbio, que tienen en común un didactismo radical.

Quizá podamos sospechar sin riesgo a equivocarnos demasiado que los criterios tomados para desplegar esta clasificación resultan algo artificiosos y que la clasificación misma une lo evidente y le añade algo más sin conseguir convencer. Con todo, un aspecto no debe ser pasado por alto: esta clasificación apunta una cierta jerarquización social. Las leyendas se situarían en la cúspide de esa jerarquía, seguidas por los cuentos de hadas y el modo simbólico —que sería un modo para los más torpes. Rompe esta gradación el primer grupo, el realista, sin duda el más arbitrario de todos estos conjuntos, pues combina géneros elevados, como la

épica, con géneros bajos como la canción popular y la *novella*. Pero criticar una propuesta así es una tarea demasiado fácil. Mucho más complicado resulta siempre dar ideas y puntos de vista que ayuden a mejorar el panorama. Y con esta tarea vamos a tratar de comprometernos.

¿Qué criterios diferenciadores podemos encontrar en el mundo de las tradiciones? ¿Acaso no es el mundo tradicional esencialmente igualitario? ¿No es ese el mundo en el que el género humano es “como agua en el agua”, según la feliz fórmula de Bataille? Siendo el mundo tribal que se funda en las tradiciones esencialmente igualitario, pueden señalarse, en cambio, algunos factores de desigualdad que nos servirán para asentar una doctrina estética sobre los factores sociales. En la mayoría de las culturas tradicionales conocidas —tal vez, en todas— hemos percibido una incipiente desigualdad, una cierta división de tareas, derivada de la aparición del chamán, que puede llegar a ser toda una casta sacerdotal —en las sociedades teocráticas— y también una incipiente casta gobernante —el rey y sus hijos, en el cuento tradicional. Al emerger una casta gobernante, ya sea aristocrática o sacerdotal, o ambas cosas a la vez, aparecen géneros y toda una estética elevada que legitima esa incipiente desigualdad. Esos géneros van dirigidos a la educación y consolidación de la casta dirigente. De esta estética elevada forman parte la épica, la teogonía y los mitos, la historia sagrada y las leyendas (locales y nacionales), la ley divina, representaciones semiteatrales —como la tragedia ática—, textos rituales, etc. Sus escenarios son el palacio real y el templo. Sus rasgos esenciales son la elevación heroificadora y la expresión de una identidad nacional o de casta, al tiempo que se exaltan los valores familiar-patriarcales. El carácter elevado de esta estética —o de estos géneros— comporta un tipo especial de palabra, lo que podemos llamar palabra poética, que suele tener un arropamiento versal y un carácter cerrado, concluso, que impide cualquier réplica, matización, reacentuación por parte del público al que se dirige.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jason también distingue entre literatura elevada y docta y literatura folclórica. La primera es sabia y exige la presencia de expertos para su transmisión. Expresaría los valores centrales de la comunidad. La segunda es popular, expresaría los valores periféricos y no precisa de expertos profesionales, tales como escribas, sacerdotes, rapsodas, etc. (19-20). Sin embargo, no tiene en cuenta



Estos dos ámbitos tienen sus momentos de transición. No son dos estéticas separadas por una frontera infranqueable. Hay elementos de heroificación en ciertos cuentos —los de hadas, por ejemplo— y, al contrario, hay elementos de metamorfosis en géneros elevados. Pero sí puede decirse que son dominios autónomos porque se orientan a dos sectores distintos: a las castas dirigentes, el primero; y a todos los públicos —en el sentido social y en el sentido de la edad—, los segundos. Los segundos constituyen la etapa de la educación primaria. Los primeros cumplen la función social de la educación superior. Esa diferencia de nivel explica el escaso desarrollo de la estética elevada en muchas culturas. Se ha asociado la presencia de la épica, por ejemplo, a las culturas de los pueblos de pastores, que exigen un mayor grado de jerarquización y de militarización. Los pueblos agricultores, en cambio, tienen unas tradiciones verbales que apenas desbordan la estética popular. En otras palabras, el desarrollo de una estética tradicional elevada marca la etapa agónica del mundo de las tradiciones, una etapa en la que afloran contradicciones que desembocan en la constitución de “estados nacionales” y que, por tanto, edifican la antesala de la historia con su cultura escrita.

Pero la jerarquía social no es el único criterio plausible para esbozar una teoría estética de los géneros tradicionales. También la oposición entre la seriedad y la risa merece ser considerada. Jason suele confrontar géneros neutros o puros —por llamarles de alguna manera— a las correspondientes versiones carnalescas. Así, por ejemplo, confronta una épica histórica, nacional o universal, con una épica carnalesca. También a la leyenda sagrada le opone una leyenda sagrada carnalesca. Incluso, variantes del cuento de hadas como el cuento de hadas heroico o el cuento de hadas de recompensa y castigo tienen sus correspondientes variantes carnalescas. De este hecho, que se da también entre las leyendas y en las *novellas*, puede deducirse la seriedad de la mayoría de los géneros tradicionales, que se vería replicada por la risa de la carnavalización. Sin embargo, esta posible interpretación me parece fuera de lugar. La literatura tradicional es, en esencia, serio-cómica, mixta. Como han visto los más profundos investigadores, ese carác-

---

esta diferencia a la hora de establecer su clasificación modal y mezcla en el grupo realista elementos doctos y populares.

ter mixto se da desde la épica hasta el cuento, aun en distintos grados. Las culturas tradicionales tienen un carácter ingenuamente alegre que compatibiliza la risa con la seriedad. Sólo en la cultura histórica se produce el divorcio entre la seriedad y la risa durante la larga etapa hegemónica por el dogmatismo. En la etapa moderna, tanto la seriedad como la risa han experimentado un considerable debilitamiento, lo que permite su confluencia, nuevamente.

Si, en general, los géneros tradicionales poseen la doble orientación serio-cómica, deberíamos explicar qué función cumplen esas variantes carnavalescas. Debo admitir que no dispongo de una explicación. En algún caso es claro que proceden de mixtificaciones, de mezclas de géneros. La *Batracomiomaquia* parece combinar las fábulas de animales con la épica. Pero también este es un caso claro de parodia y se trata de un poema escrito —al menos, la versión conocida— que imita parodiando las fórmulas épicas y determinados pasajes *leídos* en las obras de Homero y Hesíodo. Si este carácter paródico fuera generalizable nos encontraríamos con muestras tardías de crítica —desde la cultura escrita— a una cultura oral tradicional que se percibe como desvalorizada y anticuada.

### La cuestión del idilio

Pero ese eje jerárquico no es el único que atraviesa el dominio de la estética tradicional. Un conjunto de géneros tradicionales son atravesados por una estética peculiar, el idilio. El idilio es una estética que ha llamado la atención de los teóricos desde el siglo XVIII; Schiller le dedicó páginas memorables. En el siglo XX Bajtín reconoció una de las formas de pervivencia de la estética tradicional.

El idilio tradicional es una estética tradicionalmente agrícola, pues consiste en la sublimación del apego a la tierra natal. Esa relación con la tierra natal se expresa mediante la observación del crecimiento familiar, ya sea en la formación de la familia y el crecimiento de la prole, ya en el crecimiento de las faenas agrícolas. Un ejemplo de idilio tradicional es el Génesis, sobre todo las sagas de Abraham, Isaac y Jacob. Otra manifestación idílica es el libro de Ruth. Se trata de una estética en la que lo esencial es el espacio familiar. El tiempo tiene un papel menor;

adopta formas cíclicas, la de las generaciones, por ejemplo. En la literatura idílica histórica el estilo es esencial, pues el lenguaje se contagia de los elementos naturales y de los ritmos cíclicos naturales y toda expresión se asienta sobre imágenes naturales. Recuérdese la fórmula mosaica que describe la tierra prometida (esto es, la de los antepasados): “la tierra que mana leche y miel”.

Jason apunta a los relatos del conflicto familiar (que constituyen una etapa de lo idílico) dentro del modo realista. Y es que, en efecto, el idilio puede ser tomado por una especie de realismo primitivo o tradicional (salvando, eso sí, incómodos detalles, como la paternidad de Abraham y Sara a los cien años, el diálogo con los dioses y otras incidencias). No obstante, muchos idilios tradicionales irían a parar al cajón de lo numinoso, según Jason, en el que ha situado las leyendas —sagradas y de otros tipos. Leyendas, sagas, etc. forman parte de lo que nosotros apreciamos como historias familiares y que, en una comprensión superior, podemos llamar estética del idilio. Esta estética no recoge los elementos de metamorfosis que suelen fundar el cuento tradicional. Tiene su eje en el crecimiento. Una de las derivaciones históricas del crecimiento natural idílico será la educación, el crecimiento intelectual.

El idilio es una estética que sustenta una identidad familiar y espacial. Es la estética de la identidad de la tribu, del nosotros del espacio familiar conocido, frente a un ellos, el mundo de lo desconocido. Esto quiere decir que es una estética del periodo final de las tradiciones, en el que la tribu se enfrenta a un proceso de construcción nacional con las tribus hermanas frente a otras naciones o federaciones de tribus. Muchas sagas idílicas se limitan a relatar las aportaciones de los antepasados a la construcción nacional. Otros géneros idílicos se limitan a la construcción familiar, sin alcanzar todavía la etapa de la construcción nacional. En algún caso, como el libro de Ruth, podemos ver los dos momentos. El drama idílico de Ruth se limita a su marco familiar. Su marido ha muerto, y ella encuentra un nuevo marido, trabajando para él en el campo. Pero al final se ha añadido una nota: de su estirpe nacerá el Mesías. La reconstrucción familiar de Ruth es también un paso en la construcción del estado teocrático.

Esa tendencia del idilio a superar el marco familiar para convertirlo en un marco nacional revela su orientación hacia los géneros elevados:

las sagas, las baladas, las leyendas, etc. Pero también son posibles géneros idílicos que se centran en la ruptura del marco familiar (las tragedias áticas y otros géneros semejantes, presentes en el libro de Samuel, por ejemplo), géneros que expresan la crisis final de la familia patriarcal (esto es, de la familia poliginética). La aparición de la estética del idilio supone una revolución en el marco de los géneros tradicionales. Comprender la génesis de esa revolución y su dinámica constituye hoy uno de los grandes retos de los estudios de la tradición.

### **Algunas consideraciones metodológicas**

Vamos a terminar subrayando algunas cuestiones metodológicas esenciales. Los folcloristas suelen contemplar su campo de acción como un gran yacimiento arqueológico del que se van rescatando las piezas para trasladarlas a una enorme biblioteca, donde se depositan debidamente ordenadas. Tal concepción ha sido útil para recuperar y recopilar documentos, pero ofrece resistencias para una comprensión profunda del fenómeno. Una buena muestra de esto es que el debate que presenta Jason se da en torno a la noción de clasificación, esto es, en torno al mejor producto de esas tareas arqueológicas y a sus limitaciones para seguir adelante y entrar en una nueva etapa de la investigación sobre la imaginación tradicional.

Esa nueva etapa debe comenzar por subrayar la unidad de la imaginación tradicional y comprender esa unidad como un mundo de ideas distinto del mundo histórico. Quizá no baste que las relaciones entre las obras de la oralidad y entre los elementos de la cultura tradicional son de distinta naturaleza que las obras y los elementos culturales de la escritura y del periodo histórico. Un paso más allá consistiría en comprender la percepción especial del tiempo que rige en el mundo de las tradiciones.

El tiempo de las tradiciones no tiene un curso lineal horizontal como la flecha del tiempo histórico, que parte del pasado para llegar al futuro. El tiempo tradicional es vertical y suele representarse como un ciclo, el ciclo de la vida. La verticalidad del tiempo tradicional quiere decir que se orienta hacia la conexión entre el cielo, la tierra y los infiernos (el

subsuelo). La concepción horizontal del tiempo histórico ha venido a sustituir la concepción vertical tradicional, que explica los hechos no en virtud de una experiencia y de unas causas y proyectados hacia una meta, que es su consecuencia, sino como influencia y presencia de los dioses y de los muertos. El mundo celeste rige los destinos y las obras de los vivos, que han de ser repetición de las acciones de los antepasados, de los fundadores de la tribu o de los dioses mismos. El pasado absoluto —no el pasado más próximo de la experiencia, el pasado histórico— rige la actualidad. Y el futuro es el momento del final absoluto, del apocalipsis, de la caída de los dioses y carece de todo valor, por eso se comprende como la gran catástrofe.

Esta concepción vertical ha sido comprendida en otros términos, con otro lenguaje, por otros teóricos, incluidos los folcloristas. Max Lüthi (1982: 4-10), a propósito del cuento, la llamó *unidimensionalidad* (*Eindimensionalität*), concepto que confronta la multidimensionalidad de la leyenda (“los personajes corrientes de los cuentos no sienten que un encuentro con un ser de otro mundo sea un encuentro con otra dimensión sobrenatural”, lo que sí sucede en la leyenda). Norbert Elias ha hecho profundas observaciones tanto sobre la concepción histórica del tiempo como sobre la concepción tradicional.<sup>2</sup>

Esta concepción del tiempo debe ser complementada con otras nociones, sobre todo con la idea de la igualdad esencial del hombre en las culturas tradicionales, igualdad matizada por las jerarquías de la edad, con su correspondiente división de tareas, y de los roles sexuales, que también incorporan una división de tareas. Sólo las revoluciones tardías (la aparición de la agricultura, de la ganadería, la revolución tecnológica que supuso la fundición de los metales) introdujeron nuevos elementos de desigualdad, en esencia, la aparición de las castas sacerdotales y militares, profesionales del calendario y de la guerra. Esas castas requerirán una identidad (el fundamento cultural de la desigualdad). Y esa identidad de casta se apoya en los géneros elevados de la tradición —el idilio elevado de las sagas e historias nacionales, la épica, las leyendas...

---

<sup>2</sup> He tratado esta cuestión más extensa y profundamente en “Sobre la sociología del tiempo” (Beltrán, 2000: 91-100).

Para los desposeídos —los que no son cooptados por las castas, que son siempre la inmensa mayoría— quedan los géneros bajos y más antiguos de la tradición —los cuentos, las canciones, los juegos verbales—, que ni requieren la creación de una identidad ni creen en la desigualdad.

Todo esto nos lleva a una conclusión que ya fue adelantada hace bastante tiempo por Lutz Röhrich: que la aproximación a los géneros de la tradición requiere profundizar en la prehistoria religiosa y cultural, y también al contrario —y esto es lo importante—, que los géneros tradicionales ofrecen un gran tesoro todavía sin revelar acerca de las culturas tradicionales, pues deben permitir el desarrollo de una estética que ofrezca una nueva perspectiva a las investigaciones culturales de la tradición (1956: 13 ss.). Max Lüthi recogió esa idea de Röhrich con entusiasmo. Pero la propuesta de un sistema de géneros etnopoéticos de H. Jason lo ha olvidado.

### Bibliografía citada

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, 2000. "Sobre la sociología del tiempo". *Riff-Raff* 14: 91-100.
- FOUCAULT, Michel, 1999. "Espacios diferentes". En *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales III*. Trad. A. Gabilondo. Barcelona: Paidós, 431-441.
- GOETHE, J. W., 1990. *Obras completas*. Trad. R. Cansinos Assens, 4ª ed. Madrid: Aguilar. Vol. I, 1883.
- JASON, Heda, 2000. *Motif, Type and Genre*. Helsinki: Academia Scientarum Fennica.
- LÜTHI, Max, 1982. *The European Folktale: Form and Nature (Das europäische Volksmärchen)*. Trad. J. D. Niles. Filadelfia: ISHI.
- RÖHRICH, Lutz, 1956. *Märchen und Wirklichkeit: Eine volkskundliche Untersuchung*. Wiesbaden: Steiner.

# Las mujeres de mi general:<sup>1</sup> corridos de la Costa Chica y del Bajío

JUAN DIEGO RAZO OLIVA  
Antigua Academia de San Carlos

*Por las características predominantemente masculinas del corrido mexicano, la mujer figura en papeles subordinados. Esto se ve en tres corridos de la tradición afromestiza del corrido en el Sur-Pacífico mexicano: Zoila León, Julia Magadán y Quintilla, e igualmente en siete del Bajío: la Carambada, Juana Lucio, doña Agripina, la Generala, Juan Martín y Celaya, las Poquianchis, y Gabriel y Rosales. Se reproducen y comentan versiones de estos diez corridos.*

En el folleto que acompaña el disco compacto *Atención pongan, señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica*, cuyo contenido de once corridos es antológico, Gabriel Moedano Navarro observa que en las diferentes tradiciones del corrido la mujer ocupa regularmente un papel secundario, disminuido, y que su imagen casi se ha estereotipado, como ocurre con la soldadera, la amante —que muchas veces es la antiheroína, pues traiciona al héroe— y la madre (Moedano Navarro, 2000).

En efecto, acuden fácilmente a la memoria los ejemplos de la Adelita, la Valentina, la Rielera y otras soldaderas renombradas; Sanjuana, la amante pérfida y traidora, que por doscientos pesos entrega a Valentín Mancera en manos asesinas, ayudada por su cómplice Virginia; la ingrata Tapatía, boquifloja que les da razón a los Rurales del paradero de Benito Canales, e Isabel, la esposa querida de éste, de quien apenas un recuerdo apresurado guarda al ponerse a buscar, tienda por tienda, tinta y papel para escribirle una carta; Marcelina, la novia de Carlos Coro-

---

<sup>1</sup> [Con “mi general” el autor de este trabajo se refiere al corrido, y aclara que aún falta estudiar “las mujeres de mi subteniente el romance”. N. de la R.]

nado, que como imán fatal atrae al montaraz bandido hacia los alrededores peligrosos de la Hacienda de la Cachupina, donde en la Cueva del Prado lo acribillarán. Entre las madres recordamos a la del mismo Valentín Mancera, que pedía inútilmente a los asesinos de su hijo que no lo mataran, “y menos sin confesión”; la de Juan Nereidas, que también intentaba rescatar al hijo bandolero de los esbirros de la Acordada, mediante una oferta de cinco mil pesos; la del capitán cristero Martín Díaz, cuyas oraciones eran una coraza tan poderosa, que al hijo, “andando entre los balazos, / nunca le pasaba nada”.

Parece, pues, confirmada la idea de que, por los contextos y características predominantemente masculinas del corrido mexicano —dada su primordial intención de relatar y exaltar una épica “de hombradas”, forjada y cantada por hombres—, en las diversas tradiciones regionales del género, específicamente la de fondo histórico, la mujer figura en papeles subordinados, secundarios, con un protagonismo disminuido en los dramas, tragedias y sucesos de toda clase que cantan los trovadores. Aunque esta perspectiva se apoya en múltiples evidencias, conviene revisarla en dos contextos y casos particulares que se antojan comparables.

### **La tradición afromestiza de la Costa Chica**

El citado trabajo de Moedano Navarro, recientemente dado a conocer, llama la atención sobre tres casos de mujeres que, dentro de la temática de la tradición afromestiza del corrido en el Sur-Pacífico mexicano, desempeñan otros tantos papeles protagónicos que ciertamente se alejan de los estereotipos prevalecientes. Este aspecto, en la actual situación de los estudios que asumen la perspectiva de género para discurrir sobre los fenómenos sociales, constituye por sí mismo un elemento de gran interés, pues ofrece un enfoque casi desatendido en la investigación sobre el corrido y los surtidores reales de sus temas.<sup>2</sup> Dice el folclorista en el folleto que acompaña al fonograma: “Con la intención

---

<sup>2</sup> Otro nivel de enfoque sería el de las mujeres como creadoras, intérpretes y divulgadoras del corrido, asunto también sugerido por el investigador, pero en el que por ahora no incursiona. Tampoco yo lo haré.



de ilustrar cuál es la construcción de género, en relación con la figura femenina, en el imaginario de estos afromexicanos, que se proyecta en sus corridos, se han incluido [los de] Quintila, Zoila León y Julia Magadán” (Moedano Navarro, 2000: 13).

### 1. Corrido de Zoila León

Mujer infortunada, Zoila León fue vendida, según el corrido, en quince mil pesos por su propia madre, Blandina, a un tal Redilla —traficante, en este caso, no de blancas, sino de morenas— en provecho de prostíbulos de Acapulco y “la otra costa”. Aborda, pues, unos hechos que, me parece, no sólo deberían ser presentados al público que oye corridos, sino también ante instancias judiciales y de salvaguarda de derechos humanos. He aquí su historia trovada:

Voy a cantar un corrido,  
muchachos, con atención:  
y en el pueblo de San Marcos  
vendieron a Zoila León.<sup>3</sup>

5 Radilla pensó comprar  
una de la sociedad;  
sólo con quince mil pesos  
a Blandina fue a engañar.

10 Pedro Gutiérrez, como hombre,  
le pareció mal el cambio:  
l’almas como las de Blandina  
que se las lleven los diablos,  
porque es pecado vender  
a las hijas por centavos.

---

<sup>3</sup> Al cantar las estrofas de cuatro versos se repiten los dos últimos.

15 Chucho, que nunca se mete,  
y en cosas que no le importan:  
—Pobrecita'e Zoila León,  
que se fue pa' la otra costa.

Radilla llegó hasta el puerto,  
20 y hasta el puerto se asombró;  
toda la gente decía:  
—Vamos a ver qué compró.

Ya me voy a despedir,  
muchachos, con atención;  
25 y en el pueblo de San Marcos  
vendieron a Zoila León.

*Anónimo. Río Grande, Oaxaca; enero de 1967.  
Apolonio Fuentes Mateos (voz y guitarra sexta).  
(Moedano Navarro, 2000: 22-23.)*

## 2. Corrido de Julia Magadán

Esta melodramática historia me hizo recordar el poema “Las abandonadas”, de Julio Sesto, infaltable en las antologías del tipo de *El declamador sin maestro* (Portugal, 1975: 227 y 228). Julia, por obligada separación de su legítimo marido, se relaciona en Ometepec con “un catrincito, de esos de camisa metida”, que primero la enamora y después la abandona embarazada, a afrontar como mejor pueda las consecuencias de todo tipo. Con sublime metáfora dice el corrido: “En el día le dio palabra / y en la noche le hizo el sol”.

Del embarazo Julia no puede deshacerse ni recurriendo a los tratamientos abortivos tradicionales, y al fin queda como madre soltera con su niñita, ambas *arrimadas* a la casa materna, a vivir el escarnio de ser una más de las madres con familia abandonada, condición que cada día se repite más en casi todas las culturas, incluso las muy criollas de los blancos. Así captó su historia el corridista:

Señores, yo vi una historia  
que me causó admiración,  
de ver a Julia Magadán  
con tan grande de atención.<sup>4</sup>

5 Julia, cierto, fue casada,  
pero eso no le valió;  
cuando *venían* de'l Nache  
su novio se desnuncó.<sup>5</sup>

A él le decían “Pichiche”,<sup>6</sup>  
10 porque le gustaba'l agua;  
cuando no traiba pescado,  
pero suíya sí traiba.

Julia de esa ausencia  
se fue al pueblo de Ometepec,  
15 pero iba muy presentida,<sup>7</sup>  
pensando de no volver.

Al llegar a Ometepec,  
ahí Julia cambió de vida:  
se le arrimó un catrincito,<sup>8</sup>  
20 de esos camisas metida.

En el día le dio palabra  
y en la noche le hizo el sol:  
ya con eso tuvo Julia  
pa' tan grande de atención.

---

<sup>4</sup> También aquí se repiten los dos últimos versos de cada cuarteta.

<sup>5</sup> *desnuncó*: ‘desnucó’.

<sup>6</sup> *pichiche*: nombre de un pájaro.

<sup>7</sup> *presentida*: por *resentida*.

<sup>8</sup> *catrín*: ‘petimetre’.

25 Julia se fue a Acapulco,  
pero ya llevaba el niño;  
como no encontró trabajo,  
por eso luego se vino.

Al llegar a Buenos Aires,  
30 preguntó por su mamá,  
le dijeron: —Está en Los Bajos,  
si la quieres encontrar.

Al llegar aon 'ta<sup>9</sup> su madre,  
luego hizo de saludar:  
35 —'Ora sí, madre querida,  
yo ya me vine a quedar.

Entrada de mes,  
la barriga le dolía;  
le daban el bejuco amargo,  
40 con eso la componían.

Le daban 'l aguardiente  
con la miel bien madurada,  
y la barriga muy dura:  
parecía pera entablada.

45 Pensando que era constipo,<sup>10</sup>  
mandaron a buscar bitoque,<sup>11</sup>  
y ahí se fue el Sirenio  
donde está Blandino López.

Todo el acompañamiento  
50 se estaba poniendo alerta,

---

<sup>9</sup> *aon 'ta*: 'adonde está'.

<sup>10</sup> *constipo*: por *constipación*, 'estreñimiento'.

<sup>11</sup> *bitoque*: 'cánula de jeringa'.

cuando vieron que la criatura  
ya la cargaba en la puerta.

Mujeres que están encinta,  
nunca traten de engañar,  
55 porque son cosas notorias:  
no se deben de ocultar.

Ya me voy a despedir,  
concédanme mi razón;  
Julia está con su niñita,  
60 sin ninguna de atención.

*Anónimo. Huehuetán, Guerrero; mayo de 1981.  
Manuel Magallón (voz y requinto). (Moedano  
Navarro, 2000: 27-29.)*

### 3. Corrido de Quintila

Absolutamente extraordinaria fue la hazaña de esta mujer, que la llevó a figurar como protagonista de un corrido afamado en la Costa Chica, cuyos versos pregonan que fue en los hechos superior a los hombres muy machos, supuestamente destinados a ejercer la suprema valentía en situaciones violentas. Desde luego, el dato que más impresiona de su historia es que apenas era una quinceañera. Y también es curioso que haya sido uno de sus enemigos o, mejor dicho, un enemigo de su hermano, quien compuso el corrido; en primera persona del singular cantó y divulgó la admiración que le causó la gesta valiente de esa niña decidida y *entrona*:

Les vo'a cantar un corrido  
a toditos mis amigos;  
'ora les voy a contar  
del hombre Chon Catarino,

5 que toda esa gente guapa  
de Dios tendrá su castigo.<sup>12</sup>

El hombre Chon Catarino  
era hombre y no era grosero;  
se quiso dar de sonar  
10 con sesenta compañeros:  
—Ese Silvestre Arellánez  
la verdad ya no lo quiero.

Comenzaron a tirar,  
sonaban las escopetas  
15 y los cerrojotes largos  
despedazaban las puertas.  
Que si yo hubiera sabido,  
Quintila estuviera muerta.

Quintila está cocineando,  
20 a los disparos se vino:  
—Hermanito de mi vida,  
procura a Chon Catarino,  
alcánzame la pistola,  
déjame a mí los caudillos.

25 Esa gente se murieron  
con el permiso de Dios:  
Quintila mató a catorce  
y su hermano a treinta y dos;  
toda esa gente grosera  
30 'ora sí ya se acabó.

El hombre Chon Catarino  
era hombre y no se rajaba,

---

<sup>12</sup> Se repiten al cantar los dos últimos versos de todas las estrofas.

ya con la tripa de juera  
 hasta de rodilla andaba;  
 35 la escopeta en la derecha,  
 él como quiera tiraba.

Cuando Quintila llegó,  
 todavía lo encontró vivo;  
 le dio noventa balazos  
 40 por mandado 'e Dios eterno;  
 que si yo hubiera sabido,  
 a Quintila mato primero.

La mandaron pedir  
 de la República entera,  
 45 que le mandara un retrato  
 siquiera pa conocerla:  
 una niña de quince años,  
 que no lo hace cualquiera.

*Anónimo. Río Grande, Oaxaca; enero de 1967.  
 Enrique Ayona (voz), Cándido Canducho Sil-  
 va (guitarra sexta). (Moedano Navarro, 2000:  
 21-22.)*

Como detalle sobresaliente en el cual debe hacerse hincapié está el hecho de que el autor del corrido era miembro de la pandilla que, encabezada por Chon Catarino, fue contra la casa de Quintila y su hermano; y en su papel de trovero del grupo, ante la impresión que le causó el episodio, su primer impulso fue cantar la *hazaña* de su jefe, aquilatando naturalmente su valor como macho, como varón adornado con prendas del orgullo masculino: “Ora les voy a cantar / del hombre Chon Catarino”, dice en la primera estrofa, poniéndolo como foco central del tema, y luego lo califica de “hombre y no grosero”, que “no se rajaba”. Pero, muy a su pesar, en resumidas cuentas, paradójicamente acabará exaltando las cualidades de más entereza y superior valentía de la niña Quintila, de quien, todavía sintiendo el inesperado susto que les dio,

dice que, de haberlo sabido, a ella la habría matado primero. Hemos de creer, entonces, que le causó no sólo sorpresa, sino tremenda impresión el haber presenciado cómo Quintila, “por mandado de Dios eterno”, le dio noventa balazos al tal Chon Catarino, para rematarlo luego de que éste y su pandilla de sesenta pistoleros —“pura gente grosera”— no pudieron asesinar al hermano ni a la muchacha, teniéndolos copados dentro de la casa.

Cuando sucedió el ataque, ella estaba “cocineando” y, acudiendo en auxilio de su hermanito, dejó los sartenes y pidió la pistola para enfrentar a los “caudillos” mismos. Logró tumbar a catorce, mientras el hermanito hizo blanco en treinta y dos: “toda esa gente grosera / ’ora sí ya se acabó”. Ante la hazaña de Quintila, ni quién dude que su corrido vino a resultarle perfectamente merecido, más aún por haber sido compuesto con versos y tonos épicos que le trovara uno de sus enemigos. En tierra de valentones tan desusada proeza fue un hecho de “una niña de quince años / que no lo hace cualquiera”. Para celebrar con mayor gloria y fama su hazaña, “la mandaron pedir / de la República entera, / que mandara su retrato, / siquiera pa conocerla”.

## La tradición del Bajío

Platicando con Gabriel Moedano en la cantina, cuando me sintetizaba esos relatos de su cosecha corridera en las costas afromexicanas del Pacífico, traje a cuento mi colección de *Corridos históricos del Bajío, 1810-1990*, obra en preparación. Un aspecto que la vuelve interesante —le presumí a mi amigo— es que incluye media docena de narraciones cuyos protagonistas son mujeres. Seis mujeres con roles de primer plano, excepto una que figura un poco como fondo secundario, aunque igualmente destacable por la actitud asumida por ella, según aquí se verá.

### 4. Corrido de la Carambada

Se llamaba Leonarda Medina, según unas fuentes, Oliveria del Pozo según otra (Vázquez Santa Anna, [1926]: 162, y 1953: II, 95-98; Verdeja



Soussa, 1994). Fue tremebunda y sensacional jefa de una partida de bandoleros que por los años de la República Restaurada y comienzo de la dictadura porfiriana sembró miedo y desolación por caminos de Querétaro, Celaya y los alrededores:

La Carambada ya viene,  
la Carambada ya va:  
¡válgame san Apapucio,  
nos va a llevar la fregada!

5 La Carambada fue airada  
a pelear a todo vuelo,  
y, percherona bragada,  
nos dejó mirando el cielo.

La Carambada decía:  
10 —Soy el terror de la zona;  
ya no tiembles, vida mía,  
yo te pondré tu corona.

Con sus pistolas al cinto,  
con su puñal afilado,  
15 la valiente Carambada  
atacó hasta la Acordada.

Carambada valerosa,  
mujer de gran bizarría,  
el Bajío repetirá  
20 tus hazañas a porfía.

(Vázquez Santa Anna, 1953: II, 96-97)

Luego de haber sido documentadas su existencia y sus proezas, primero por Valentín F. Frías y luego por Higinio Vázquez Santa Anna, recientemente el escritor Joel Verdeja Soussa reeditó su novela titulada *La Carambada. Realidad Mexicana*, en cuyas páginas aparece como perso-

naje central de una trama insólita, alucinante.<sup>13</sup> Con su nombre de Oliveria del Pozo (o Leonarda Medina) y su resonante sobrenombre, se la ve culminar sus azarosas aventuras cuando resulta ser la autora de la misteriosa muerte de Benito Juárez en Palacio Nacional, fulminado no por la angina de pecho, como se cree que sucedió, sino por envenenamiento premeditado con sordo rencor vindicativo, caldeado con desahoradas ambiciones políticas. Otro sensacional magnicidio le cuelga como milagrillo este novelista a la Carambada, pero como se trata de invitar al lector a que lea el libro, ya no abundo en detalles.

## 5. Corrido de Juana Lucio

Fue una auténtica capitana de villistas alzados en armas en el mineral de Pozos, Guanajuato, hacia 1914, por la revolución que arrancó con el asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez. Su esposo,

---

<sup>13</sup> En la primera ocasión en que Higinio Vázquez Santa Anna (1926: 162) publicó el corrido de la Carambada, con letra y guión musical, no señaló su procedencia; simplemente anotó a pie de página que surgió en el estado de Querétaro, hacia 1870-1873, como canto de glorificación de una mujer que se hizo célebre por dicha región; “mujer de alma atravesada, varonil e intrépida, que asaltó a veces ella sola o con dos o tres de sus corifeos a las diligencias”. En la segunda ocasión (1953: II, 95-98), con el corrido, ahora sin guía melódica, publicó más datos del contexto, dio el nombre de ella y trazó rasgos de su retrato psico-físico, todo ello citando con cierta vaguedad el libro *Leyendas y tradiciones queretanas*, del escritor costumbrista Valentín F. Frías. Estando hoy agotada esta obra, no nos ha sido posible cotejar los textos. Aparentemente, por disgustarle que la Carambada apareciera como jurada antijuarista y con rasgos de hermosa dama de compañía de la emperatriz Carlota en la novela del sacerdote Verdeja Soussa, cuando se editó por primera vez hacia 1978, el poeta guanajuatense Efraín Huerta hizo un comentario breve y desdeñoso de la obra, basada, según él “en una realidad imaginada” (Huerta, 1978). Sin embargo, dado el antigubernismo de esta (anti)heroína abajeña, el poeta la comparaba con Agripina Montes, de quien también se ocupó entonces. Al reeditarse por tercera o cuarta vez la novela histórica de Verdeja Soussa, el escritor Francisco Martín Moreno publicó en las páginas editoriales de *Excelsior* una entusiasta crítica, aunque al intitular su artículo “Cuentos políticos. La Carambada”, sugería medio al socaire ciertas dudas sobre su veracidad histórica.

minero y también revolucionario, fue muerto en los primeros combates, y quedó Juana comandando a los alzados. Por si un motivo faltara para que ella entrara con todo coraje a combatir al huertismo, en la puerta de la casa presencié el asesinato artero de su padre; y entonces, por admiración de sus hechos y su nombre, el cantor de corridos plasmó este recuerdo:

Nació en Pozos, Guanajuato,  
a quien les voy a cantar,  
una hembra de pelo en pecho,  
valiente a carta cabal.

5 Se llamaba Juana Lucio,  
una hembra de mucho temple;  
su marido fue minero,  
también fue hombre valiente.

10 Los dos se hicieron presentes  
cuando la revolución,  
para vengar a Madero,  
que mataron a traición.

15 Cuando entraron en acción  
en un combate reñido,  
a las primeras descargas  
cayó muerto su marido.

Juana Lucio les gritaba:  
—¡Entren, pelones cobardes,  
ya mataron a su padre,  
20 pero aquí queda su madre!

La tomaron prisionera  
como a las dos de la tarde,  
y en la puerta de su casa  
fusilaron a su padre.

25 Su padre no cayó muerto,  
la muerte no lo aceptaba;  
le quitaron la existencia  
de certera puñalada.

Juana lanzó un juramento  
30 de acabar con los pelones;  
fue el terror de Guanajuato  
y de todas sus regiones.

Juana, con su regimiento  
de puros hombres cabales,  
35 les pegó hasta por abajo  
a los mulas federales.

La explotación del humilde  
siempre llevó en su memoria,  
por eso es que Juana Lucio  
40 siempre vivirá en la historia.

La tragedia de Juanita  
la canto con alegría:  
hembras como Juana Lucio  
no nacen todos los días.

45 Ya me despido cantando  
en esta hermosa mañana;  
Juana Lucio fue el ejemplo  
de la mujer mexicana.

*Autor: Aurelio Bárcenas. Asunción Gutiérrez  
Lucio (voz). En La Sierra Gorda que canta: a  
lo Divino y a lo Humano, 1995, casete 2.*

## 6. Corrido de (doña) Agripina

Hija de una familia católica relativamente pudiente en el medio rural de la sierra del norte queretano, Agripina Montes enarboló la bandera de la Cristiada contra las medidas jacobinas del presidente Calles. Dotó de cabalgaduras y armas a un centenar o poco más de peones de su rancho y campesinos de cercanías del cerro del Pinal de Amoles, y combatió varias veces, invicta, contra los reclutas agraristas del general Saturnino Cedillo y los federales de Genovevo Rivas Guillén. Se ganó a pulso el grado de *Coronela*; al menos, bajo ese apodo se la conoció.

Entre las muchísimas fuentes de primera mano en que Jean Meyer fundamentó su monumental estudio sobre la Cristiada, cita unas *Memoorias* inéditas de Agripina Montes; también unas entrevistas que con ella tuvo hacia 1968-1969, cuando la localizó en la ciudad de Querétaro, con 82 años a cuestas (Meyer, 1973: I, 236). Según Efraín Huerta, que en *El Gallo Ilustrado* del periódico *El Día* comentó la obra de Meyer, la entrevista de éste con la *Coronela* y una foto de ella publicada en un diario queretano permiten saber que era “una mujer francamente hermosa” (Huerta, 1978).

Semejante, o acaso superior a la hazaña bélica de Martín Díaz, el afamado capitán de cristeros alteños que rompió el famoso sitio de la Mesa Redonda, fue la de la Coronela Agripina Montes al haber desbaratado a sus enemigos, que la tuvieron copada, en el cerro del Mural:

Señores, con el permiso,  
prestándome la atención,  
voy a cantar un corrido  
de la tal revolución.

5 —¡Ay!, decía doña Agripina  
con sus armas en la mano,  
yo me voy con esta gente  
para el cerro zamorano.

10 Decía el señor de la Torre,  
con todos sus valedores:

—Yo me voy con esta gente  
para ese Pinal de Amoles.

Decía el general Rivas:

—Yo traigo parque de acero;  
15 no pierdo las esperanzas  
de acabar con los del cerro.

Decía el general Cedillo:

—Rivas, espérate, aguántate,  
no se te vaya a voltear  
20 lo de atrás para adelante.

Vuela, vuela, palomita,  
con tus alitas muy finas,  
anda llévale a Agripina  
estas dos mil carabinas.

25 Vuela, vuela, palomita,  
con tus alitas doradas,  
anda llévale a Agripina  
este parque de granadas.

—¡Ay!, decía doña Agripina,  
30 que estaba ya en desatino,  
¡divisa para aquel cerro,  
a ver si viene el auxilio!

De ese cerro del Pino  
bajó la caballería,  
35 iban a ver a Agripina,  
que sitiada la tenían.

Se fueron los agraristas  
con muchísimo valor,  
formándole un sitio grande  
40 a Agripina alrededor.

De esa cañada mentada  
de ese cerro del Mural  
acabaron al gobierno  
de San Pedro Tolimán.

45 De San Pedro Tolimán  
estaban pasando lista;  
nomás se vía el tiradero  
de puritos agraristas.

—¡Ay!, decía doña Agripina  
50 a todos los prisioneros—  
Digan si son agraristas,  
para darles sus terrenos.

Ya con esta me despido,  
parándome en una esquina,  
55 aquí termina el corrido  
de la señora Agripina.

*Anónimo. San Diego de la Unión, Guanajuato  
(Mendoza, 1964: 120).*

Cabe mencionar que este personaje fue objeto de una pérvida adulteración, primero en una película y luego en una telenovela. En su lugar se presentaba a una pseudo-revolucionaria apodada la *Generala*, creo que encarnada por María Félix. Tanto en cine como en televisión se tergiversó el fondo real de la novela *Pensativa* de Jesús Goytortúa (Premio “Lanz Duret” 1944), en la cual se basaron las respectivas líneas argumentales. El libro, en efecto, recogió con bastante fidelidad el perfil épico de Agripina Montes, aunque a la vez parece reflejar el de otra jefa de cristeros, Guadalupe Chaires, que tomó las armas por esos mismos años en la zona vecina de la Sierra Gorda guanajuatense.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Alfredo Guerrero Tarquín, agrarista nativo de San Luis de la Paz, Guanajuato, enemigo implacable de las huestes cristeras de la Sierra Gorda,

## 7. Corrido de la Generala

En noviembre de 1927 acudió el general federal Juan Domínguez al municipio de Marcos Castellanos, Michoacán, para tratar de apaciguar la rebelión cristera de San José de Gracia, que se extendía peligrosamente porque poco antes el general Juan B. Izaguirre había incendiado el pueblo y el templo.

Mandó Domínguez como embajadora de paz a doña Amalia Díaz, ella sí apodada la *Generala*, madre de varias hijas y pariente de algunos rebeldes. La señora únicamente logró que dos de sus parientes, León y David Sánchez, fueran amnistiados. A León Sánchez, que había tenido el mando sobre los cristeros, lo sustituyó Anatolio Partida, y el levantamiento continuó hasta los arreglos de paz de 1929. Sobre la actuación de Amalia Díaz se conserva este fragmento del irónico corrido que se le dedicó:

La *Generala* decía,  
para evitar más contiendas,  
que a todo el que se indultara  
una hija le daría.

5 —Ni que fuera gata inglesa,  
le contesta el vale Chon,  
¿de dónde agarra tanta hija  
para todo un batallón?

Honorato le contesta:

10 —¿Pa qué quiero zancarrones,

---

dice haber conocido en diversos combates tanto a Agripina Montes como a Guadalupe Chaires. De esta afirma que la llamaban la *Generala*, aunque en realidad tenía el grado de coronela cuando salía a encabezar a su grupo de mujeres en armas (Guerrero Tarquín, 1987: II, 40, 54). De Agripina reconoce primero que era guapa, luego la califica como “especie de marimacho” y “mocosa armada”, pero termina elogiándola: “Esta famosa cristera gozaba de un gran prestigio entre los fanáticos, y su acción serviría para estimular a los reacios y provocar otros movimientos” (1987: I, 326).



si hay flores en mi tierra  
para cortar a montones?

*Anónimo. San José de Gracia, recogido por Luis  
González y González en Pueblo en vilo. (Avitia  
Hernández, 1998: IV, 57.)*

### 8. Teresita Bustos: corrido de Juan Martín y Celaya

El 10 de julio de 1939 se enfrentaron sinarquistas contra agraristas en el ejido Juan Martín, cercano a Celaya, Guanajuato, dejando un saldo de siete muertos y siete heridos sinarquistas. Al siguiente día, el funeral se convirtió en manifestación de ocho mil simpatizantes que reclamaban justicia por lo que consideraron fue un linchamiento. Fuerzas del orden de Celaya, amedrentadas por tanta gente protestando o mal dirigidas, abrieron fuego contra los manifestantes y resultaron muertos otros siete sinarquistas, uno de ellos, la lideresa obrera Teresa Bustos, que había encarado a uno de los represores, apellidado Ruiz Alfaro, un cobarde que por su felonía mereció la infamia que pregona el corrido, dedicado en el título no a Teresita Bustos, mujer mártir de aquellas jornadas sinarcas, sino al ejido y la ciudad donde comenzaron los hechos y cayeron las otras víctimas:

Al diez y al once de julio  
se refiere este corrido:  
murieron doce patriotas  
por nuestro ideal más querido.

5 Al rancho de Juan Martín  
seis sinarquistas salieron  
a sembrar nuestra doctrina,  
y como hombres murieron.

10 Campesinos engañados  
por líderes embusteros,

sin saber a quién mataban,  
mataron seis compañeros.

Nuestro Gonzalo Escobar,  
que encabezaba a la gente,  
15 les dijo antes de expirar:  
—¡No le hace, sigan de frente!

¡Viva México!, gritaba  
cada mártir sinarquista,  
al sentir que lo mataban  
20 los hermanos agraristas.

Los seis cuerpos los llevaron  
a la ciudad de Celaya,  
y la gente maldecía  
al comunismo canalla.

25 Los cuerpos los envolvieron  
en nuestra insigne bandera,  
la de la Unión Sinarquista,  
que siempre será la primera.

El entierro lo formaron  
30 miles y miles de gentes,  
y un gran letrado decía:  
“Honremos a los valientes”.

El cobarde Ruiz Alfaro  
se puso con las mujeres,  
35 y Teresa le decía:  
—Dispara, si eres valiente.

Por toda contestación,  
este asesino canalla

disparó sobre Teresa  
40 el fuego de su metralla.

Luego corrió a refugiarse  
en una carnicería  
y con ametralladora  
mataba con cobardía.

45 Tembloroso, el gran cobarde  
le gritaba al presidente:  
—¡No me dejes, no me dejes,  
porque me mata la gente!

Hombres, mujeres y niños  
50 allí su sangre regaron,  
y con un valor a prueba  
un ejemplo nos dejaron.

Nuestra Teresita Bustos,  
nuestro Gonzalo Aguilar,  
55 presentes siempre en sus puestos  
del sinarquismo estarán.

Ya les doy la despedida  
con un *Requiescat in paz*.  
¡Viva México, señores!  
60 Y ya no hay más que decir.

*Anónimo. (Avitia Hernández, 1998: V, 39-40.)*

El caso se tornó tan grave, que obligó al presidente Cárdenas a viajar a Celaya y enfrentar los reclamos de justicia. Ante una multitud de dos mil personas, tuvo que declarar que “el sinarquismo es una doctrina social y humana”, y que los culpables serían castigados. Ofreció, además, que el jefe de los sinarcas, Manuel Zermeño, sería director del Departamento Agrario; pero él rehusó. Los veteranos de la aguerrida

hueste abajeña de la derecha nacionalista seguramente recordarán si los culpables fueron o no castigados, según lo prometió Cárdenas.

## 9. Corrido de las Poquianchis

Año de 1964, Rancho del Ángel, San Francisco del Rincón, estado de Guanajuato. Dos hermanas apellidadas González Valenzuela son descubiertas como regenteadoras de un vil burdel, que es a la vez centro de secuestros, torturas y asesinatos, con panteón clandestino incluido. Entre otras atrocidades, ahí matan y entierran a infelices mujeres que no han sabido cuidarse de embarazos y de no parir hijos; al considerarlas estorbosas o improductivas, dado el giro del negro negocio, las eliminaban junto con sus críos.

Cuando fueron conocidos los hechos y la identidad de las dos arpías protagonistas, no faltó el corridista que quiso contribuir a la condena pública que se alzó contra aquellas. Recogió desde luego el dato del curioso apodo con que se las conoció, el cual sugiere la ruindad de su afán lucrativo, y cantó:

Famoso rancho del Ángel,  
estado de Guanajuato,  
las González Valenzuela  
raptaban a cada rato;  
5    pero fueron capturadas  
el año sesenta y cuatro.

En ese famoso rancho,  
punto de concentraciones,  
donde mandaban mujeres  
10    a casas de perdiciones;  
éstas estaban situadas  
en distintas poblaciones.

*[recitado:]*

Ya las Poquianchis se encuentran en la cárcel,  
 junto con ellas, toda su comisión;  
 15 y todo mundo pedimos al gobierno  
 que para ellas no tenga compasión.

Las mujeres acabadas  
 por la misma situación,  
 las hacían morir a golpes  
 20 sin ninguna compasión:  
 les echaban gasolina  
 y las quemaban en montón.

En cada centro de vicio  
 tenían su propio panteón;  
 25 los niños que ahí nacían  
 los mataban sin razón  
 las diabólicas hermanas,  
 pues no tenían corazón.

*Autor: Fidel Velásquez. "Los Broncos de Reynosa" (Disco ECO 25513).*

Tan tremendo escándalo ocupó las páginas rojas de la prensa, sobre todo cuando a los pocos días se hizo evidente que para el funcionamiento de la red infernal de lenocinios de Las Poquianchis existía una red densa y negra de corrupción oficial, aunque ésta resultó castigada sólo en funcionarios menores.

Jorge Ibarguengoitia tomó el tema y escribió una novela titulada *Las muertas*. Rubén Salazar Mallén, en *El Universal* del 4 de enero del mismo 1964, sondeó profundo en el asunto y opinó que:

El caso de las lenonas González Valenzuela y socios ha quedado definitivamente esclarecido: la culpa de que [...] pudieran cometer los crímenes que realizaron recae toda entera sobre los funcionarios [subalternos] que protegían a esa banda siniestra. [...] Las "Poquianchis" eran lenonas de baja estofa y requerían la protección de funcionarios de segunda fila; pero hay, ha

habido siempre, “poquianchis” de altos vuelos, que incluso pasan por ser grandes señoras, verdaderas damas; son las que sirven y son servidas por funcionarios que ocupan altos sitios en la jerarquía burocrática. Para esas lenonas jamás habrá castigo, porque son las que no dan pasto al apetito de los que detentan el poder (Salazar Mallén, 1964).

## 10. La viuda Chole: corrido de Gabriel y de Rosales

En este corrido, basado en un suceso que ocurrió en 1967, en Villagrán, Guanajuato, figura en segundo plano esa mujer, aunque se pone de relieve su gesto de gran valentía. Intentó vengar, en el momento mismo de los hechos, la muerte de su esposo Silverio Rosales, asesinado por un vecino llamado Gabriel y apodado el *Pastelero*, tal como lo relata este corrido, que por primera vez se publica impreso:

Año del sesenta y siete,  
un día muy aseñalado,  
murió Silverio Rosales:  
un vecino lo ha matado.

5      Era un día doce de octubre,  
un jueves por la mañana,  
y para su mala suerte,  
ya su rival lo esperaba.

10     Jesús Zúñiga, en la esquina,  
con Silverio platicando,  
cuando le dice Gabriel:  
—¡A ti te ando buscando!,

15     cuando le dio el primer tiro,  
que hasta le tumbó el sombrero.  
Sus amigos le apodaban  
por mal nombre el *Pastelero*.

Los dos cargaban pistolas  
de calibre veintidós,  
pero una era de cilindro,  
20 muy buena para los dos.

La viuda Chole lloraba  
con suspiros y alaridos:  
—¡Válgame Dios de mi vida,  
han matado a mi marido!

25 Cuando lo miró tirado,  
muy pronto se le acercó;  
metió mano a la cintura,  
la pistola le sacó.

Después que se la sacó,  
30 se vino por la banqueta,  
y al llegar con su vecino,  
tres tiros le dio a la puerta.

Ya con esta me despido,  
por las flores de nogales;  
35 aquí termina el corrido  
de Gabriel y de Rosales.

*Anónimo. "Los Cuervos": Pedro González Roaro  
(voz y acordeón), José García Medina (voz y bajo  
sexto). Villagrán, Guanajuato; diciembre de 1987.  
(Cinta grabada por JDRO.)*

## Conclusión

Para concluir con esta primera tentativa de acercarnos a la interesante cuestión planteada por Gabriel Moedano Navarro, diré en resumen que en el Bajío varios de los personajes femeninos que aparecen en los corri-

dos que se refieren a hechos reales, históricos, sobrepasan con mucho a los estereotipos de la mujer hasta hoy admitidos acríticamente. Los corridos del Bajío no sólo nos hablan de soldaderas, amantes (pérfidas o leales), madres (resignadas, llorosas o rezanderas), novias fatales y viejas chimoleras; la tipología es más diversa y más llena de implicaciones y significados.

De modo semejante al que se observa en el caso de la sociedad costeña afromestiza estudiada por Moedano —si bien es cierto que los corridos contribuyen hasta cierto punto a construir y reafirmar el modelo de la masculinidad—, también en la sociedad del centro de México, donde ubicaríamos el corazón histórico del más amplio y diverso mestizaje de la nación, la tesis sería verificable, aunque con sus salvedades.

### Bibliografía citada

- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, 1998. *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*. Vols. IV (1924-1936) y V (1936-1985). México: Porrúa.
- FLORES, Ma. Isabel y Fernando NAVA, 1975. *La Sierra Gorda que canta: a lo Divino y a lo Humano*. (Dos casetes con sendos cuadernillos.) México: FONCA / Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato / Discos Corazón.
- GOYTORTÚA, Jesús, 1984. *Pensativa*. México: Porrúa.
- GUERRERO TARQUÍN, Alfredo, 1987. *Memorias de un agrarista. Pasajes de la vida de un hombre y de toda una región del estado de Guanajuato (1913-1938)*. 2 vols. México: INAH.
- HUERTA, Efraín, 1978. “Libros y antilibros”. *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *EL Día* (México), 21 de mayo.
- IBERGÜENGOITIA, Jorge, 1977. *Las muertas*. México: Joaquín Mortiz.
- MENDOZA, Vicente T., 1964. *Lírica narrativa de México. El Corrido*. México: UNAM.
- MEYER, Jean, 1973. *La Cristiada*. T. I. Trad. Aurelio Garzón. México: Siglo XXI.
- MOEDANO NAVARRO, Gabriel, 2000. “El corrido afromexicano de la Costa Chica”. Folleto del CD *Atención pongan, señores. El corrido afromexicano de la Costa Chica*. Investigación, grabaciones y notas de G. Moedano,



- Presentación de Benjamín Muratalla. México: Conaculta / INAH / Programa Cultural del Pacífico Sur: 5-30. (Fonoteca del INAH, 38.)
- MORENO, Francisco Martín, 1996. "Cuentos políticos. La Carambada". *Excélsior* (México), 29 de enero.
- PORTUGAL, Homero de, 1975. *El declamador sin maestro. Más de 100 poesías para declamar*. 23ª ed. México: Editora y Distribuidora Mexicana.
- SALAZAR MALLÉN, Rubén, 1964. "El caso de las 'Poquianchis'". *El Universal* (México), 4 de enero (reimpr. 1 de octubre 1999).
- VÁZQUEZ SANTA-ANNA, Higinio, [1926]. *Canciones, cantares y corridos mexicanos*. T. I. México: León Sánchez.
- \_\_\_\_\_, 1953. *Fiestas y costumbres mexicanas*. T. II. México: Botas.
- VERDEJA SOUSSA, Joel, 1994. *La Carambada. Realidad Mexicana*. 4ª ed. Querétaro: Cimatario.

# Recursos estilísticos en la copla popular mexicana

MARTÍN SÁNCHEZ CAMARGO  
Universidad de las Américas-Puebla

*A partir de una caracterización de la copla popular y de sus diferencias formales con respecto a estrofas similares de la poesía culta, se sugiere que tal estructura retórica tradicional, por su versatilidad, nos habla también del medio sociocultural donde se genera. El devenir de la vida puede verse reflejado en las coplas populares, como se ve en el recorrido que hace el Cancionero folklórico de México por los temas fundamentales de la canción mexicana. Con base en el procedimiento de análisis retórico de poesía, se llega a la identificación de otros recursos propios de la copla popular, que se registran según el nivel textual en el que inciden. Además, se comenta el funcionamiento de esas estructuras estilísticas en la construcción de determinadas visiones del mundo.*

Mientras en algunos textos sobre música popular se define la copla simplemente como “canción popular breve o estrofa de verso de arte menor”, el *Diccionario de la Real Academia Española* la caracteriza como “composición poética que consta sólo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla, o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra a las canciones populares” (*DRAE*, 1992: 566). Esto no ayuda mucho a la hora de describir la estructura formal de la copla de uso popular; sin embargo, confirma que se la suele ligar con estructuras de poesía culta y con música de carácter tradicional.

Mercedes Díaz Roig reserva la palabra *estrofa* para nombrar aquellas coplas “que forman parte de una determinada canción y que no se pueden cantar aisladas, por estar unidas conceptualmente a las otras coplas de la canción” (1976: 12). El término *estrofa* remite a toda una variedad de combinaciones métricas, incluida la copla; la autora utiliza la palabra *copla* en el sentido amplio de “unidad poética mínima” (1976:

12), y cuando se refiere a ella en un sentido restringido, utiliza el término *copla* (o cuarteta) *octosilábica*. Además, identifica *coplas sueltas* y *parejas* (o grupo) *de coplas*: las primeras son estrofas que se pueden cantar o recitar solas o en serie con otras coplas con las que tienen escasa o nula relación, y las segundas son estrofas unidas estrechamente por repeticiones textuales o enlaces que les permiten comportarse como coplas sueltas, tal como puede verse esta variedad en los cuatro primeros tomos del *Cancionero folklórico de México (CFM)*, publicado por El Colegio de México entre 1975 y 1985.

Añadimos a esto que existe una notable diversidad de estrofas de cuatro versos, siendo la cuarteta de rima *abcb*, la redondilla y la seguidilla las más arraigadas en la tradición de la lírica popular, aunque encontraremos además quintillas, sextillas, y hasta décimas, a las cuales se les suele llamar también *coplas*, y en esto coincidimos con la preceptiva de versificadores o “verseros” reconocidos en nuestro país, como Eduardo Bustos (1999) y Guillermo Velázquez (1993).

Sin ser estrictos en la caracterización de la copla como cuarteta octosilábica, podemos hallar, entonces, desde coplas de versos pareados hasta estrofas de diez versos o más; igualmente, la métrica en ellas puede variar entre regular e irregular, y la rima puede ser consonante o asonante. Con sus excepciones, el esquema que más va con nuestro estudio es el de la *copla de arte menor*, que coincide con la redondilla y la cuarteta y, en menor proporción, la seguidilla (véase el Prólogo del *CFM*). Del resto de las coplas, las de arte mayor, presentes en la historia de la lírica española culta, no hay propiamente una folclorización identificable en la poesía popular; si algunas de ellas se llegaran a encontrar, serían excepciones, ya por ser textos cultos que pasaron al dominio popular, ya por el acercamiento de un trovador a un esquema culto de versificación.

José Luis Gárfer, compilador del *Coplero popular* español, sugiere que la estructura primigenia de la copla es la de cuatro versos octosílabos con rima en los pares y que está ligada a una “copla romancera” muy popular durante la alta Edad Media y relacionada, además, con otras formas españolas como la cantiga gallega, la jota aragonesa, los *picayos* cántabros, las coplas castellanas y el cantejondo (1999: 5-6). Pero añade que, siendo su origen el mismo, también han dado lugar a extraordinarias coplas cultas conocidas como *popularizantes*.

La copla, en sentido amplio, es una de las más importantes estructuras poéticas en buena parte del mundo de habla hispana, tanto en forma como en fondo, tanto en su melodía como en su texto. Por lo mismo, en la historia de la lírica tiene frecuentemente carácter culto. Independientemente de su estructura y de su función, la copla culta tiene una trayectoria junto a la tradicional, que es la que más ha enriquecido la estructura y los contenidos de la copla como recurso retórico (Jiménez de Báez, 1969).

Nuestra copla mexicana está vinculada especialmente a la cultura rural y, en menor medida, a la urbana, con variaciones en las formas de recitación o de acompañamiento. Por su versatilidad y estructura, la copla refleja el ámbito sociocultural donde se genera, pues no sólo incluye en su lenguaje rasgos dialectales, geográficos y sociales, sino que también podemos hallar en ella indicios de culturas regionales: costumbres, flora y fauna, actitudes morales y sexuales, religiosidad, urbanidad, festividades y celebraciones, ocupaciones u oficios, modos de interacción, geografía, estilos de burla e ironía, gastronomía, bebidas, cortejo (piropos), entre otras cosas. Por eso no es casual que en los lugares en los que escuchamos una canción tradicional, las coplas, en boca de los poetas populares, hagan surgir amores, paisajes, fiestas, sátira y muerte. Estos temas, al instalarse en versos, muestran al oyente rasgos de identidad local.

El devenir de la vida puede verse reflejado en las coplas populares; así, en el recorrido que hace en sus cinco tomos el *Cancionero folklórico de México* por temas fundamentales de la canción mexicana, tenemos que el amor es importante, y con él, su hermano, el desencanto. El primer tomo, *Coplas del amor feliz*, consta de 2 772 coplas y el segundo, *Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, de 2 994. Un total de 5 716 no puede mentir, considerando que, en su conjunto, las coplas recopiladas en el *CFM* ascienden a 9 962. El resto de las coplas (4 246), reunidas en los tomos 3 y 4, expresan otros temas secundarios: el sufrimiento, el regocijo, el humor, la tierra, la naturaleza, la religión, la muerte, la amistad, la comida, el juego, los viajes, la borrachera, la historia, los penderos, las mujeres jóvenes y las viejas, las suegras y los homosexuales. Con estos temas se cubre el ciclo vital, del nacimiento a la muerte, pero teniendo como eje el tópico del amor y sus consecuencias que, como se muestra en el tomo dos, están marcados por la fatalidad.

Además de las figuras retóricas o metábolos,<sup>1</sup> que así como aparecen en la poesía culta se presentan en la poesía de tipo popular, dejando de ser exclusivas de aquellas, hallamos otros recursos propios de las coplas que nos parece importante caracterizar, y comentar su funcionamiento en la construcción de un discurso que expresa determinadas visiones del mundo. Los recursos estilísticos de la canción tradicional están relacionados con las figuras retóricas (Dubois, 1987, y Beristáin, 1985), cuya función no es ornamental, sino que permiten conformar la estructura de las coplas en sus distintos niveles: los que afectan al nivel de la palabra, los que están asociados con el nivel del enunciado (la frase y la oración), y los vinculados con el nivel discursivo.

Quizá sea necesaria una reclasificación, si tomamos en cuenta que algunos de estos recursos retóricos afectan a dos o tres niveles estructurales de la copla, pero en vista de que ello rebasaría el espacio y los fines de este trabajo, sólo los mencionaremos, con la intención de que en una investigación distinta y más amplia se les organice de mejor manera, integrando los que no hayamos registrado. Añadiremos aquí, en un esfuerzo interpretativo, consideraciones que permitirán completar una lectura que vaya más allá de una identificación de figuras y mostraremos que estas responden a procedimientos creativos que son propios de la construcción de un discurso identitario con mecanismos complejos, como los de otros discursos formales.

En el *nivel de la palabra* encontraremos en la copla, entre otros recursos estilísticos, alargamiento de palabras, sinestesias, onomatopeyas, mexicanismos,<sup>2</sup> barbarismos, inversión de palabras en la secuencia versal, epítetos, palabras soeces, acrósticos. En el *nivel del enunciado*, se pueden presentar el uso del vocativo, preguntas retóricas, homofonías,

---

<sup>1</sup> Las metábolos (Dubois, 1987: 74) se constituyen, dicho de modo sumario, de la siguiente manera: *a*) metaplasmos, que modifican la forma de las palabras (nivel fónico fonológico); *b*) metataxas, que modifican la forma de las frases (nivel morfosintáctico), *c*) metasemas, que modifican el significado de las palabras (nivel léxico-semántico) y *d*) metalogismos, que modifican el significado de las frases (nivel lógico).

<sup>2</sup> Usamos el término *mexicanismos* en el sentido amplio, que incluye indigenismos e hispanismos peculiares de la cultura mexicana.

dichos, juegos de palabras, estructuras bimembres, expresiones patéticas, fórmulas de carácter religioso y acotaciones de palabras o frases al final de los versos. En un *nivel superior* (el de la textualidad), podemos encontrar una notable variedad de recursos estilísticos que echan mano de figuras retóricas (metáforas), lo mismo que de los recursos del nivel de la palabra y del nivel del enunciado; por lo mismo, en adelante nos referiremos a este nivel que hemos llamado, sólo con fines prácticos, *del discurso*.

### Nivel de la palabra

Por medio de la copla popular se construye un tipo de enunciador generalmente masculino, como el del siguiente ejemplo, rudo y bravucón a la hora de impresionar con su porte de jinete y con su violencia ante las hembras, las “yeguas alazanas”:

¡Ay, yeguas alazanas  
y color de cera Campeche!,  
¿por qué no relinchan ahora,  
que este jinete trae cuete?

(CFM: 2-3826)

El jinete es un hombre sabedor de sus habilidades para montar y dominar a las yeguas; para asegurar el efecto de su poder, trae a la mano un instrumento de castigo, el *cuete* (palabra que resulta ambigua porque no sabemos si es un fuste o una pistola); con él reta a las yeguas del potrero para que se rebelen. La yegua que lo haga deberá enfrentar el castigo, y con las artes del buen jinete será domada. En este ejemplo, de la expresión oral a la escritura fue llevada la palabra *cuete* (sinéresis), siendo que su escritura correcta es “cohete”, pero aquí se le asocia al fuste, porque al usársele chasquea, o con la pistola, que también truena.

La copla popular recrea escenas de la vida cotidiana de las comunidades; sus atmósferas suelen comunicar los modos de vivir de las personas, especialmente del campo y de los barrios populares. Las siguientes coplas de origen michoacano presentan la imagen de las

indígenas que subsisten vendiendo algunas mercancías en el portal de su localidad:

Somos *indítaras michoacanítaras*,  
que nos *andámoro* por lo portal,  
vendiendo *guájeres* y *jicarítaras*  
y *floreçítaras* de temporal.

(CFM: 3-6294c)

Yo soy *indítararara*,  
que me *manténgororororo* por el portal,  
vendiendo *járrorororos* y *molinillororororos*  
y *tamalíllororororos* de sal y sal.

(CFM: 3-6294b)

En estos ejemplos el pregón de las vendedoras no es quejumbroso, sino alegre; con este recurso se marca el estilo de unas vendedoras callejeras que ofrecen con gritos contagiosos sus artesanías, flores y tamales. Para producir este efecto musical, se usa el alargamiento de palabras parecido al del trabalenguas, sólo que esto ocurre por la multiplicación de fonemas o sílabas, a modo de prótesis: dependiendo de la vocal de la última sílaba, se añaden otras construidas con la *r* (*járrorororos*), lo que tiene un efecto de eco del pregón, y facilita la memorización.

Por otra parte, una de las formas populares relacionadas con la exaltación de la belleza de las mujeres es el piropo, de antecedentes españoles, y muy arraigado como medio para el galanteo cándido o para la solicitud explícita. Esto permite que sus tonos sean mesurados, o bien, extremos, que vayan de la simple zalamería al erotismo suave o procaz. Ejemplificamos con una copla que alaba la belleza de una muchacha; aquí *sabrosa zalamera* es una metáfora sinestésica en la que “sabrosa” remite a la percepción por el sentido del gusto, y “zalamera” a la percepción por la vista, pues aquí esta palabra se refiere más al aspecto de la mujer que a su cualidad de cariñosa o empalagosa:

Guayabita, guayabita,  
guayabita sabanera,

qué muchacha tan bonita,  
 qué *sabrosa zalamera*.

(CFM: 1-245 bis)

Los dos primeros versos, por el uso de la reduplicación y la anáfora (*guayabita*), dotan de musicalidad a la copla y crean una atmósfera de sonoridad que liga las frases admirativas de los dos últimos versos con los dos primeros. Las repeticiones rítmicas facilitan la retención de la copla.

Este tipo de metáforas ocupa un lugar preponderante como recurso de proyección poética. Cuando su carácter analógico y retórico es mínimo, se dice que estamos ante metáforas de uso o muertas, aunque para ciertos autores (Lakoff y Johnson, 1991) sean metáforas de la vida cotidiana por la dinámica creativa que dan a los usos de la lengua. Otro ejemplo de copla con sinestesia corresponde a unas “mañanitas”, donde la voz poética es femenina y expresa el deseo de cantarle a “su dueño” en el año próximo:

Espero que de aquí a un año  
 llegaré con *dulce canto*  
 para cantarle a mi dueño,  
 entre mis brazos, su santo.

(CFM: 2-187)

Aunque es más recurrente esta figura (*dulce* es perceptible por el sentido del gusto y *canto*, por el del oído), lo novedoso es que forme parte de una enunciación femenina, en la que hay una aceptación explícita de sumisión o de pertenencia, atenuada por la actitud de acunar al amado entre sus brazos.

Por su parte, los copleros suelen expresar en sus cantos su relación con el entorno natural; en ellos se puede aludir a la flora y la fauna, al paisaje y el clima. Al usar las onomatopeyas en el ejemplo siguiente, el versero logra efectos notables que no se limitan a imitar el canto de un ave (*tuncuruchú*) con auxilio de la reduplicación y la anáfora, sino que instaura al ave como su interlocutor y la invita a una complicidad amorosa:



Tuncuruchú, tuncuruchú,  
 tuncuruchú del amor,  
 ven a cantar y a despertar  
 a la dueña de mi corazón.

(CFM: 1-2239)

Es notable aquí también el uso de una frase en la que, ahora, la poseedora es la mujer (“la dueña”) y que se atenúe una actitud de sumisión del enunciador masculino con la sinécdoque “mi corazón”.

Los *mexicanismos* no podían faltar en las coplas como registros del español de México; así, como puede verse en el siguiente ejemplo, suelen usarse de muy diversas maneras; una de ellas es el sentido despectivo, el tono de burla:

Cuando la india me iba a ver  
 llevaba su *chiquihuite*;  
 de todas yerbas llevaba,  
 menos *papaloquite*,  
 porque eso no le gustaba.

(CFM: 4-9888)

La voz masculina no sólo expresa pretensiones de conquistador, sino que se refuerza su posición de superioridad al presentar a la “india” —engañada— que lo iba a visitar. Aquí la mujer no es tratada con la delicadeza de los ejemplos anteriores; no es una dama fragante, es una mujer inferior que ofrece tan sólo hierbas en su *chiquihuite*. La burla se hace patente al indicar que a la “india” no le gustaba (¿debía gustarle por ser indígena?) el *papaloquite*.<sup>3</sup> Cabe hacer notar que el versero, al añadir el último verso a la cuarteta, rompe con el ritmo de la copla y añade una información que, desde nuestro punto de vista, es prescindible. Aunque acentúa el tono despectivo de la copla con respecto de la “india”. Valdría la pena estudiar las actitudes culturales hacia los indígenas reflejadas en coplas y canciones tradicionales.

---

<sup>3</sup> *papaloquite*: “cierta planta aromática comestible (*Porophyllum coloratum*), verdolaga, con hojas de figura de mariposa” (Gómez de Silva, 2001, s.v.).

En cuanto al uso de *barbarismos*, estos, al igual que otros recursos, tienen que ver con el nivel de conocimiento que los trovadores tienen del idioma, o del uso que la comunidad hace de él, como puede verse en las adecuaciones lingüísticas que aparecen en algunas coplas. En otras ocasiones el versero usa el barbarismo en tono de ironía o juego. En el ejemplo siguiente, se usa “volido” en lugar de *vuelo* para hacerlo rimar con “olvido”:

¡Cucurrucutú, qué triste estoy!  
 Cuando empezaba a quererla  
 ella emprendió su *volido*;  
 cuando empezaba a buscarla  
 me dijo: “Te echo al olvido”.

(CFM: 2-3777)

Aquí la mujer es convertida en ave que desaira el amor del enunciador; además, no lo hace sólo con su vuelo, sino que lo expresa verbalmente. La copla propiamente dicha está comprendida del segundo al quinto verso. El primero sirve para dar cuenta del estado anímico del enamorado a través de una expresión patética; como luego se identifica a su interlocutor, una paloma, el enamorado también podría ser un ave. Cabe decir que los pájaros, tal como ha sugerido Margit Frenk (1994), son los seres preferidos en la construcción de las complicidades amorosas que presentan las coplas. Con un esfuerzo mayor podríamos identificar en muchas otras coplas las representaciones de la flora y la fauna, lo mismo que su arraigo en zonas geográficas específicas.

En el habla coloquial del mexicano hay una tendencia al uso de *diminutivos*; estos no podían faltar en la copla popular, como se muestra en el siguiente ejemplo, en el que con zalamería se habla de la belleza de la campirana: *campiranita* que huele a *pomarrosita*:

Campirana, campirana,  
 campirana, *campiranita*,  
 eres flor que por la mañana  
 hueles a *pomarrosita*.

(CFM: 1-78)

La imagen que aquí se construye es la de una mujer del campo, flor mañanera y olorosa. Por el uso de la reduplicación y la anáfora se enfatiza el vocativo *campirana*, que se suaviza con el diminutivo en la cuarta repetición y permite la rima con *pomarrosita*. Por reduplicación y anáfora, los dos primeros versos generan una atmósfera rítmica; sin ser novedosa la asociación de la mujer con la flor, se particulariza con el olor a manzana y el color rosa.

Además de los casos ya señalados, existe en el uso popular del lenguaje una enorme cantidad de juegos por los que se comunican sapiencia, enigmas o gracejadas, entre otras cosas; a ellos recurren hombres y mujeres, niños y adultos para expresar la diversidad de estados anímicos a que da lugar la vida cotidiana. En la siguiente copla se desarrolla un trabalenguas, que tiene como base el verbo *decir* y el sustantivo *dicho*:

Han *dicho* que he *dicho* un *dicho*,  
tal *dicho* no he *dicho* yo,  
que si yo lo hubiera *dicho*,  
bien *dicho* estaría el *dicho*  
por haberlo *dicho* yo.

(CFM: 4-9880b)

El texto funciona como un desmentido que desarrolla un argumento: el enunciador niega haber pronunciado algo que valora inferior a lo que acostumbra decir. Con esto responde a quienes le adjudican un “dicho” que no es una afirmación notable.

Siguiendo con las consideraciones del ejemplo anterior, hay un curioso juego de lenguaje que deriva en disparate y que identificamos como *inversión de palabras en la secuencia versal*. En la siguiente copla de origen antiguo y presencia panhispánica,<sup>4</sup> el simple cambio de sustantivos en los sintagmas genera un giro semántico en los versos: en una copla

---

<sup>4</sup> Muchas de las coplas registradas en el cancionero mexicano tienen también origen antiguo. En el caso de la que aquí citamos pueden consultarse la versión del siglo XVII y sus supervivencias en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk, núm. 1950. [Ahí se cita también un dicho, recogido en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas (1627), en el que se da

de versos pareados la palabra final que debería ir en el segundo aparece en el primero, y viceversa; lo mismo ocurre entre los dos últimos versos. Esto crea una sucesión de imágenes inusuales que sorprenden por sus sugerencias poéticas:

Asómate a la *vergüenza*,  
cara de poca *ventana*,  
y dame un beso *de sed*,  
que me estoy muriendo *de agua*.

(CFM: 3-8341)

El poeta que produjo esta copla tuvo una intuición que va más allá del conocimiento de la técnica de versificación; nos parece que es un hallazgo de experimentación poética. El texto no sería muy novedoso si su orden fuera el siguiente: “Asómate a la ventana, / cara de poca vergüenza, / y dame un beso de agua, / que me estoy muriendo de sed”. Excepto la metáfora *beso* (en vez de *vaso*) *de agua*, el resto de los versos serían solamente frases comunes que contrastan porque, en el primer pareado, expresan cierto enojo, y en el segundo, un ruego. Sin embargo, en el orden que eligió el poeta, la copla cobra una significación inusitada, pues se generan cuatro metáforas: asómate a la *vergüenza*, cara de poca *ventana*, beso *de sed*, muriendo *de agua*. Así, al contraste entre los tonos de enojo y ruego, se añade la polisemia de estas figuras, lo que da un efecto de cierto humor inofensivo en esta copla que también es de sutil tratamiento amoroso.

Esto nos permite afirmar que los procesos de creación en la poesía popular no son tan simples como los imaginamos; al contrario, el uso de sus recursos presupone determinadas competencias que no dependen sólo de la retórica o la lingüística. El poeta popular es poseedor de técnicas adquiridas y desarrolladas que le permiten producir una forma de discurso poético que sintetiza “saberes” que por generaciones

---

un juego parecido: “Lope sayo, hacéme un Díaz, que me muero de jubón con este frío”, o sea, como traduce el propio Correas: ‘Lope Díaz, hacedme un sayo, que me muero de frío con este jubón’ (Correas, 2000: 469). N. de la R.]

determinan tipos de “hacer”, por los que es posible expresar la imaginaria colectiva (Certeau, 1996).

Como sabemos, el uso del *epíteto* como intensificador es común en la lengua coloquial y en la poesía popular; consiste en agregar a un nombre una expresión (palabra o frase) adjetiva que modifica de modo particular el significado del nombre. Este es el caso en el último verso de la copla de alabanza a santa Cecilia; ahí el adjetivo *grande* intensifica el significado de *persona*, con lo que de hecho se humaniza a la santa:

Cecilia, como patrona,  
te adoro con devoción;  
te han de poner tu corona  
y un beso con devoción,  
porque eres *grande persona*.

(CFM: 1-301)

La frase *grande persona* adquiere en el contexto una significación adicional, ya que la copla a la que pertenece es una alabanza a la patrona de los músicos. Aunque el versero tiene como interlocutora a la santa, se dirige a ella en segunda persona y la llama por su nombre; sin embargo, el texto no pierde por esto su tono reverencial, pues la presencia de otros símbolos lo impiden: “adoro con devoción”, “han de poner tu corona” y “beso con devoción”. Como en otros casos, los primeros cuatro versos constituyen la copla propiamente dicha, como nos lo hace saber el ritmo y la rima. El quinto verso constituiría un remate con el que se enfatiza el carácter reverencial del texto.

El uso de *palabras soeces* es casual en la copla popular; esto responde al registro de la naturalidad con la que estas palabras tienen lugar en la vida cotidiana, especialmente de algunas regiones de nuestro país, donde suelen perder su efecto de ofensa y convertirse en saludo, interjección, vocativo, o elogio. El trovador, en el ejemplo que citamos, se permitió integrar dos “palabrotas” con las que no oculta el enfado contra quien le ha sido infiel:

*Cabrona* no debías ser,  
que *puta* siempre lo has sido;

me presumes de honradez,  
cuando nunca la has tenido.

(CFM: 2-4251)

La voz enunciativa llega aquí al extremo en su construcción de una imagen de la mujer: *cabrona* y *puta*. El despecho, el deshonor ciegan al versero cuando evalúa el comportamiento de una mujer que no es delicada ni fragante; ella “siempre” ha sido mentirosa e infiel, “nunca” honrada. La valoración negativa, desmesurada, del otrora objeto amoroso es un síntoma agónico del amante que llega al final de un ciclo sentimental: la separación de los amantes.

### Nivel del enunciado

Es común que en la copla, al igual que en el lenguaje cotidiano, se use el *vocativo* para invocar, llamar o nombrar, con determinado énfasis, a una cosa, un animal o una persona. En el ejemplo, clara alabanza a la Virgen María, se le invoca con las frases “Madre, virgen de san Juan”, y “madre mía”:

*Madre, virgen de San Juan,*  
eres clara luz del día;  
aquí están tus visitantes,  
dando gracias, *madre mía.*

(CFM: 4-8743)

Aquí la voz poética, al saludar, recurre a un lugar común, “clara luz del día”, con el que se alude a las cualidades virginal y divina de María; ya en la segunda parte de la copla, se la reverencia y expresa gratitud. Una copla como esta suele acompañarse de una música alegre, pero respetuosa; los versos que la integran son la expresión de un fuerte espíritu comunitario de religiosidad, al que se agregan cantos, ceremonias, procesiones y peregrinaciones, lo mismo que el entorno de la fiesta. La religiosidad es una vena muy importante de la poesía popular que no ha sido recopilada con suficiencia, lo que explica en parte la escasez de estudios sobre ella.

Ahora bien, existe una diversidad de formas de expresar en la lírica la hondura de las emociones del poeta: la interjección, la figura patética, el vocativo, las lamentaciones y la pregunta retórica, entre otras formas. A esto recurre también el versero para construir sus coplas. La *pregunta retórica* es una forma con la que el poeta enfatiza una tensión emotiva; por medio de la interrogación, el enunciador expresa una duda que no será disipada por su interlocutor:

Si no me queréis,  
¿qué le voy a hacer?  
Irme pa' mi tierra  
y nunca volver.

(CFM: 2-3014)

Este es el caso en el que la pregunta retórica funciona como una expresión de resignación: “¿qué le voy a hacer?”, puede expresarse coloquialmente, según el contexto, como “no puedo obligarte”, o “no puedo hacer más”.

Es notable aquí la mezcla de registros de adecuación léxica que corresponden a usos diferentes de la lengua: la forma “queréis”, de escaso uso en nuestro país, reconocida como culta, y el apócope “pa’”, como coloquial. Estos crean un contraste que se acentúa entre los dos primeros versos y el resto de la copla; la primera parte de la copla corresponde a una actitud caballerosa del que ha sido rechazado en amores por una mujer; y la segunda interpela al mismo enunciador, que, resignado, decide no regresar al lugar de la desventura. Este tipo de expresiones mesuradas del amante rechazado son escasas, como se podrá observar en otras coplas, si tomamos en cuenta que en el discurso amoroso popular el sujeto odia o ama. Tales son los extremos.

El recurso de la repetición en sus diferentes formas asegura el ritmo, como hemos visto, pero este, a su vez, alimenta la facilidad de retención de los usuarios de las coplas. La *epífora*, forma de repetición, es una construcción que altera la sintaxis; consiste en la reiteración de una expresión al final de un sintagma, un verso o una estrofa. Es lo contrario de la anáfora, aunque suele confundirse con ella:

Quiero decir y *no quiero*  
 decir a *quién quiero bien*,  
 porque si digo a *quien quiero*  
 ya van a saber *quién*,  
 y eso es lo que yo *no quiero*:  
 decir a *quien quiero bien*.

(CFM: 5-13)

La voz poética se esfuerza por presentar una incógnita por medio del enredo en un juego de las palabras “quiero”, “decir ” y “quien”; hallamos en él la epifora *no quiero*, reforzada por la repetición de la frase *decir a quien quiero bien*. La copla se convierte en un contenedor del secreto. Es una caja blindada que protege al ser amado y al propio amante de las amenazas del exterior, de lo que suele ser el chisme, el escarnio, la burla... El amor debe cuidarse, por eso el enunciador lo cubre de misterio, de un silencio que lo mantiene en su pureza.

El uso popular de la lengua cuenta con recursos con los cuales se crea ambigüedad, logrando juegos que pueden ir desde lo humorístico hasta lo ofensivo. Es común el uso de la *homofonía* que genera cierta confusión, como cuando se presenta en la dilogía:

¡Ay de mí!, Llorona,  
 Llorona, que así decía:  
 “¿Cómo puedes ser *gris celda* (Llorona),  
 si eres la misma alegría?”

(CFM: 1-27)

En esta copla de lamentación, la frase *gris celda* es un juego que por homofonía genera ambigüedad por su similitud con el nombre propio Griselda. Es el contexto el que permite comprender su función. Después de la frase de lamentación y la reiteración del vocativo en los primeros versos, la cita directa permite también, por su ambigüedad, la presencia de una antítesis: *gris celda* (tristeza) / alegría.

También hay recursos de la tradición oral que, por la intensidad de su significación y su arraigo entre los hablantes, han pasado a formar parte de la estructura de la copla, tal como el *dicho*. Esas expresiones no



sólo suelen imponer el tema a la copla, sino también el ritmo y otros aspectos de la estructura. En el Diccionario de la Real Academia Española, el *dicho* es definido como “palabra o conjunto de palabras con que se expresa oralmente un concepto cabal” (1992: 748). A este le caracteriza ser un enunciado no versificado, con un sentido menos fijo y sapiencial que el refrán; así se observa en el ejemplo siguiente, donde se contradice la aseveración del dicho:

*Dicen que los celos matan,  
pero yo digo que no,  
que si los celos mataran,  
ya me hubiera muerto yo.*

(CFM: 2-3617)

El enunciador, en un gesto poco usual, se reconoce celoso, pero no acepta el efecto mortal de los celos, es decir, la angustia que provoca la sospecha del engaño o la traición del amante.

Además existen *juegos de palabras* que integran fenómenos diversos a nivel fónico-fonológico, semántico y sintáctico. Esto se traduce en la combinación de aliteraciones y reduplicaciones y paralelismos, como lo que podemos ver en la siguiente copla, que de una manera burlona expresa el fin de un amor:

*¡Ay, sí, ay, sí, ay, sí, ay, sí,  
qué risa me da!  
¿Por qué, por qué, por qué,  
no me quieren ya?*

(CFM: 2-2638)

Los dos primeros versos corresponden a la expresión de un fingido dolor, a través de interjecciones y afirmaciones alternadas que se rematan con la burla: “qué risa me da”. Sin embargo, la voz poética deja entrever cierta congoja en los dos últimos versos, donde se reduplica la interrogación y se completa la pregunta retórica: “¿por qué no me quieren ya?” Esto genera un contraste notable entre la indiferencia de los

dos primeros versos y la preocupación del enunciador en los últimos, lo que es común en una persona que no acepta una realidad y alimenta su esperanza con la incertidumbre.

Algo parecido ocurre en el siguiente ejemplo, donde el efecto de repetición se da por paronomasia y reduplicación, amén de ser una variante del tema del amor desdichado o del abandono:

Rema, ranita, rema,  
y rema, y vamos remando;  
que la dicha que tú tienes  
a mí se me está acabando.

(CFM: 2-3638)

El enunciador crea un juego de palabras con el que enfatiza la acción de su interlocutora (la rana), que terminan haciendo juntos: “y vamos remando”. Pero como ya hemos visto, los dos primeros versos crean un *ambiente* sonoro y temático que permite que los últimos sean el desenlace de la copla, donde se marca un contraste, en un tono confidencial, entre la dicha de la rana y la desdicha del enunciador. Pareciera que aquí el enunciador emprende, tras esta confesión, una huida del dolor.

En el nivel del enunciado es posible encontrar también *estructuras bimembres*, las cuales vienen de una larga tradición en la poesía oral castellana, pues constituyen un elemento que permite la memorización de los textos, especialmente cuando son extensos; en la copla popular es común hallar la bimembración. En el primer ejemplo, de despedida, el segundo verso contiene estructuras bimembres: *yo (voy) con una / tú (vas) con dos*:

Adiós, corazón,  
*yo con una y tú con dos.*

(CFM: 2-4282)

Suponemos por el vocativo (“corazón”) que la interlocutora es una mujer a quien, dentro del contexto del discurso amoroso, se le expresa que su pena es doble con respecto de la “simple” pena del enunciador.

La segunda copla contiene dos estructuras bimembres; divididos en pares, los versos constituyen dos hemisferios: en el primero se expresa la introducción de un relato; en el segundo, el desenlace:

Un ciego estaba escribiendo  
lo que el mudo le decía;  
el sordo lo estaba oyendo  
*para cantarlo otro día.*

(CFM: 4-9817a)

En un micromundo del revés, en una forma más del disparate, el mudo le dicta al ciego lo que el sordo oye. El absurdo es así uno de los recursos propios de la sabiduría popular, cuando invierte el mundo para poderlo mirar mejor, expresándolo con ironía. Las coplas de este tipo suelen tener un efecto alegórico y didáctico.

Otro recurso es la *expresión patética*, la cual normalmente va entre signos de admiración y puede incluir interjecciones, como en el primer ejemplo con tema amoroso:

¡Ay, ay, ay!, mi pajarito,  
que vuelas de flor en flor,  
llévale este papelito  
a la dueña de mi amor.

(CFM: 1-281)

El enunciador es un enamorado que, lleno de ansiedad, le pide al colibrí que sea su mensajero para hacerle llegar a la amada un recado o una carta. Es notorio cómo uno de los temas de la antigua poesía tiene lugar aquí: la soberana del amor es la mujer, que aquí es reconocida como “dueña”, y el hombre es el servidor dispuesto a todo por obtener los favores de ella. No se diga el lugar del mediador, el cual, de Cupido o Celestina, pasa a ser un pintoresco colibrí.

Por su parte, las *fórmulas* son una variedad de repetición y consisten en presentar frases que reiteran en el texto una idea o un concepto. El siguiente ejemplo es una copla de alabanza a la virgen María donde se conmina a la comunidad a expresar su gratitud por medio de la repeti-

ción de una fórmula religiosa muy usual en el habla coloquial: “¡gracias a Dios!”:

¡Gracias a Dios!,  
¡gracias a Dios!,  
gracias le demos  
a la madre de Dios.

(CFM: 4-8784)

Este tipo de fórmulas es común en coplas, canciones y poesía popular de carácter religioso donde se hacen alabanzas, peticiones y agradecimientos. Este recurso retórico es una forma más que facilita la nemotecnia.

### Nivel del discurso

Una de las razones por las que se garantiza el arraigo y la difusión de la poesía popular es la tendencia a la *repetición*. Este recurso, que combina varias figuras retóricas, especialmente metaplasmos y metataxas, tiene un enorme valor expresivo, pues enfatiza emotividad y particulariza o destaca significados. Para Mercedes Díaz Roig, la repetición o es sintáctica o es semántica: la primera, se da “cuando las palabras de dos o más versos tienen la misma función y están colocadas en igual orden, sin que coincida el concepto expresado (1976: 24); la repetición semántica “implica la repetición del concepto y esta repetición puede ser textual o variada; la variación, que puede adoptar diversas formas, no afecta la reiteración conceptual” (1976: 28). Nuestro ejemplo, de *repetición semántica*, sirve también para mostrar que este recurso es básico para facilitar la transmisión oral; véase en él que la reiteración de la palabra “vuela” crea un juego sonoro por contigüidad que facilita la memorización del resto de la copla:

Y vuela, que vuela, vuela,  
vuela, vuela sin cesar;  
si se fue para otra tierra,  
¿dónde crees que pueda andar?

(CFM: 2-3569)

Es normal en la copla que los interlocutores no sean seres humanos. Una variedad de animales, especialmente aves, hacen el papel de receptores o mensajeros: “los pájaros hablan como si fueran seres humanos y se comportan como tales: se enamoran, abandonan a quien los quiere, se emborrachan de tristeza” (Frenk, 1994: 12). Pareciera que por este procedimiento el enunciador expresa un deseo de realización de expectativas; así, se desdobra y crea otra instancia discursiva que le permite establecer diálogos o interrogatorios por los que se plantean dudas y se hallan respuestas. De este modo, es verosímil que el versero pregunte a un ave sobre el paradero del ser amado, a la vez que la anima a seguir su vuelo para hallar la respuesta.

Por su parte, la *repetición sintáctica* tiene como base el uso de paralelismos, sólo que aquí su función es reiterativa, como ocurre en el siguiente ejemplo:

Pasaron las noches,  
pasaron los días,  
pasaron los coches  
y (pasaron) *los tranvías*.

(CFM: 4-9811)

Esta copla constituye una alegoría del paso del tiempo; no sólo pasan implacablemente los días, sino que los acompaña el paso de las cosas materiales, como los coches y los tranvías, los cuales, al sugerir movimiento, enfatizan el fluir del tiempo.

La *inversión del orden de los versos* es otra forma de repetición, muy común en el canto de las coplas; en la reiteración, frecuentemente el primer verso pasa a ser el segundo, y el que estaba en este lugar, el primero:

Cuando vine y no la hallé  
le di la comida a un perro  
(*le di la comida a un perro  
cuando vine y no la hallé*);  
al cielo la encomendé,  
porque la quise y la quiero  
la lloro y la lloraré.

(Cf. CFM: 2-3774)

En esta copla un coro enfatiza el drama de la historia que sugieren los versos, al repetir los dos primeros, pero en orden inverso; es decir, el esquema de causa (cuando vine y no la hallé) y efecto (le di la comida a un perro) se invierte, con un efecto semántico distinto: “le di la comida a un perro / cuando vine y no la hallé”. El tema del abandono aquí es expresado de tal forma, que el enunciador se permite reconocer su debilidad y su derrota: cuando el personaje se descubre solo, prefiere dar la comida al perro, lo que nos remite a comparaciones coloquiales del tipo de “estoy abandonado como un perro” o “comer solo como perro”. En los tres versos restantes, además de encomendarla al cielo como si ya hubiera muerto, la voz poética expresa, como pocas veces, el dolor profundo, el duelo, de un hombre devastado: porque aún la recuerda y seguirá llorando por ella.

También hay en la poesía popular muchos recursos para marcar el *dialogismo*; aquí la voz poética introduce un personaje o un interlocutor que puede ser una cosa, un animal, una planta, una persona o un “ángel”, como el de la primera copla de amor desdichado de los ejemplos:

Muchas veces el enfado  
hace al hombre renegar;  
yo a un ángel le he preguntado  
con qué se podrá curar  
*un corazón lastimado.*

(CFM: 2-3513)

La copla se abre en sus dos primeros versos con una frase que parece un dicho popular, y en los tres restantes, el enunciador da cuenta de su interrogante a un ángel sobre los remedios del amor. Evidentemente, no hay respuesta, pero es notable cómo se establece un contraste entre una actitud soberbia y otra humilde; la segunda es la que hace verosímil el contacto con el ángel.

De manera similar, de la intención del trovador dependerá el matiz que habrá de tomar la participación del personaje; en la siguiente copla, la voz poética da la palabra por medio de verbo de dicción a “Lucerito”:

Limpiándose los ojitos,  
 llegó donde estaba yo,  
 y le dije: —Lucerito,  
 ¿qué tu mamá te pegó?  
 Y me dijo: —No, negrito,  
*nada más me regañó.*

(CFM: 2-3595)

Es notable la competencia del versero para usar recursos que indican el proceso del diálogo oral. Los dos primeros versos establecen el marco del diálogo; el tercero y el cuarto registran la voz del enunciador y el quinto y el sexto, la de Lucerito. Cabe decir que la estructura del registro del diálogo sigue siendo la propia del discurso oral.

En las coplas tradicionales hace acto de presencia el diálogo, dando la voz a los enunciadores en cada copla, como en el ejemplo en que la primera estrofa tiene la voz del narrador-protagonista y la segunda, la de la bruja:

—Y dígame y dígame,  
 y dígame usted  
 cuántas criaturitas  
 se ha chupado usted.

—Ninguna, ninguna,  
 ninguna, no sé,  
 más no he pretensiones  
*de chuparme usted.*

(CFM: 5-21)

Estas coplas del son veracruzano “La bruja” nos remiten a la leyenda de la bruja que se alimenta de la sangre de los niños. Sólo que aquí hay sugerencias de otro tipo: este es el registro de un diálogo entre adultos (el trato es de “usted”) que deja entrever cierta intención amorosa o erótica.

En las coplas tradicionales también es recurrente el uso de la *cita*; a partir de esta, el trovador lleva a la poesía una de las formas de dia-

logismo propias de la comunicación cotidiana. Regularmente aparece la cita directa, aunque puede darse la indirecta; mostramos el caso donde el personaje es un animal:

Al otro lado del río  
me chiflaba un triste león;  
en el chiflido decía:  
—Mujeres, ¿pa' cuándo son?.

(CFM: 2-3823)

De la zoología que se incorpora en las canciones populares, aquí aparece un león caricaturesco, que, en vez de rugir, chifla; al presentarlo como “triste” se le caracteriza como solo y quizá cansado. El enunciador nos comunica que el león, impaciente, le decía chiflando que estaba esperando una mujer. El león está del otro lado del río; suponemos que se alude a estar del otro lado de la vida, que es la vejez, lo que explicaría que, en vez de rugir, chifle.

En lo que respecta al *paralelismo*, este es un recurso literario general que supone la simetría, común a los tres niveles de la lengua, pues constituye el fenómeno de recurrencia o repetición simétrica de sonidos, palabras, construcciones gramaticales o significados (mediante expresiones sinónimas o antónimas). El primer ejemplo, en el que alguien saluda jovialmente a un muchacho, se caracteriza por contener un paralelismo sintáctico en los dos primeros versos. Su efecto es que además de imitar el ir y venir de la ola, registra una homofonía entre las palabras “ola” y “hola”:

Ola que viene,  
ola que va,  
¡hola muchacho!,  
¿cómo te va?

(CFM: 4-84)

El mismo fenómeno está presente en el segundo ejemplo, en el que se enfatiza la mala suerte del personaje, sólo que con estructuras sintácticas distintas; en él prevalece la fórmula adverbio + sustantivo + frase adjetiva:



No hallo mujer que me convenga,  
 ni sombrero que me venga,  
 ni caballo que me sostenga,  
*ni fonda que me mantenga.*

(CFM: 3-7053)

El tercer ejemplo de lamentación amorosa establece un paralelismo entre versos pareados, en los que las figuras patéticas se reduplica la interjección, y las preguntas se forman por los mismos elementos, salvo que en la primera la frase adjetiva es afirmativa y en la segunda pregunta la frase es negativa:

¡Ay, ay, ay!, *¿dónde andarán*  
 esos ojitos que me hicieron suspirar?  
 ¡Ay, ay, ay!, *¿dónde andarán*  
 esos ojitos que *no los puedo olvidar?*

(CFM: 2-3562)

En los tres casos resulta curioso el modo como la voz poética sugiere un ritmo en el desarrollo de la copla; suponemos que por el paralelismo se establecen estrategias de memorización por repetición o reiteración. De esta forma, el paralelismo se presenta como uno de los principales rasgos estilísticos que, además de acentuar la información, permiten la conservación de los textos en las comunidades de usuarios.

La *contradicción* es una forma de repetición paralelística que sirve aquí para dar entrada a una afirmación. Suele darse que el juego inicial lo- grado contraste con la seriedad de la aseveración, como se puede ver en los ejemplos de tema amoroso:

Parece que sí,  
*parece que no;*  
 estos son los celos  
 que conozco yo.

(CFM: 2-3617)

Dice que sí,  
*dice que no:*  
 de esos amores  
 no quiero yo.

(CFM: 2-4297)

En los dos ejemplos los primeros versos, además de imponer un ritmo a la copla, dan un tono de ingenuidad a la expresión, como en los juegos infantiles; pero contrastan con el tratamiento adulto del tema de los celos conocidos, en el primer caso, y el de los amores no deseados, en el segundo.

En cuanto al *fragmentismo*, este recurso estilístico se halla ligado a la narración, aunque esta no se dé plenamente en la copla; para Araceli Campos Moreno “es una técnica que implica una interrupción del relato en su parte inicial y una suspensión en su parte final y por la cual cada fragmento cobra vida propia percibiéndose como un texto independiente” (1999: 46). La siguiente copla lo muestra con claridad:

El amor y el interés  
 salieron al campo un día;  
 ¿y quién ganaría?  
 Pudo más el interés  
*que el amor que le tenía.*

(CFM: 2-3764)

El primero y el segundo versos inician el relato con *el amor y el interés* como personajes, y el cuarto y el quinto lo terminan permitiendo que emerja un tercer personaje indeterminado, que desplaza a un segundo plano a los personajes del primer pareado. Tenemos el tercer verso que encarna una pregunta retórica, la cual enlaza temáticamente ambos pareados. El amor y el interés son personajes de un relato que inicia como una fábula, pero se interrumpe con la pregunta del mismo narrador, que apela al lector / oyente, donde la salida al “campo” del desafío se convierte en lucha entre los personajes; la respuesta viene como moraleja o coda, creando en los últimos versos una ambigüedad de la que emergen otros dos personajes: ¿una pareja de enamorados se separa

porque uno de ellos antepuso su interés material a sus sentimientos? El lector no puede dejar de leer esta copla como un relato en el que se mezcla el estilo de los cuentos maravillosos y una realidad en la que se definen las emociones, los intereses y las necesidades.

La poesía tradicional vive en sus *variantes*, según concluyó Ramón Menéndez Pidal en sus estudios sobre el romancero. En el espacio y en el tiempo, una copla es un texto en movimiento que, sin perder su identidad, va dando lugar a otros que le son semejantes, y en algunos casos da lugar a otras coplas. Este proceso no sólo permite que la poesía tradicional se renueve, “sino que es un mecanismo que facilita tanto su aprehensión como su circulación” (Campos Moreno, 1999: 43). Las coplas de felicitación que ejemplifican la variación, teniendo como base la primera, muestran que el tercer verso de la segunda estrofa, “resplandor al mundo diste”, tiene información nueva, y en el quinto, “cuando bautizada fuiste”, hay una paráfrasis del tercer verso de la primera copla:

El día en que tú naciste  
nacieron todas las flores,  
y en la pila del bautizo  
cantaron los ruseñores.

(“Las mañanitas”: *CFM*: 1-36a)

El día en que tú naciste  
nacieron todas las flores,  
resplandor al mundo diste,  
cantaron los ruseñores  
cuando bautizada fuiste.

(“La Malagueña”: *CFM*, 1-36b)

Seguramente la canción más cantada por los mexicanos sea la de “Las mañanitas”, de la que podemos hallar varias versiones, o cuyas coplas se pueden encontrar en distintas canciones. Se mantiene en todos los casos su tono adulator y alegre, lo que la sostiene en el gusto popular por su énfasis festivo y celebratorio.

Al estar muy asociado con la antítesis, el *contraste* contrapone dos conceptos que, por compartir semas comunes, permiten que el recep-

tor deduzca una idea complementaria. En el ejemplo que citaremos, típico de la poesía tradicional,<sup>5</sup> se presenta un contraste por el que deducimos que la voz poética se lamenta por el paso del tiempo y sus consecuencias; antes fue maravilla, y hoy ni sombra es, o sea, no es nada.

¡Ay de mí!, Llorona,  
Llorona de ayer y hoy;  
*ayer maravilla fui* (Llorona)  
*y ahora ni sombra soy.*

(CFM: 3-6983)

La interlocución con la Llorona le añade dramatismo a la confesión del enunciador. La expresión patética “¡Ay de mí!” muestra la autoconmiseración en la aceptación de la realidad. Por otra parte, se establece un contraste entre lo imperturbable en el tiempo que es la Llorona, y lo efímero de los resplandores del enunciador, que hoy no son ni sombra.

Como es de esperarse, la sabiduría popular también está presente en forma de *sentencia* en las coplas tradicionales. A la sentencia se la asocia con apotegma, refrán, adagio, máxima y proverbio; sin embargo, su característica principal consiste en que en una oración con pretensiones morales se expresa una idea común para regir la vida. Su estructura suele ser mayor que la del refrán. Este es el caso de la copla seleccionada, que alecciona sobre la ingratitud de la gente rica:

No engordes a puerca chica,  
que toda se va en crecer,  
ni obsequies a gente rica,  
*que no lo ha de agradecer.*

(CFM: 3-8528)

---

<sup>5</sup> [A la vez que derivado de un poema de Góngora, repetido, variado y parodiado mil veces desde el siglo XVII hasta hoy en todo el mundo hispanohablante: “Aprended, flores, en mí, / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui, / y sombra mía aún no soy”. Dada su transformación en la copla de “La Llorona” (cuyo verso 4 es más afortunado que el de Góngora), se suele perder en México la noción de que esa *maravilla* es la flor de la maravilla (N. de la R)].

Aquí la sentencia toma el cuerpo de la copla, lo que enfatiza su arraigo como discurso sapiencial comunitario. Su fuerza radica en que se estructura como un consejo que parte de la analogía entre el comportamiento de los cerdos y los ricos. En ninguno de los dos casos tiene sentido ser atento, pues el cerdo crecerá sin novedad y el rico tendrá más sin merecer y sin agradecerlo.

El uso del *refrán*, no como estructura independiente, sino como parte de un texto mayor, es llamado “parasitario” (Pérez, 1996); este fenómeno apareció ya en las antiguas canciones en las que los trovadores repetían versos en el cuerpo de una estrofa, lo que dio lugar al estribillo. En esas estrofas o estribillos se insertaban sentencias a las que se les llamó “refranes”. La poesía tradicional guarda todavía en coplas y estribillos glosas de refranes, cuyos versos pareados dan pie a la métrica y al ritmo de la estrofa; así ocurre en el siguiente ejemplo:

¿Para qué son tantos brincos  
estando el piso parejo?  
Sébase usted, señorita,  
que antes que me dejen, dejen.

(CFM: 2-3918)

El conocido refrán da lugar a una aclaración a una señorita que seguramente le ha creado muchas dificultades al soberbio galán. Pareciera que por disciplina sentimental, el enunciador evita la humillación de que lo dejen, y se apresta entonces a tomar la delantera para asegurarse de que el suelo siga parejo, es decir, se evitan los problemas para no dar lugar al sufrimiento.

### A manera de cierre

Aquí nos detenemos en este acercamiento retórico y funcional a las coplas de la canción mexicana, para vislumbrar algunas conclusiones. Hemos afirmado que las figuras propuestas en el cuadro de metáforas, siguiendo al Grupo M, funcionan retóricamente en la poesía tradicional, aunque de modo diferente que en la poesía culta, porque obedecen a formas de

configuración del mundo de grupos culturales y sociales específicos. Y no sólo eso: también hemos detectado otros procedimientos que a nivel de la palabra, el enunciado y el discurso están presentes en estos modos de hacer lingüístico; falta saber si lo mismo ocurre con otras estructuras similares y describir los modos como se hacen presentes. Por lo pronto, con esto mostramos que el discurso poético popular pertenece a la misma tradición cultural que la llamada poesía culta, pues los procedimientos retóricos son los mismos, y es falso que tenga la característica de la *simplificidad*, en la medida en que su elaboración alcanza, como lo hemos visto, niveles de sofisticación poética que requieren que en la producción y en la recepción haya usuarios con las competencias apropiadas para la interacción con otros, a través de este tipo de poesía. Así, tenemos que es posible esbozar un concepto de poesía popular como género discursivo, entendido no sólo como un conjunto de estructuras textuales y discursivas definidas, sino como formas de uso de la lengua y la poesía en contextos que social y culturalmente las determinan.

“La lingüística cultural”, afirma Palmer, “no se interesa tanto en principio por cómo hablan las personas sobre la realidad objetiva, sino por cómo hablan sobre el mundo que ellos mismos imaginan” (2000: 61). En esta línea teórica, mostramos algunos recursos expresivos particulares que dan lugar al significado emergente del discurso poético popular, que resulta de la participación creativa del autor y de la interpretación del lector-oyente. Sabemos que falta mucho más por hacer en esta misma línea de estudio, lo mismo en el enfoque pragmático del análisis de los textos que en el de los procesos de producción y recepción de las canciones tradicionales mexicanas. Esto puede ser materia de otro trabajo, que además aborde de una manera detallada los procedimientos de apropiación que se dan tanto en la poesía tradicional como en la culta. Por ahora nos satisface haber ensayado esta perspectiva de abordaje del discurso poético popular; más adelante podremos mejorarlo y descubrir con él otros secretos que guarda en sus variantes. Así lo esperamos.

### **Bibliografía citada**

JIMÉNEZ DE BAEZ, Yvette, 1969. *Lírica cortesana y lírica popular actual*. México: El Colegio de México.

- BERISTÁIN, Helena, 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BUSTOS, Eduardo, 1999. *Cantares de mi Huasteca*. México: Conaculta.
- CAMPOS MORENO, Araceli, 1999. *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*. México: El Colegio de México.
- CORREAS, Gonzalo, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maité Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*. Coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- CERTEAU, Michel de, 1996. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: UIA / ITESO / CEMC.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- DRAE, 1992: *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2 vols. Madrid: Espasa.
- DUBOIS, Jacques, et al. (Grupo M), 1987. *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- FRENK, Margit, 1994. *Charla de pájaros o Las aves en la poesía folklórica mexicana*. [Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua.] México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- GÁRFER, José Luis, 1999. *Coplero popular*. Madrid: EDIMAT.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, 2001. *Diccionario breve de mexicanismos*. México: FCE.
- LAKOV, George y Mark JOHNSON, 1991. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- PALMER, Gary B., 2000. *Lingüística cultural*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, 1996. *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico: estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.
- VELÁZQUEZ, Guillermo (comp.), 1993. *Poeta, dime tus razones*. México: CNCA / Gobierno del Estado de Querétaro.

# En la mirada, en el oído.

## Narraciones tradicionales de la Llorona

MARISELA VALDÉS  
Universidad del Claustro de Sor Juana

*Descrita a partir de la mirada y el oído de sus narradores, la Llorona surge en el relato de tradición oral envuelta en imágenes y sonidos que la han hecho permanecer en la memoria de sus receptores. Inmersa en las creencias de una comunidad, la Llorona aparece y desaparece ante el “yo” narrador, quien, a su vez, transmite la voz de un decir colectivo.<sup>1</sup>*

Es frecuente encontrar que en los relatos de la Llorona el narrador insiste en la veracidad de su historia y exprese con énfasis: “Esto no es un cuento, es una verdad porque yo lo viví” (Caballero, 1994: 197). Para convencer al receptor, dando al personaje mayor verosimilitud, el narrador lo presenta en forma de testimonio:

*Yo vi a la Llorona [...]. Nosotros éramos comerciantes y viajábamos de un lugar a otro [...]. Un día antes de mi boda, fui a visitar a mi novia, quien vivía atrás de un solitario llano [...] (Horcasitas, 1950: 37, 48, 64).<sup>2</sup>*

Porque el río estaba cerquita de la casa. Y... 'taba... no 'taba muy retirado de allí, de la casa, y por eso era que la *oímos* en las noches cómo gritaba... (Miller, 1973: 105).

---

<sup>1</sup> La selección de narraciones tradicionales de las que se ocupa este artículo procede de la colección de Horcasitas y Butherworth (1950), del material reunido por Elaine K. Miller (1973), y de las recopilaciones de María del Socorro Caballero (1986) y Balthazar Gómez Pérez (1994). El artículo fue escrito a partir de un capítulo de mi tesis doctoral (Valdés, 2002).

<sup>2</sup> Las cursivas son mías, lo mismo que en las citas que siguen.



Sin embargo, cuando el narrador no es directamente el testigo que vio o escuchó a la fantasmal mujer, sino el transmisor de un relato precedente, tomará en cuenta esta voz y la introducirá en su narración:

Un día *me contó mi tío Luis*, que había ido a dar una vuelta en la noche [...]. En el pueblo de San Mateo Texcaliacac, había *un señor llamado Dionisio*, que era muy enamorado [...]. *Me contó mi papá*, a quien se lo contó *un amigo* que es *cuñado de la persona* a quien le sucedió [...]. *Cuentan los choferes* que van a Tejupilco que en un monte cercano al pueblo [...]. *Me contó uno de mis tíos* que una vez vio a la Llorona que entró al corral de los caballos [...]. *Un señor llamado Manuel Santana me platicó* que su papá y otros señores del pueblo en cierta ocasión se pusieron de acuerdo para atajar a la Llorona (Caballero, 1994: 193, 195, 199, 200, 202).

Y hay casos en los que el narrador expone como una sola versión varias historias contadas por diversas voces:

Esto me lo contó a mí... mis abuelos; y luego mi padrastro. Mi abuelita, mamá de mi papá, me contó de la Llorona, que es la primera. Y la segunda me lo contó mi mamá..., que era la Malinche. Y la tercera me la contó mi padrastro (Miller, 1973: 104).

Por otra parte, una red de transmisión oral constituida por narradores-receptores y futuros narradores formarán el *dicen* de la colectividad:

Y aún actualmente *dicen* que algunas noches oyen sus gritos [...]. *Dicen* por ahí, que había una mujer mala (Horcasitas, 1950: 44, 53).

*Dicen* que en las palmeras de San Andrés Ocotlán se aparece la Llorona a las doce de la noche (Caballero, 1994: 194).

Dentro del circuito de la tradición oral no hay narrador inicial, y nadie acaba con este contar interminable que va de voz en voz. De esta manera, las sensaciones del “yo”, el “nosotros” y el “dicen” logran que la Llorona se imprima en la vista y el oído de los receptores del relato, y aun en el caso de que el narrador no se asuma como un contador de historias, sabe que la manera particular en que narra provoca sensaciones y emociones en el escucha.

La memoria del narrador se despierta y de viva voz nos hace escuchar el llanto lastimoso de esta mujer y el viento que lo acompaña, y logra hacernos observadores de su fugaz paso y de su transformación en calavera o en animal, al tiempo que nos advierte de los trastornos físicos y mentales que provoca mirarla. Asimismo, el narrador resalta la blancura del vestido de la Llorona, el volátil cabello, que le llega a la cintura, el paso sinuoso de su andar sin pisar el suelo, el aliento, helado, que hace encharcar la piel, y la sonoridad del llanto angustiante, que constituye el emblema de esta ánima en pena:

¡Aaaayyyy!  
 [...] ¡Ay, mis hijos!, ¡ay, mis hijos!  
 [...] ¡Ay, mis hijos! ¿dónde los hallaré?

(Horcasitas, 1950: 43, 44, 59).

El narrador trata de describir la indefinible figura que furtivamente aparece y desaparece; la voz y el cuerpo envueltos en bruma y en viento de esta mujer la convierten en un ser indescriptible, en *un bulto*, dirán algunos de sus narradores:

No... se le ve la cara, no se ve nada. Se ve el bulto, se ven los brazos, el vestido largo y el pelo largo. Se ve que se levanta y camina por el viento (Miller, 1973: 100).

En contraste con la imagen que describe la mayor parte de los relatos, la de una mujer a la que se le notaba la flexión de andar, pero no se le veían los pies, también se aparece la de una mujer que hace ruido con sus zapatos de tacón:

Dicen que en el pueblo de San Mateo Atenco, por la presidencia, salía una mujer alta, vestida de negro, con una vela en la mano, tapada la cabeza. Salía todos los días a las doce de la noche y hacía mucho ruido porque dicen que *traiba* tacones altos (Caballero, 1994: 198).

Abundan los relatos con descripciones de la Llorona; unas parten de la mirada y la audición de los testigos-narradores, en otras imagen y

sonido se excluyen, ya que si ella se deja ver, no se la oye. La forma que toma la aparición depende de la debilidad o fortaleza de espíritu de quienes se topan con ella; sólo las personas emocionalmente resistentes la pueden mirar:

Pero no toda la gente la mira, ni toda la gente la oye. La gente que la oye y la gente que la ve, dice, es gente que tiene espíritu... y cerebro, que no se desmayan. No tienen, dice, que son fuertes. Dice: Esa gente es la que la ve. Dice: Y seguro que tú eres fuerte... de cerebro, dice, porque tú la viste y la oíste. Yo nada más la oí, pero yo no la vi. Dice: La vi en un tiempo. Dice: Estaba yo muy joven. Dice: Pero ahora ya no la veo. No más la oigo (Miller, 1973: 100).

Quedan registradas intensidades en el sonido, que va del “¡ay!” lastimoso al llanto mezclado con el grito. Ahora bien, este grito y llanto tienen distintas modalidades: puede ser melancólico, recio, ladino; puede moverse con velocidad o detenerse por completo y agudizarse al llegar a las esquinas. Ahí la mujer fantasmal suelta un alarido “largo y triste”:

Se echa a llorar a partir de las 24 horas o sea a medianoche y sus ayes lastimeros, dicen algunas gentes, lo oyen al peso (*sic*) de la noche y por eso le llaman “la Llorona” (Horcasitas, 1950: 50).

Por eso es que a las ocho de la noche ella sale y les grita: “¡Ay, mis hijos!”. Es el grito que se oye en los montes, y corre día y noche sin descansar (Horcasitas, 1950: 50).

Al llegar a las esquinas de las calles soltaba un grito largo y triste que decía: “¡Ay, mis hijos!”. Nunca nadie se atrevió a mirarla, por temor de verla, porque se suponía que su cara era espantosa (Horcasitas, 1950: 50).

En ocasiones, el viento anticipa su presencia. El llanto mismo hace un efecto de viento que tiene niveles de sonoridad y en ciertas zonas se intensifica. Asimismo, cuando su grito alcanza la estridencia se deja ver su imagen. En el siguiente ejemplo, mediante frases repetidas que remarcan la calidad del sonido y su volumen, el narrador destaca la interdependencia entre el sonido y la imagen de la Llorona.

Se empieza a oír el llanto como de una mujer, un llanto muy ladino. Un llanto muy ladino, y va subiendo recio, recio, más fuerte, y cuando ya está llorando muy fuerte entonces se ve (Miller, 1973: 100).

El narrador del relato puede asumir una de dos perspectivas: una, digamos, omnisciente, en la que ve a la Llorona a lo largo de su recorrido; otra, limitada a la ubicación del testigo que lo narra:

Al pasar esta mujer, todas quedamos empedernidas; nadie dijo nada; y a los quince pasos, cuando más, lanzó otro grito melancólico; enseguida se perdió de nuestra vista, y a lo lejos oímos el último grito de su lamento. Luego fuimos a dormir, para recordarlo al día siguiente (Horcasitas, 1950: 38).

En una narración se describe cómo el llanto de la Llorona baja del monte y poco a poco se va aproximando hasta el patio de una casa, y ahí se la oye llegar, dar vueltas y, sin dejar de llorar, alejarse por las riberas del arroyo. La narradora dice que su abuela no supo “aónde iría” una vez que salió del patio:

Entonces dice ella que una noche... venía; bajó la Llorona de, como del pie del cerro. Se oyó que venían los lloridos. Y ella solita. Dice que entonces ella lo que hizo fue que se atrancó la puerta. Y la Llorona venía entre más, más, entre más, más, acercándose con sus lloridotes. Y llegó hasta onde... cerca de la casa de ella. Dizque allí se paró. Dizque echó unos lloridos largos. Y entonces dizque se metió allí. Pasó, porque había un puentecito allí en el arroyo. Entonces pasó por el puente, ¿ve? Y, y pasó al patio de mi abuelita. Al patio, dizque por ahí no... había puros nopales. Allí es una casa muy, muy sombría. Y entonces pasó al patio la Llorona. Y se quedó paseándose allí. Dizque a llora y llora ella. Entonces, que mi abuelita estaba reza y reza y reza, dizque más asustada ella. Entonces de allí salió la Llorona y dizque, otros lloridos largos. Se paraba como que lloraba, muy afligida ella. Y luego se fue. Se jue por toda la orilla del arroyo. Y ya dizque fue a salir. No sé aónde iría. Pero eso, esa Llorona siempre pasea allí. Paseaba. Eso me lo contó mi abuelita, se llamaba María Viernes (Miller, 1973: 101).

Cuando el narrador relata hasta el menor de sus movimientos, el receptor va siguiendo a la Llorona adonde quiera que vaya:

Recorría las calles del pueblo y luego se dirigía a un lago y allí se desvestía y bailaba. Una noche pasó cerca de una iglesia gritando: “¡Ay, mis hijos! ¡Ay, mis hijos!” El sacerdote salió y le dijo: “Hija mía, acércate”. Cuando ella se acercó, le echó agua bendita, y ella quedó convertida en piedra (Caballero, 1994: 189).

A veces el narrador parece conocer incluso los pensamientos de la Llorona y sabe qué va a hacer y hacia dónde irá, a diferencia del narrador que sigue sólo la perspectiva del testigo ocular:

Cuando llegó a su casa ya iba muy cansada, se detuvo y empezó a ver visiones; ella se imaginaba que era una reina y que muchos señores desnudos bailaban, tocaban y reían a su alrededor (Caballero, 1994: 186).

El ojo del narrador está atento a los movimientos de la Llorona que se acerca, se aleja, y desaparece ante la mirada del testigo. Este es el caso ya mencionado en el que la narradora se sitúa en los ojos de su abuela. Ambos personajes, la abuela y la Llorona, actúan en simbiosis, pues entre más rezaba la abuela, el ánima en pena lloraba con más fuerza. Lo mismo sucede en otro relato donde la Llorona avanza o se detiene si su víctima lo hace también:

Entonces, que mi abuelita estaba reza y reza y reza y reza, dizque más asustada ella. Entonces de allí salió la Llorona y dizque otros lloridos largos (Miller, 1973: 101).

Una noche que mi tío venía de trabajar oyó que detrás de él venían arrastrando cadenas, pero si él se paraba, ya no oía nada. Seguía caminando y volvía a oír las cadenas, se paraba y el ruido cesaba (Caballero, 1994: 198).

Según sus narradores, algún día la Llorona tuvo un nombre. Se dice que fue una mujer llamada *María Luisa*, *La Tehuana*, *La Infeliz María*, *Juana Canana*, o que fue la soltera del barrio de Dolores de la ciudad de México que, por cometer infanticidio, fue condenada por Dios a deambular como ánima en pena.

Salvo algunas excepciones, cada narrador le dará a la Llorona una procedencia geográfica y una identidad étnica:

Cuentan que en el callejón de Dolores vivía una joven con su tía [...]. La Llorona es de Yucatán [...]. En Morelia había una mujer que perdió a sus hijos [...]. Una mujer del estado de Guerrero (Horcasitas, 1950: 43, 44, 47).

El narrador suele tener dificultades al describirla; sin embargo, en ciertos relatos el físico y la indumentaria de la Llorona se asemejan al de las mujeres de la localidad; alguna vez se dirá que es rubia, casi con la fisonomía de una princesa de cuento maravilloso:

Él se levantó, se acercó a la puerta y vio a una mujer muy bonita, alta, con un vestido blanco muy almidonado y su rebozo también blanco (Caballero, 1994: 195).

Como a las doce de la noche, en un río que hay cerca de la cascada, que se aparece una mujer muy bella, de piel blanca, pelo negro, ojos azules (Caballero, 1994: 203).

Era una muchacha rubia, de cabellos de oro, y muy guapa (Caballero, 1994: 204).

Cuentan los del pueblo de Sultepequito que Juana Canana es una mujer muy hermosa, muy bien formada, que su belleza la forman sus ojos, su boca, su pelo rubio. En fin toda ella es hermosa (Caballero, 1994: 204).

Y aunque algunas versiones ubican la génesis de la Llorona en el México virreinal, en la mayoría de los relatos la Llorona grita o se aparece en el arroyo, en la carretera, en la barranca, la milpa o el callejón. Los narradores ubican las apariciones de la Llorona en un tiempo y espacios precisos. Al final de algunas narraciones se menciona que tal barranca se llama “La barranca de la Llorona”, porque es ahí donde ella se apareció. También para ellos los hechos siempre tienen un tiempo verbal en que suceden, el presente —*aquí, allí, hoy*—, porque la Llorona aún sigue apareciéndose:

Dicen que la Llorona anda gritando porque ella mató a sus hijos y los anda buscando (Caballero, 1994: 185).

Se alude, a veces, a un lugar y tiempo imprecisos, o a un periodo de tiempo que se remonta a siglos:

Sucedió en la época del virreinato [...]. En un pueblo se comentó en cierta ocasión (Horcasitas, 1950: 45, y Caballero, 1994: 196).

Con la intención de acentuar la función de conseja que tiene el relato, los narradores suelen situar a la Llorona en el espacio íntimo de la infancia, cuando alguien los asustó contándoles una de las historias. Y, en general, la narración lleva el tono de la evocación. Cuando el narrador dice “Yo me acuerdo”, instala el ritmo pausado del recuerdo, el ritmo de la memoria con sus pausas y meditaciones, puntos suspensivos, repeticiones. Un ejemplo es la siguiente versión, cuya narradora evoca un momento en que creyó oír al ánima en pena; pero se había tratado de una falsa alarma, lo que convirtió el relato en un chiste:

Yo me acuerdo que mi mamá me decía: “Ahí viene la Llorona. ¡Ay, y Dios!” Un día estábamos en una...en una piedra un hermano mío y yo, sentados en una piedra... Dijo: “Ahí viene la Llorona”. Y quedamos oyendo un... una así, una cosa como un llanto, ¿no? Pero era un canijo avión, que oímos nosotras... que pasaba. ¡Ay, pero qué susto nos dimos! (*risas*) (Miller, 1973: 108).

En esta versión se puede comprobar que, finalmente, la Llorona sólo será lo que el narrador dice que ella es, lo que de ella se acuerda o lo que olvida:

Es una mujer que había perdido sus hijos. No me recuerdo que me hubiera dicho en qué forma los perdió. Desde entonces perdió la razón y a las doce de la noche salía solamente con una camisa blanca y el pelo largo y suelto (Horcasitas, 1950: 50).

Lo que puede verse como fallas de la memoria debe considerarse más bien una selección de datos llevada a cabo por el narrador. Las omisiones o confusiones no son pérdida de memoria del narrador, sino su voluntad de memorizar sólo ciertas cosas. En la siguiente secuencia oiremos tres versiones de la Llorona colonial:

Sucedió en la época de la Nueva España. Una mujer a quien le robaron sus hijos, se volvió loca [...]. Sucedió en la época del virreinato, en la ciudad de México. Se trataba de un matrimonio, en el cual el esposo era un individuo bastante malo, sanguinario. Mató a los hijos suyos, y la madre en desesperación al poco tiempo después murió [...]. En la ciudad de México, en la época de la Colonia, una señora se vio abandonada por su esposo y no podía mantener a sus hijos. Para poder trabajar y ganarse su propia vida, arrojó a sus hijos a un pozo (Horcasitas, 1950: 45).

En la primera versión, el narrador describe a la Llorona como persona y no como fantasma. La identificación valorativa entre la pérdida de los hijos y la locura hace desaparecer el estigma de maldad que rodea por lo general a este personaje. En la segunda versión, los atributos negativos de la Llorona son desplazados al esposo, y con ello se repara totalmente la mala reputación que siempre la acompaña.

En la tercera, de nuevo en el plano de una historia verosímil, la Llorona está inserta en un medio de pobreza que conduce a la locura y al infanticidio, lo que hace recordar las novelas naturalistas del siglo XIX, donde se planteaba que era el medio social el que terminaba por corromper el alma de los personajes. El elemento sorpresa se logra por el contraste entre estos dos momentos, en que el personaje comienza con una identidad y termina con otra. Es una madre que se convierte en infanticida y luego en ánima en pena, que, a su vez, sufrirá otras metamorfosis. Los testigos han visto a una mujer de espaldas, o unas piernas “que le brillaban muy bonito”; pero detrás del rostro bello está la descarnada calavera y en el extremo de las piernas sensuales se dejan ver una pezuña de caballo y un espolón de gallo o guajolote.

Con el objeto de mantener el interés del seducido, la mujer encubre y devela ciertas zonas de su rostro o cuerpo. A veces deja ver sólo los ojos, que brillan como carbones, o bien, se envuelve en una sábana o en su largo cabello volátil.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> En Guatemala, un personaje similar a la Llorona es la Siguanaba, mujer vestida de blanco que se aparece en lugares lacustres y hace que los hombres la persigan. Una vez que los tiene en su poder, los embriaga y, al final, les muestra su cara de caballo con ojos de fuego (Lara Figueroa, 1980: 82).



Una muchacha muy bonita con su pelo largo y su cuerpo muy esbelto, llevaba un vestido largo (Caballero, 1994: 190).

Pasaron las horas, y al sonar las doce de la noche, una mujer bella, de pelo negro que le daba hasta la cadera, vestida de blanco hasta los pies (Caballero, 1994: 191).

Los que la han visto dicen que es una señora muy guapa con un pelo pero muy largo que le llega hasta las corvas (Caballero, 1994: 200).

En cierto relato, un hombre, después de caminar con ella durante muchas horas, ya cansado, se fue a sentar a la orilla de la barranca; pero en ese instante termina la actuación de la mujer seductora para dar paso a la muerte:

Cuando, de repente, sintió un escalofrío y empezó a sudar, entonces vio que junto a él estaba la misma mujer, pero ahora ya no estaba bonita, era sólo un esqueleto con los pelos parados, al que cubría un vestido desgarrado (Caballero, 1994: 195).

Aunque generalmente es casi imposible resistir, hay relatos en que la víctima descubre a tiempo la verdadera identidad de la Llorona y, al escuchar el llamado seductor de esta hermosa mujer, que le dice “quédate conmigo”, sale corriendo al percibir la falsedad de la voz. Este es el caso de arrieros que se desvían por el camino al escuchar los sonidos de alerta de sus animales:

Asustado, mi tío se alejó de allí rápidamente y no paró de correr hasta que llegó a su casa (Caballero, 1994: 199).

Un hermano mío vio la Llorona. Iba pasando un río... y el caballo, luego que la vio, se paraba de manos y no quería caminar. Porque le daba miedo. Y... y luego la, la siguió mi hermano. Sacó la pistola y él dijo: “Hora la voy a matar”. Y cuando pensó hacerlo se le cayó la pistola en el río.— (*Entrevistador*: ¿Cómo se llamaba su hermano?)— Esteban Espinosa. Él se murió ya. Y... y luego, dice que cuando ya salió del río, el caballo bufaba y bufaba y luego él no quería voltear, y volteó una vez así para atrás (*imita el movi-*

*miento*), y se veía una mujer con el pelo largo y como, como una sábana cubierta. Pero no le vio la cara. No más él, y hacía: “Aaayyy...” (Miller, 1973: 110).

Había en Coatepec de las Bateas un señor muy enamorado y en una ocasión en que iba a caballo, como a las doce de la noche, por el camino se encontró una mujer muy hermosa. Él, al verla, la invitó a subir a su caballo para llevarla al pueblo. Ella aceptó y se subió. Al hacerlo, el caballo relinchaba y daba de patadas. El jinete trataba de controlarlo y no podía, hasta que al fin, después de muchos trabajos pudieron emprender la marcha. Cuando el jinete volteó a ver a su compañera, observó que la mujer hermosa era sólo una calavera. El hombre llevó tal susto que cayó del caballo y se mató (Caballero, 1994: 192).

Pese al miedo a mirarla, algunos hombres deciden de antemano tenderle una celada para atraparla, pero la mujer se les escapará de las manos, porque no hay cuerda que pueda amarrar al viento. Dos hombres se arman de valor y deciden atajarla en una esquina, pero no lo logran:

Él dijo: “Pues se desapareció porque estaba amaneciendo, pero a la noche me voy a esconder para que no me vea y cuando salga la voy a matar”. “Pero necesito a otro hombre”. Otro señor le respondió: “Voy contigo”. Y así esperaron a que llegara la noche. A las doce de la noche salieron a la calle y en el cruce de dos calles la esperaron. Cuando la vieron cerca quisieron atraparla, pero ella se escapó, lanzando su lamento. Desde entonces ya no hicieron por atraparla (Caballero, 1994: 201).

Los narradores dividen el relato en dos momentos: primero, cuando la Llorona se aparece, seduciendo con la voz y la imagen femenina y, después, al acercarse a sus víctimas, en este caso, hombres; en ese momento cambia súbitamente de imagen y se transforma en esqueleto, serpiente o caballo con ojos de fuego:

—¿Y cómo es la infeliz María? —Y pues, mira, dice, tiene la cara de caballo... y... las pezuñas de caballo... y... el pescuezo largo, dice... (Miller, 1973:105).

Y... y cuando está la luna de la noche, dice, volteo... así de lado (*indica el movimiento*), y se le ven los ojos brillantes y las orejas de caballo (Miller, 1973: 105).

Al narrador le asombra el odio que la Llorona siente por los hombres, a quienes desea enloquecer y dejar sin sentido junto a una barranca o un arroyo, mudos de susto y con el cuello torcido:

Dicen que es muy mala con los hombres que encuentra, los golpea, los araña y a veces los mata; que va como volando porque no pisa el suelo, que es muy bonita con su cabello muy largo (Caballero, 1994: 186).

Los hombres muy enamorados la oyen y la siguen. Ella los pierde. A veces los lleva hasta un precipicio. A veces sólo los duerme (Horcasitas, 1950: 65).

Pos que mi padrastro la miró, y se le... Él nos contó...que se le volteó así pa 'tras. Y duró como tres años con el pescuezo volteado. Hasta que no lo curaron se puso su pescuezo bien (Miller: 1973, 104).

La Llorona elige a estos hombres dispuestos al peligro y a la aventura, los cuales son “mujeriegos o borrachos” o tienen oficios nocturnos: choferes de camión, taxistas, veladores, albañiles, leñadores, arrieros, viajeros, caminantes, comerciantes. Opta por estos nómadas nocturnos para que la sigan a través de veredas, arroyos, barrancas y precipicios:<sup>4</sup>

En el año de 1915 un agente de ventas venía de Puebla a la capital. Cuando cayó la noche se encontraba en el Puente de Guadalupe (cerca del Peñón, donde está ahora el aeropuerto). Ahí había un puente y a los lados, casas viejas con grandes pórticos. Él tocó a la puerta de la casona y pidió hospedaje. A medianoche oyó a una mujer llorando, pero ignoró el sonido y se

---

<sup>4</sup> La Zandunga es una variante de la Llorona, y ambas son características del área de Tehuantepec, como lo es la Llorona de la ciudad de Juchitán. La Zandunga proviene de las canciones andaluzas y, junto con la Llorona y la Petrona, dan su nombre a los sones predominantes de Oaxaca. En ellos, es el hombre quien llora por una enigmática mujer que recorre los ríos cubierta con un rebozo, y que no corresponde a sus amores (Mendoza, 1956: 85).

volvió a dormir. Pero como el sonido se hizo más fuerte, se levantó y salió a la calle. Vio que cruzaba el puente una mujer vestida de novia llorando a gritos: “¡Ay, mis hijos!”, seguida de un largo grupo de niños, también llorando. El vendedor estaba aterrado por el encuentro con este grupo de apariciones, pero de repente se dio cuenta de que aquella mujer era la Llorona (Horcasitas, 1950: 64).

Nosotros éramos comerciantes y viajábamos de un lugar al otro (Horcasitas, 1950: 48).

Y llegó muy pálido; entonces mi abuelita le preguntó qué le había pasado y cuando él se lo contó ella le respondió: “Eso te pasa por mujeriego” (Caballero, 1994: 193).

Las Cabañas, ahí es una ranchería todavía. Ahí se quedaron; entonces a esos que pasaban por la noche e iban por ahí o algunos que se arriesgaban con su caballo o lo que sea, ahí los echaba al agua (Gómez Pérez, 1994: 47).

Se les aparece más todavía cuando andan borrachos. Ellos la siguen y ella los asusta con su grito de: “¡Ay, mis hijos, mis hijos!” (Horcasitas, 1950: 66).

Había un señor que tomaba mucho y llegaba muy tarde a su casa. Para llegar había que cruzar un río. Todas las noches llegaba borracho a su casa, entre la una y dos de la mañana (Caballero, 1994: 192).

En cierta ocasión se estrelló un carro grande, un autobús de pasajeros, y todas las almas se las llevó la Llorona, y dicen que aunque buscaran a la persona que guiaba el autobús, no lo encontraron. Lo guiaba la Llorona (Caballero, 1994: 200).

Un señor que era ruletero<sup>5</sup> andaba trabajando a las doce de la noche. Le hizo la parada una hermosa dama y él se paró. Cuando se le acercó vio que las piernas le brillaban muy bonito, ella era una mujer mucho muy hermosa que le pidió que la llevara a Tlacotepec, y se fueron (Caballero, 1994:199).

---

<sup>5</sup> *ruletero*: “chofer de taxi”.

Cuentan que aquí en Toluca, en la esquina que formaban las calles de Felipe Villarelo y Lerdo, había un río. En ese río con frecuencia sucedía que al sonar las ocho de la noche se aparecía una mujer muy hermosa que cruzaba el río con algún borracho que la quisiera acompañar. Del hombre que se iba con ella nunca más volvía a saberse nada (Caballero, 1994: 190).

Según afirma Keartney (1971: 169), la Llorona cierra un círculo que se inicia con la traición de los hombres a las mujeres y termina con la venganza de esta ánima en pena a nombre de las mujeres que sufren falsas promesas de amor. Es decir, la Llorona veng a las mujeres traicionadas, haciéndoles pagar a los hombres con la misma moneda y dejando insatisfecha la pasión que sienten por ella.

Los hombres que son sus víctimas no imaginan el peligro de seguirla o de mirarla, ya que el encanto que caracteriza a la Llorona los enamora y logra que sean ellos mismos quienes disuelvan sus vínculos con sus esposas o novias. Se sabe que la Llorona hace que los recién casados peleen y que sean infieles los que van a casarse (Keartney, 1971: 165).

Un día antes de mi boda, fui a visitar a mi novia, quien vivía atrás de un solitario llano. Ya era muy tarde cuando monté en mi caballo para regresar a mi casa. De pronto oí que mi novia me gritaba, y al querer volver, mi caballo comenzó a echar espuma por la boca. Adelante de nosotros vi a una mujer preciosa. Estaba vestida de blanco, y su pelo le daba hasta la cintura. Pero lo curioso fue que no le vi la cara. Me hizo una señal para que la siguiera. La seguí por mucho tiempo, y luego me bajé del caballo y cogiéndolo por las riendas seguí a pie. De pronto desapareció la mujer y oí una tremenda carcajada; luego me quedé dormido (Horcasitas, 1950: 64).

Los narradores la hacen surgir de la nada como una extraña mujer que, muchas veces, sin hablar, los incita a que la sigan en el camino abierto de ese espacio sin límites que es la oscuridad. Impulsados por el deseo de mirarla de cerca y de tocarla, las víctimas de esa seducción caminarán con la mirada “hipnotizada” hasta donde ella los guíe.

La Llorona penetra por los ojos, “el sitio de entrada del amor” (Schrader, 1975: 111), pero de igual forma seduce a través del oído con frases persuasivas como: “sígueme, sígueme”, “quédate conmigo”, “ven conmigo, ven a mis brazos” (Caballero, 1994: 192, 199, 203), o pronunciando el nombre de la víctima.

Como todo demonio que ofrece placeres a cambio de que le sean entregadas las almas, la Llorona les ofrece a los hombres un don que es ella misma, estableciendo una “semiótica de las pasiones” (Abril, Lozano y Peña Marín, 1986: 83), basada en el ofrecimiento y la aceptación, o bien, en el rechazo de un don *positivo* que la Llorona convertirá en *negativo* al final del relato, cuando la víctima sea sorprendida por la súbita transformación de la atractiva mujer en calavera o en animal.

En un plano simbólico, ella representa el nomadismo eterno del viento, pero también el sedentarismo del fuego:

Dicen que en pueblito de Santa María Tlalcalcalpan se aparecía la Llorona y que en el lugar donde estaba llorando se aparecía una gran lumbre (Cabrero, 1994: 202).

Si atendemos a lo que dice Bachelard (1972: 281) de que “oír es más dramático que ver”, la voz de la Llorona representa un viento ontológico, el cual, en la expresión de D’Annunzio, es “el pesar de lo que ya no es [...] la ansiedad de las criaturas no formadas aún, cargado de recuerdos, henchido de presagios, compuesto de almas desgarradas y de alas inútiles” (Bachelard, 1972: 284). El viento que la representa extrae el espíritu de sus víctimas como aquel viento de la *Chandoya-Upanishad* de la India:

Cuando el fuego se va, va el viento.  
 Cuando el sol se va, va el viento.  
 Cuando la luna se va, va el viento.  
 Así el viento absorbe todas las cosas...  
 Así el viento absorbe todas las cosas...  
 Cuando el hombre duerme, su voz se va en el hálito,  
 Lo mismo que su vista, su oído, su pensamiento.  
 Así el halito lo absorbe todo.

(Bachelard, 1972: 292)

Al mismo tiempo, la Llorona posee el magnetismo de la voz, parecido al que relatan los mitos respecto al embrujo que ejercen las sirenas en los navegantes, nómadas del mar; al acercarse a ellas, se verán

inmersos en un remolino que los ahoga. La “necesidad de un viaje hasta los bajos fondos anímicos [es] el mito del viaje por mar en busca del sentido perdido” o de las “aguas amnióticas que nos hacen venir al mundo” (Ross, 1992: 293-294).

En la narración tradicional la Llorona provoca un viento fuerte o un incendio, pero también levanta remolinos y seduce con su cuerpo húmedo recién bañado. Se dice que se aparece cerca del agua y en los lavaderos públicos, porque ahogó a sus hijos en un río:

Entretenidas nosotras por nuestras pláticas y estando a la orilla de un río que hoy ya no existe porque lo desviaron para trabajos industriales, vimos a lo lejos y en su superficie, un remolino levantado de color blanco; nadie de nosotras le dio importancia (Horcasitas, 1950: 38).

Dicen que en San Mateo Atenco, la Llorona se aparece en los lavaderos públicos con una bata blanca y que no se le ven los pies (Caballero, 1994: 189).

La Llorona anda siempre vestida de blanco, es alta y delgada. Siempre aparece acabada de bañar, porque va con el pelo suelto, que le llega hasta la cintura. Aparece más en los lugares donde hay agua. Se les aparece más a los hombres, y sólo a aquellos que siempre andan por ahí, y a quienes más les gusta enamorar a muchas mujeres. Se les aparece más todavía cuando andan borrachos. Ellos la siguen y ella los asusta con su grito de: “¡Ay, mis hijos, mis hijos!” Con eso se les quita la borrachera. A veces lleva a los hombres hasta una barranca, y he oído también que a veces los ahoga en los lagos (Horcasitas, 1950: 66).

Se hizo como un remolino y él ya no sintió nada hasta que despertó y vio que se encontraba en un panteón casi desnudo y mojado (Caballero, 1994: 190).

Ahora bien, la Llorona de la narración tradicional es más una aparición propia del mundo rural que del ciudadano, puesto que los narradores, antiguos habitantes de los pueblos de la periferia de las ciudades, la recuerdan cuando se veía la luna llena y los arroyos, cerros y barrancas rodeaban las casas. Lugares donde la gente compartía el río para lavar.

La Llorona aparecía y desaparecía en las calles desiertas, especialmente en las esquinas, pero incluso al hablar de estas el narrador alude al río que se encontraba debajo del pavimento:

Cuentan que aquí en Toluca, en la esquina que formaban las calles de Felipe Villarello y Lerdo, había un río (Caballero, 1994: 190).

Un antiguo residente de Villa Coapa, el pueblo que perteneció a la antigua Hacienda de Coapa, recuerda que la Llorona asustaba a los “trasnochados” antes de que fuera instalada la luz eléctrica: —Bueno entonces, en esas calzadas que había, en la calzada que había empedrada [dentro de la Hacienda de Coapa], también había unas zanjas a las orillas y entonces como estaba todo arbolado eso; en la noche se veía muy tétrico, la verdad, sin luz eléctrica. Entonces ahí era donde se aparecía la Llorona, entonces ahí los trasnochados que vivían ahí en la hacienda, en las rancherías, todavía inclusive ahí [había] una ranchería, Las Cabañas; ahí es una ranchería todavía; ahí se quedaron; entonces, a esos que pasaban por la noche e iban por ahí, o algunos que se arriesgaban con su caballo, o lo que sea, ahí los echaba al agua [la Llorona], y se escuchaba el grito y todo y ahí los echaba al agua y ya llegaban a su casa bien espantados, bien todos. Así, la Llorona salía de aquel lado de acá, pus ya le digo, espantaban en varias partes; en ese tiempo los espíritus estos existían; hora dicen que no, pues no sé por qué se fueron, la verdad, pero sí existían; es que ahora hay mucho templo que les dan luz y en las iglesias y toda la cosa, entonces tal vez a eso se debe que ya no hay, pero sí había (Gómez Pérez, 1994: 47- 48).

Sobreviviente de antiguos pueblos convertidos en barrios de la ciudad de México, la Llorona deambula por los relatos y consejas, amoldándose a la visión y al oído de sus narradores. Las versiones siguen ritmos distintos, van y vienen con la memoria; a veces, los narradores acortan o alargan los hechos, parten de un detalle, omiten datos, aceleran y desaceleran el relato hasta un desenlace; pero explícita o implícitamente plantean una moraleja: a los hombres descarriados, a los niños desobedientes y a los débiles de espíritu se les aparece la mujer de blanco.

Los narradores se apegan a los ideales colectivos, y conforme a ellos se juzga a la Llorona. Numerosos relatos pueden ser considerados historias ejemplares, porque en ellos resultan castigados quienes no cum-



plen con las reglas morales y sociales establecidas, empezando por la Llorona, imagen de la transgresión, por su pecado de infanticidio, y ánima en pena que daña a la gente.

Podemos concluir que el narrador configura a la Llorona como un personaje que cambia repentinamente de identidad, que aterra la mirada y el oído de sus testigos, pero, al mismo tiempo, los atrae. Por ello, en la figura de la Llorona coinciden los polos del rechazo y del deseo. Esto se opone a lo que sucede en la canción tradicional de “La Llorona”, donde el enamorado de la enigmática mujer, lejos de huir de ella, exalta su queja amorosa, y lo que desea obsesivamente es ahogarse “en y con” ella, justamente para disolverse en ese remolino erótico:

¡Ay, de mí!, Llorona,  
Llorona, llévame al río,  
tápame con tu rebozo, Llorona,  
porque me muero de frío.

(CFM: 1-1439)

### Bibliografía citada

- ABRIL, Gonzalo, Jorge LOZANO y Cristina PEÑA MARÍN, 1986. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- BACHELARD, Gaston, 1972. *El aire y los sueños*, 1ª reimp. México: FCE.
- CABALLERO, María del Socorro, 1994. *Narraciones tradicionales del Estado de México*. 2ª ed. Toluca: Imagen.
- CFM: *Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- GÓMEZ PÉREZ, Balthazar, 1994. *Rescate de la memoria histórica del pueblo de Santa Úrsula Coapa*. México: Conaculta / Comité Popular Voces de Coapa / Delegación Coyoacán / Asociación de Residentes del pueblo de Santa Úrsula Coapa / Palabra en Vuelo.
- HORCASITAS PIMENTEL, Fernando, ed., 1950. “Textos modernos de la Llorona”. *Notas Mesoamericanas* 1: 34-67.

- \_\_\_\_\_, 1963. "La Llorona". *Tlalocan* 4: 204-224.
- KEARTNEY, Michael, 1971. *Los vientos de Ixtepeji*. México: Instituto Nacional Indigenista Interamericano.
- LARA FIGUEROA, Celso A., 1980. *Viejas leyendas de Guatemala*. Guatemala.
- MENDOZA, Vicente T., 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM.
- MILLER, Elaine K., 1973. *Mexican Folk Narrative from the Los Angeles Area. Legendary Narratives*. Austin: The University of Texas Press / American Folklore Society.
- ROSS, Waldo, 1992. *La imaginación acuática: mitología y metáfora del agua*. Barcelona: Anthropos.
- SCHRADER, Ludwig, 1975. *Sensación y sinestesia*. Madrid: Gredos.
- VALDÉS, Marisela, 2002. *El eco trashumante. La leyenda de la Llorona*. Tesis de doctorado. México: UNAM.

Carlos Monsiváis. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000; 255 pp.

Con *Aires de familia* Carlos Monsiváis logra una visión sintética de lo que ha sido el desarrollo cultural y social de América Latina en el siglo XX. Literatura, cine, música, televisión, teatro; migración, feminismo, política, educación, movimientos marginales: todo entra en el hilado fino que Monsiváis lleva a cabo para proponer esta historia de la cultura en la que reconocemos su visión aguda y certera. Aun cuando dedicar toda una vida a reflexionar sobre los fenómenos que se analizan en esta obra no necesariamente garantizaría buenos resultados, en el caso de Monsiváis se aúnan constancia y lucidez: en *Aires de familia* hay una intensa tarea de recapitulación y, al mismo tiempo, de reinterpretación. No resulta difícil ver esta obra como el producto de un balance en el que se reconocen nociones apuntadas en obras anteriores (*Amor perdido* y *Días de guardar*, por ejemplo), pero a la luz de una visión de conjunto imposible de alcanzar en los años en que aparecieron esos títulos.

Son siete las partes que componen el libro, el cual cierra con un epílogo. En la primera, "De las versiones de lo popular", Monsiváis se remonta a la victoria de las luchas independentistas que dieron lugar al nacimiento de los distintos países latinoamericanos, y desde ahí sigue las transformaciones que fueron conformando poco a poco las características de cada nación, en las que resultan claros los "aires de familia" que relacionan desde el principio a las sociedades de esta parte del mundo. Cuando se ocupa de la posición y tarea de los escritores decimonónicos, Monsiváis subraya una contradicción que puede leerse como metonimia de lo que sería la formación nacional. En efecto, a los escritores se les dio el encargo de crear la conciencia nacional de una población mayoritariamente analfabeta. La fórmula puede establecerse de

manera por demás sencilla: los que no aprenden a leer son los pobres, así que la pobreza se convierte en un lastre con el que “nace” la *gleba*, la canalla, es decir, la horda anónima que no pertenece a la nación, sino que está en las afueras. Así, la literatura del XIX es clasista, porque todavía está lejos la “idealización de la pobreza (simultáneamente fatal y redentora) que proclamarán el melodrama literario y el cinematográfico” (15). Y a partir de este clasismo aparecerán y se desarrollarán las distintas versiones de lo que es “lo popular”. Para apuntalar el concepto de lo que es y ha sido el pueblo en América Latina, Monsiváis acude a distintas manifestaciones culturales, da sus interpretaciones, presenta juicios de valor. Para la etapa decimonónica, la literatura es su fuente primordial y México, el país en el que centra la mirada.

El siglo XX ofrece un abanico más amplio de posibilidades. Si bien la literatura sigue siendo espacio primordial para analizar las transformaciones de la sociedad, adquieren igual importancia manifestaciones como la música, el cine, la radio y la televisión. Es gracias al desarrollo de la industria cultural como surge, entre 1935 y 1955 aproximadamente, la idea de “lo popular” válida hasta ahora, que “elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos *gleba* y *plebe*, y exalta las comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos” (25). Además, las influencias mutuas entre unas y otras manifestaciones —entre las que se destaca la que el cine ha tenido sobre un número impresionante de actividades humanas— ha permitido que capas cada vez mayores de habitantes tengan acceso a productos culturales de todo tipo, incluida, claro, la “alta cultura”. Se queda atrás, pues, el elitismo ilustrado y se impone una modernidad en teoría democratizadora.

Monsiváis revisa aspectos como la presencia cada vez más invasora de la ciudad a expensas de un campo que, a su vez, deja de percibirse como último reducto de la pureza; se ocupa de las diferencias regionales, haciendo hincapié en el sonido popular: el habla cubana de los personajes de Cabrera Infante, el puertorriqueño de los de Luis Rafael Sánchez, el mexicano de los de Ricardo Garibay; destaca la apropiación “cultura” de lo *kitsch*, de la música y de los ídolos populares, de géneros considerados antes “subgéneros”; señala el origen del interés por lo popular como una simple moda, aunque reconoce que en este fenóme-

no se da algo irreversible: la fusión de los dos “adversarios ancestrales” y, por tanto, el fin del duelo entre alta cultura y cultura popular.

En la segunda parte, “South of the border, down Mexico’s way. El cine latinoamericano y Hollywood”, el autor habla de la importancia que el cine latinoamericano ha tenido para “millones de personas que a sus imágenes, relatos y sonidos deben en buena medida sus acervos de lo real y lo fantástico” (51). La preponderancia del cine hollywoodense no ha impedido que los distintos cines nacionales hayan tenido momentos de gloria. De hecho, y a pesar de las caídas artísticas y comerciales, las industrias cinematográficas de América Latina han funcionado como contrapeso a la tendencia monopólica del cine estadounidense. Con humor zumbón, Monsiváis hace un rápido recorrido por algunas de las glorias de los cines nacionales, en particular del mexicano. De *Allá en el Rancho Grande* destaca lo elemental de la trama, lo absurdo de muchas de las situaciones recreadas (“los paisajes bellísimos, las tragedias que interrumpen los besos, y los charros que pasan sus días a caballo mientras un trío los acompaña a campo traviesa”, 59), mientras que, por otro lado, se toma la molestia de citar las películas de Negrete, “sabiamente intituladas *Ay Jalisco no te rajés, Así se quiere en Jalisco, No basta ser charro, Me he de comer esa tuna*” (60). Y entre uno y otro comentario mordaz, el autor exhibe la trascendencia del cine en la conformación de símbolos con los cuales identificarse, en la distribución (¿imposición?) de modelos de vida o de sensualidad, en lo que ofrece como base para la formación melodramática, sentimental y humorística de los espectadores.

En “Pero ¿hubo alguna vez once mil héroes? ‘Si desenvainas, ¿por qué no posas de una vez para el escultor?’”, título de la tercera parte, aborda las transformaciones a lo largo del tiempo de dos conceptos complementarios, la Historia y el heroísmo. Se remite al texto clásico de Thomas Carlyle, *De los héroes y el culto a los héroes y lo heroico en la historia*, en el que se implanta por primera vez de manera tajante la excepcionalidad de los seres que “regalan su perfil a los pueblos anodinos” (81). Esto es, muestra cómo desde el principio la construcción simbólica de los héroes adopta un tono de adoración y de consecuente discriminación (incluso sexual: el concepto tradicional no incluye a las heroínas). A partir de ahí, Monsiváis pasa revista a Hidalgo, Bolívar, Mina, San Martín, Sucre, Juárez, O’Higgins, Villa, Zapata, Sandino y multitud

de otras personalidades que la historia ha conservado como héroes. También alude a otros medios, como el mundo laico y el católico: el Catecismo del Padre Ripalda, afirma Monsiváis, procede de manera similar que los “múltiples Catecismos Cívicos o Patrióticos, también atentos a la transfiguración de las personas, en este caso por la contaminación del heroísmo” (88). El Manual de Carreño encuentra su lugar en estas mismas páginas.

Dictadores, guerras mundiales, peronismo, revolución cubana, movimiento zapatista, deporte, cultura: Monsiváis analiza cómo ha funcionado la figura de los héroes en cada uno de los distintos espacios de la vida de una sociedad, hasta llegar a la era del “post-heroísmo”, cuyo inicio puede marcarse a partir de la caída del Muro de Berlín, la emergencia del neoliberalismo y la computarización planetaria. El post-heroísmo implica la negación total de la generosidad comunitaria, afirma el autor, pero todavía queda la presencia de las organizaciones no gubernamentales y de la sociedad civil, representadas por ciudadanos que, a falta de héroes, ejercen como tales, lo cual es, a fin de cuentas, lo fundamental.

“‘Íncultas razas ubérrimas’. Los trabajos y los mitos de la cultura iberoamericana” es el título de la cuarta parte del libro. Aquí, el autor comienza preguntándose si realmente existe la tan blandida unidad iberoamericana. A pesar de dar múltiples respuestas que permiten afirmar su existencia, hay otras tantas que manifiestan que esa unidad no es tan inalterable como se pretende. Al autor le interesa reflexionar sobre los matices que cada país presenta ante aspectos que posibilitan la unidad: el lenguaje —en especial, el poético—, la secularización, el arte, la política de izquierda y la revolución, la moda intelectual, etc. Estos y otros temas lo llevan a un recorrido histórico que enfatiza similitudes y diferencias entre los países de Latinoamérica. Las tendencias y simpatías históricas de los iberoamericanos hacia otros centros culturales del mundo dan pie para que el autor revise las relaciones que se establecieron y se establecen con otros países y continentes, sobre todo con Europa y los Estados Unidos. Este tema se encadena con el de las migraciones, objeto de la quinta parte de *Aires de familia*.

En efecto, en “Desperté y ya era otro”, Monsiváis habla de todos los tipos de migraciones que es posible imaginar, desde las voluntarias o involuntarias que hacen que los habitantes de un país se desplacen para

habitar en tierras lejanas (por nuevas opciones, por mejorar nivel de vida, por afán de aventura, por mantenerse con vida), hasta las simbólicas, como el feminismo y la diversificación religiosa y sexual, pasando por las que se dan en el propio territorio nacional, del campo a la ciudad, o en las costumbres, como el entretenimiento, que pasó del hogar a la sala oscura del cine para regresar al hogar, con la televisión como gancho para “el gozo incontaminado que libra a la familia de los peligros de la calle” (163). Estas migraciones representan grandes avances en contra de la alternativa única, avances que están ahora amenazados por la globalización: “Los procedimientos de la televisión le devuelven a la sociedad el carácter homogéneo de que tan penosamente se había desembarazado” (179). Aunque al final Monsiváis deja abierta una rendija por la que no se interna: “Ante las devastaciones, algunas certezas permanecen, todas ellas correspondientes a los grandes cambios positivos. No los difundo ahora por no oponerme al esplendor del pesimismo” (179-180).

Las dos últimas partes llevan títulos por demás explícitos: “Profetas de un nuevo mundo. Vida urbana, modernidad y alteridad en América Latina (1880-1920)” y “Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley”. En aquella, el autor denomina profetas a todas esas personas que “estimulan en sectores significativos la búsqueda de ideales desprejuiciados, defienden y argumentan los otros modos de ser y de pensar, le consiguen el espacio posible a la diversidad y a la noción de futuro que cabe y se expande en los actos y los pensamientos disidentes” (181). El profeta, pues, está representado por los liberales decimonónicos, por los escritores que buscan a la vez la libertad cultural y de los sentidos, por los pensadores radicales. Y aunque han sido minoría, la revisión histórica de sus obras muestra el tamaño de su resistencia frente a “datos” políticos y sociales que merecían ser desterrados. Para esta parte, Monsiváis no sólo acude a los “grandes nombres”, sino a profetas poco conocidos, o incluso desconocidos para la gran mayoría, como Antonio Plaza y su poesía consagratoria de las prostitutas, Francisco Rebollo, poeta y profeta del deseo insaciable, o Porfirio Barba Jacob, cuya poesía es un canto a la disidencia sexual. En el último capítulo, Monsiváis se centra en la televisión como factor fundamental de los procesos de identidad nacional y de integración a la sociedad de

consumo. Después de un rápido recorrido histórico en el que evidencia, entre otras cosas, cómo a los políticos les llevó tiempo darse cuenta del poder potencial de la televisión, menospreciándola como simple asunto de entretenimiento, el autor analiza los mecanismos de operación que han hecho de ella uno de los medios masivos por excelencia y quizá el más poderoso para la americanización de las sociedades latinoamericanas (y mundiales). La televisión comercial, dice, es el orden nuevo de la vida latinoamericana, pero de nada sirve oponerse al avance mediático con mitos “nacionalistas”: “Si algo se requiere no son ideologías a la defensiva, sino análisis que reconozcan la inmensa vitalidad popular que a lo mejor consigue sobrevivir” (232). Dedicó una parte importante del capítulo al programa de *Cristina* y a las urticarias que ha provocado en los sectores más conservadores de la sociedad, un recuento en el que muestra cómo la pobreza de recursos, habilidades y argumentos de estos últimos hace que Cristina aparezca casi como una paladina de la libertad de expresión y de los sectores de avanzada.

Libro perspicaz y sugerente, *Aires de familia* ostenta la ya bien conocida agudeza de Carlos Monsiváis para percibir y analizar los asuntos sociales y culturales. Con una información amplísima que nunca tiene la tentación de desterrar al humor, Monsiváis nos traza en estas páginas los principales cauces seguidos por las sociedades latinoamericanas en el recién terminado siglo XX. No hay duda de que está bien fundamentada la decisión del jurado que le otorgó a esta obra el Premio Anagrama de Ensayo.

ELIZABETH CORRAL PEÑA  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias,  
Universidad Veracruzana



consumo. Después de un rápido recorrido histórico en el que evidencia, entre otras cosas, cómo a los políticos les llevó tiempo darse cuenta del poder potencial de la televisión, menospreciándola como simple asunto de entretenimiento, el autor analiza los mecanismos de operación que han hecho de ella uno de los medios masivos por excelencia y quizá el más poderoso para la americanización de las sociedades latinoamericanas (y mundiales). La televisión comercial, dice, es el orden nuevo de la vida latinoamericana, pero de nada sirve oponerse al avance mediático con mitos “nacionalistas”: “Si algo se requiere no son ideologías a la defensiva, sino análisis que reconozcan la inmensa vitalidad popular que a lo mejor consigue sobrevivir” (232). Dedicó una parte importante del capítulo al programa de *Cristina* y a las urticarias que ha provocado en los sectores más conservadores de la sociedad, un recuento en el que muestra cómo la pobreza de recursos, habilidades y argumentos de estos últimos hace que Cristina aparezca casi como una paladina de la libertad de expresión y de los sectores de avanzada.

Libro perspicaz y sugerente, *Aires de familia* ostenta la ya bien conocida agudeza de Carlos Monsiváis para percibir y analizar los asuntos sociales y culturales. Con una información amplísima que nunca tiene la tentación de desterrar al humor, Monsiváis nos traza en estas páginas los principales cauces seguidos por las sociedades latinoamericanas en el recién terminado siglo XX. No hay duda de que está bien fundamentada la decisión del jurado que le otorgó a esta obra el Premio Anagrama de Ensayo.

ELIZABETH CORRAL PEÑA

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias,  
Universidad Veracruzana

Lidia Santos. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001. (Col. Nexos y Diferencias); 235 pp.

Lidia Santos estudia en esta obra el sentido político y estético del uso de la cultura de masas en las obras de artistas latinoamericanos a partir de la década del sesenta, precisamente cuando los proyectos revolucionarios

alimentaban, como nunca antes, los imaginarios políticos del continente. Publicado en España e incluido en una colección destinada a divulgar trabajos académicos desarrollados en el campo de los estudios culturales, el libro de Lidia Santos parece destinado a convertirse en punto de referencia para futuras investigaciones sobre la literatura y las artes visuales de América Latina en las últimas décadas.

¿Por qué el mal gusto, presente principalmente en los productos de los medios de comunicación de masas, pasa a ser incorporado a las narrativas latinoamericanas consideradas significativas para el curso de la cultura en que se inscriben? ¿Cuál es el significado de ese uso?

Para contestar a esas preguntas con la profundidad que ellas se merecen, la autora de *Kitsch tropical* centró su investigación en el modo, para nada simple, en que los escritores y artistas latinoamericanos asumieron en sus obras los productos de la cultura popular de masas. ¿Qué propuesta nueva era aquella de los narradores y artistas visuales que abandonaban la tradicional oposición adorniana a la industria cultural e incorporaban, sin complejos, citas de tangos y boleros, o bien, utilizaban técnicas narrativas y procedimientos oriundos de la cultura de masas? Lidia Santos sostiene que esos artistas de la década de los sesenta estaban provocando un desplazamiento de trascendentales consecuencias, que consistía en enfocar, más que la superficialidad y banalidad de los productos de la cultura de masas, las cuestiones relacionadas con la recepción de la cultura popular en sociedades predominantemente urbanas y muy transformadas por procesos modernizadores todavía bastante recientes.

Esas preguntas iniciales exigieron a la autora de *Kitsch tropical* el análisis de las múltiples formas de reapropiación de la cultura de masas en obras que no ocultaban, por otro lado, sus gestos vanguardistas. Pero Lidia Santos va más allá de la constatación de la presencia de dos orientaciones aparentemente contradictorias, identificadas con el vanguardismo y con el reciclaje de productos de la cultura de masas. La autora agrega una cuestión más, que podría ser formulada de la siguiente manera: ¿por qué, en las producciones de esos autores, ciertos sectores sociales, considerados irrelevantes o francamente negativos para el cam-

bio social, adquirirían un protagonismo raramente reconocido hasta ese momento? La pregunta lleva, evidentemente, hacia el terreno de las mediaciones entre cultura y política. La atención al modo de cómo eran recibidos y consumidos los productos culturales significaba abandonar como única preocupación el ámbito de lo público para privilegiar las esferas de lo cotidiano y de lo íntimo. En contraste con un idealizado sujeto de la transformación social evocado por algunos intelectuales de la izquierda tradicional, aparecían los sujetos concretos, cuyos imaginarios, como bien sintetizó Manuel Puig, se configuraban según formas discursivas calcadas del folletín. Al dirigir la atención hacia las sensibilidades de aquellos sujetos que estaban llegando a la escena de un tipo novedoso de consumo cultural, se operaba un avance en la comprensión positiva de los reales procesos políticos y sociales del continente americano.

Desde la perspectiva de la crítica cultural en la que se sitúa Lidia Santos, entraba en juego la propuesta de una nueva poética, cuyo carácter revolucionario se hace necesario desentrañar. En primer lugar, esa poética procedente de los sectores más dinámicos del campo intelectual significaba llevar hasta sus últimas consecuencias la discusión sobre el carácter social y clasista de la formación del gusto. En lugar de operar con oposiciones binarias y pensar a partir de la lógica de la exclusión, los artistas más lúcidos del continente crearon una poética basada en la inclusión. De acuerdo con la interpretación desarrollada a lo largo de los capítulos de *Kitsch tropical*, la orientación seguida no sólo entraba más en consonancia con las tendencias artísticas internacionales; también mostraba ser más eficiente para absorber la tradición cultural latinoamericana e incluso para expresar de manera adecuada las transformaciones sociales que estaban ocurriendo en la América Latina de la segunda mitad del siglo xx.

Si, como ya dijimos, *Kitsch tropical* fue escrito desde y con las preocupaciones de los estudios culturales, también es verdad que esa perspectiva dominante aparece enriquecida por instrumentos provenientes de una crítica literaria de base retórica y filológica, cuya utilización la autora justifica por la característica común a la mayoría de las obras estudiadas en el corpus: la dificultad. Aunque el *kitsch*, por su naturaleza misma, aparezca asociado a fórmulas simplificadoras, Lidia Santos advierte en

las obras analizadas una “estética de la dificultad”, un concepto que la autora construye inspirada en G. Steiner y W. Iser.

Si algo singulariza el libro de Lúcia Santos en el campo de los estudios culturales latinoamericanos es el privilegio concedido a la literatura. Diría que la obra quiere distanciarse de cierta tendencia que, inspirada en los estudios culturales, se aleja de la “crítica de la literatura” para pasar a ser una “crítica a la literatura”, usando la irónica observación de una profesora y crítica argentina. Por el contrario, Lúcia lee en los textos de ficción complejos —y no en la literatura testimonial— la prefiguración de cuestiones extremadamente importantes. La literatura resulta valorizada como una instancia de pensamiento en la medida en que se reconoce en ella el análisis de problemas que se volverán centrales para el discurso crítico posterior. Entre esas anticipaciones podemos destacar las indagaciones acerca de los efectos de la globalización en la sociedad y en el arte contemporáneos.

El proceso descrito en *Kitsch tropical* no es de ningún modo lineal ni simple. Constantemente, la autora busca los vínculos que atan las obras abordadas con las tradiciones del pasado, o acompaña las derivaciones futuras de las formulaciones estéticas de la década de los sesenta. Ese respeto a la complejidad de lo real, aliado a un agudo sentido histórico, también singulariza, en el contexto de la crítica cultural actual, el libro que estamos comentando.

Como cualquier lector atento podrá notar, este libro es fruto de muchos años de investigación y de meditadas lecturas. Para quien no conoce a la brasileña Lúcia Santos, vale la pena destacar algunos datos sobre los caminos críticos recorridos por la autora antes de la publicación del libro, ya que esa historia explica en parte su notable madurez. Como es común en el mundo académico, una tesis de doctorado sobre el tema antecedió a la publicación del libro. Sin embargo, no se trata, exactamente, de una tesis en forma de libro. El texto de la tesis sobre el *kitsch* en la literatura latinoamericana, defendida en la Universidad de São Paulo, fue sensiblemente ampliado. Ya como profesora de Literatura latinoamericana en la Universidad de Yale, continuó los estudios de lo popular y lo *kitsch* en los Estados Unidos y en Europa. Evidentemente, esa experiencia académica favoreció la incorporación de diversas tradiciones críticas que dialogan, con resultado fecundo, en el libro.

Sabemos que se corren riesgos cuando se aspira a abarcar la cultura latinoamericana, ya que aquello que lo justifica, la propia Latinoamérica, se presenta como una realidad tan enfática como inasible, según la expresión de David Viñas. Para evitar la dispersión y las generalizaciones inconsistentes, pero con la intención de señalar perspectivas culturales verdaderamente latinoamericanas, Lidia Santos optó por tratar en profundidad la presencia del *kitsch* en tres áreas que, aunque relacionadas, se presentan como autónomas y de rasgos propios: Argentina, Brasil y el Caribe.

El recorrido comienza con la Argentina de Manuel Puig. A este escritor se lo relaciona, de manera muy original, con *Tucumán arde*, una de las manifestaciones pioneras del arte conceptual que representaba el rescate de una identidad nacional-popular. Lidia Santos lee en las primeras novelas de Manuel Puig las problemáticas estéticas que también impregnaban las propuestas de las artes visuales y los síntomas que evidenciaban el agotamiento del modelo. Pero la red de relaciones culturales que la autora de *Kitsch tropical* urde no se limita a las fronteras nacionales. La lectura de Puig lleva a vincularlo con la reivindicación del *camp* emprendida por Susan Sontag; esa aproximación sitúa a Puig en un contexto artístico internacional al cual estuvo efectivamente ligado y en el cual raramente fue pensado. En el campo argentino, la originalidad de Puig residiría en “la búsqueda de un material de trabajo hasta entonces considerado espurio por los intelectuales: el mal gusto, lo cursi utilizado por los medios”. Lidia señala que ese mal gusto sobrepuesto a un texto de base vanguardista implica una verdadera arqueología de la estética de las clases medias argentinas.

En Brasil, Lidia Santos considera que la novela *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, la *Tropicália* de Oiticica y la obra teatral de Martínez Correa representan anticipaciones del tropicalismo. Como en el caso argentino, la investigadora estudia el proceso que lleva al cuestionamiento de las dicotomías de erudito / popular y de auténtico / espurio, demostrando las coincidencias existentes entre las diferentes manifestaciones artísticas.

Del área del Caribe, el estudio de Lidia Santos se ocupa, especialmente, de la obra del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez —autor de las novelas *La guaracha de Macho Camacho* y *La importancia de llamarse Da-*

*niel Santos*— y de la destacada obra del cubano Severo Sarduy. De esos capítulos dedicados al área caribeña sobresale el análisis del llamado neobarroco contemporáneo y, particularmente, el cuidadoso examen de las razones que distancian a Sarduy de un maestro como Alejo Carpentier y que lo unen a José Lezama Lima, otro monstruo de las letras cubanas. Las relaciones que se arman al interior del campo cultural cubano suponen la discusión sobre la identidad, un asunto que, aunque muy debatido, permanece siempre abierto a nuevas lecturas. Según el análisis de la autora, las diferentes interpretaciones del signo barroco de la cultura latinoamericana y, en especial, de la cubana, proyecta visiones diferenciadas de la identidad de una cultura. Mientras en la idea de mestizaje de Carpentier operaría una concepción totalizadora y homogeneizante, Lezama y Sarduy se inclinarían hacia una lógica de la permanente inclusión. Si, como asegura Serge Gruzinski, las culturas son algo monstruoso —resultado de verdaderas operaciones de alquimia—, Severo Sarduy fue el autor que consiguió narrar esas deformidades creativas y enriquecedoras.

*Kitsch tropical* representa un modelo de crítica cultural inteligente, que no cede, ni por un momento, a la tentación de lo fácil. Las articulaciones entre los procesos culturales brasileños e hispanoamericanos hacen al libro particularmente interesante para los ámbitos académicos que se esfuerzan en superar las históricas barreras que separaron lo brasileño de lo hispanoamericano.

SILVIA CÁRCAMO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

*niel Santos*— y de la destacada obra del cubano Severo Sarduy. De esos capítulos dedicados al área caribeña sobresale el análisis del llamado neobarroco contemporáneo y, particularmente, el cuidadoso examen de las razones que distancian a Sarduy de un maestro como Alejo Carpentier y que lo unen a José Lezama Lima, otro monstruo de las letras cubanas. Las relaciones que se arman al interior del campo cultural cubano suponen la discusión sobre la identidad, un asunto que, aunque muy debatido, permanece siempre abierto a nuevas lecturas. Según el análisis de la autora, las diferentes interpretaciones del signo barroco de la cultura latinoamericana y, en especial, de la cubana, proyecta visiones diferenciadas de la identidad de una cultura. Mientras en la idea de mestizaje de Carpentier operaría una concepción totalizadora y homogeneizante, Lezama y Sarduy se inclinarían hacia una lógica de la permanente inclusión. Si, como asegura Serge Gruzinski, las culturas son algo monstruoso —resultado de verdaderas operaciones de alquimia—, Severo Sarduy fue el autor que consiguió narrar esas deformidades creativas y enriquecedoras.

*Kitsch tropical* representa un modelo de crítica cultural inteligente, que no cede, ni por un momento, a la tentación de lo fácil. Las articulaciones entre los procesos culturales brasileños e hispanoamericanos hacen al libro particularmente interesante para los ámbitos académicos que se esfuerzan en superar las históricas barreras que separaron lo brasileño de lo hispanoamericano.

SILVIA CÁRCAMO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mariana Masera. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001; 134 pp.

Desde hace tiempo se ha venido hablando de la notable presencia de una voz femenina en la lírica popular-tradicional de la Edad Media hispánica. En las jarchas mozárabes, primero; luego en las cantigas de amigo gallego portuguesas de los siglos XIII y XIV que partieron de la experiencia poética de aquella lírica; luego en el extenso corpus de canciones de

tipo popular que se pusieron por escrito durante el Renacimiento y el Posrenacimiento. Esa presencia, tan visible, se da también en otras tradiciones líricas de la Edad Media y contrasta con la lírica aristocrática del amor cortés, siempre puesta en boca de hombre. Pero también contrasta con la canción folclórica de los países hispánicos de nuestro tiempo, donde la voz femenina existe, pero en mucho menor proporción que la voz del hombre.

“Voz femenina”, nos dice la autora (13), quiere decir que el *yo* que habla en los poemas es el de una mujer, sin implicar que fueran mujeres las que compusieron los poemas. Me gustaría añadir: “sin implicar *necesariamente*”, porque justo en el repertorio estudiado en este librito hay canciones que es difícil imaginar que las *concibiera* un hombre, y a menos que pensemos, como Leo Spitzer, que las mujeres son esencialmente incapaces de componer canciones, hemos de admitir una muy probable autoría de muchas de ellas. Y hay un aspecto más: la ejecución de las canciones; es interesante la observación que, entre otros, ha hecho José Manuel Pedrosa en muchas regiones españolas de que son las mujeres las que hoy mayormente cantan las canciones populares; seguramente en la Edad Media y en los siglos posteriores las mujeres también cantaban mucho.

Antes de entrar en materia, Masera observa las diversas voces que se manifiestan en las canciones que estudia: la femenina, la masculina y la neutra o indeterminada, y la proporción en que se dan unas y otras en el conjunto de las canciones amorosas. Sus resultados resultan sorprendentes: hay prácticamente el mismo número de canciones en boca de mujer que en boca de hombre. Observa también cuáles canciones son monólogos sin apóstrofe y cuáles monólogos con apóstrofe, que son las que predominan. Una lista detalla al final las canciones de uno y otro tipo y los seres a quienes se dirigen los monólogos con apóstrofe.

“Pero ¿cómo podemos saber en boca de quién están puestas las canciones amorosas?”, pregunta con acierto (20). Su respuesta va en dos direcciones, abordadas cada una en un capítulo: hay diversas marcas *textuales* o explícitas, o sea, muy claras: sustantivos y adjetivos que determinan el género; pero este puede también aparecer en el “alocutario” y/o en el “delocutor”: sabemos si quien habla en la canción es un hombre cuando se dirige a una “morenica” o cuando habla de ella, y sabe-



mos que quien habla es una mujer cuando se dirige, por ejemplo, a un “caballero” o cuando habla de “aquel pastorcico”. La segunda dirección es más compleja: se trata de las marcas que la autora llama *contextuales*. Antes de adentrarse en estas dos modalidades, la autora se detiene en una serie de casos problemáticos (30-36), de canciones con glosa popular en las que el género de esta difiere del de la cabeza inicial (que ella, siguiendo a Sánchez Romeralo y otros autores, llama “villancico”, término por desgracia ambiguo); es notable aquí la perceptividad con que va analizando cada una de esas canciones.

El capítulo dedicado a las “marcas textuales” abarca unas cuantas páginas (37-44), mientras que el que aborda las marcas contextuales ocupa un espacio mucho mayor (45-108). Es esta la parte más interesante. Se trata, por un lado, de tópicos y, por otro, de símbolos que el repertorio muestra como “pertenecientes” a la voz femenina y a veces exclusivos de ella. O sea, que para llegar a esta determinación es indispensable un amplio conocimiento del repertorio de antiguas canciones populares amorosas, conocimiento que la autora posee con creces. Teniendo presentes todas esas canciones, incluyendo las de voz masculina y las de voz indeterminada, ella puede asegurar que el tópico de la partida del ser amado (“Vanse mis amores...”) es propio de la voz femenina, aun cuando no está especificada. Lo mismo ocurre con la pregunta “¿Dólos mis amores, dólos?”, con el deseo de reunirse con el ser amado, con el tópico “Envíame mi madre...”, con el de la espera, con el de la reunión y separación de los amantes al alba.

Otro gran tópico femenino es la soledad: “Estas noches atán largas / para mí / no solían ser así” (65) sólo puede, en esta tradición poética, estar dicho por una mujer, aunque no sea patente en el texto mismo. Así también, el tema de la vigilancia que ejercen sobre quien ama; el del deseo de casarse o el rechazo al matrimonio; la búsqueda del amor pese a la oposición de la madre; la maldaridad, y por otra parte, el rechazo al “amor falso”, pero también la búsqueda, lúdica muchas veces, del contacto erótico.

Como dice Mariana Masera, “la mujer construye la mayor parte de su discurso sobre sí misma” (78) (“en tanto que el del hombre gira alrededor de la mujer”, 81). De ahí, la abundancia de autoelogios femeninos en la antigua lírica popular hispánica. Este y los demás tópicos “se-

guramente eran identificados por el oyente y [...] le permitían conocer que era una canción de mujer” (81).

Desde el punto de vista poético, son aún más importantes los símbolos que definen el mundo femenino. “A la riqueza de connotaciones imaginativas corresponde la fuerza de vibración emocional”, como dijo Eugenio Asensio de los símbolos ya en 1957 (Masera, 83). Varios trabajos recientes —Reckert, Olinger, Blouin, Frenk— han empezado a desbrozar este campo tan apasionante, que la propia Mariana Masera desarrolló recientemente en su aún inédita tesis de doctorado. En el librito comentado se concentra en los elementos simbólicos que ha encontrado propios de la voz de mujer, que va analizando, uno por uno, a base de una interpretación, segura o posible, de las canciones que cita. En ellas confluyen muchas veces varios símbolos y tópicos que hay que conocer y entender. Esas canciones —que se prestan a menudo a varias interpretaciones, sin excluir necesariamente la literal— llevan en ocasiones marcas textuales, que permiten entonces comprender el significado y la voz que habla en aquellas que no llevan marca.

La cinta y el cordón son “prendas que se asocian directamente con el cuerpo y la sexualidad de la mujer” (86) e indican, en las canciones, las relaciones entre ella y su amante: “Esta cinta es de amor toda: / quien me la dio ¿para qué me la toma?” (88). Más frecuente, la mención de los cabellos, que tienen las mismas implicaciones. Cuando se conoce “el erotismo del cabello y las acciones asociadas a él”, se entiende el famoso cantarillo “A sombra de mis cabellos / se adormió: / ¿si le recordaré yo?”, otra canción sin marca textual (93-94).

Las dos secciones siguientes se intitulan “Coger flores” y “La fonte frida”. Es la muchacha joven la que sale a coger flores, sobre todo rosas, lo que suele significar que está dispuesta para la entrega amorosa o que ya no es virgen (flor = virginidad). La presencia de la fuente fría, por su parte, “siempre está acompañada por otros símbolos cargados de erotismo que gravitan a su alrededor” (100), y se relaciona estrechamente, lo mismo que el hecho de lavar o de bañarse, con el complejo simbolismo del agua en general, al que Edna Morales Blouin ha dedicado todo un libro.

La puerta, símbolo femenino, “ya no funge como un objeto físico, sino también [como] el mismo cuerpo de la mujer” (105). La hermosa

canción “Buscad, buen amor, / con qué me falaguedes...” dice en su glosa: “Anoche, amor, / os estuve aguardando, / la puerta abierta, / candelas quemando, / y vos, buen amor, / con otra holgando...” muestra, para Mariana, “el funcionamiento polisémico de los símbolos, ya que podemos apreciar tanto una lectura literal como una simbólica”. En esta última, la puerta “correspondería a la accesibilidad sexual de la mujer, en tanto que las candelas [símbolo fálico, añadiría yo] representan el deseo ardiente que la invade” (105).

Sigue, finalmente, el tema tan repetido de la morena, que tanto tiempo ha sido entendido como un mero tópico, como un rasgo de belleza femenina, pero que ahora ha revelado claras connotaciones simbólicas.<sup>1</sup> El sentido simbólico de la morenez es la experiencia sexual de la mujer; por eso “las blancas se casan, / las morenas, no”; por eso la repetida justificación: “Aunque soy morena, / blanca yo nascí: / guardando el ganado / la color perdí” (107), donde el ganado podría tener también connotación simbólica. Pero este ya es otro cantar.

Son muchas las cancioncitas que se citan en este trabajo, y sus primeros versos aparecen al final. La sensibilidad y erudición con las que Mariana Masera comenta inteligentemente muchos cantares con símbolos muestran la vastedad del terreno y la necesidad de seguirlo explorando. Este librito, de apenas 134 páginas, resulta en su concentración tan lleno de revelaciones, que abre la puerta a nuevas búsquedas, y esto es lo mejor que puede decirse de cualquier investigación.

MARGIT FRENK  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

---

<sup>1</sup> Lo mostró primero Paula Olinger, y por mi parte —debo mencionarlo porque no lo hace Masera— lo desarrollé en mi estudio sobre los símbolos en la antigua lírica popular, publicado primero en inglés (1993) y luego en español (Sevilla, 1998), donde aduzco notables paralelismos europeos traídos a cuento por Werner Danckert.

Beatriz Mariscal, ed. *Romancero general de Cuba*. México: El Colegio de México, 1996; 304 pp.

En un artículo de 1906, “Los romances tradicionales de América” (*Cultura Española* 1: 72-111), Ramón Menéndez Pidal convocaba a los estudiosos americanos a que recogieran la tradición romancística de sus respectivos países, con el fin de integrar un corpus abundante y panamericano que nos permitiera apreciar la riqueza y las peculiaridades del romancero del Nuevo Continente. El entusiasmo del maestro había logrado contagiar a otros eruditos, y en el mismo artículo aparecían varias muestras de romances recogidos por él y otras personas en Argentina, Chile, Perú y Uruguay. En 1927 Menéndez Pidal agregó un *post scriptum* en el que daba noticia de los últimos progresos obtenidos en la recolección y el estudio de la tradición americana; entre esos progresos mencionaba los trabajos de Carolina Poncet y de Cárdenas y José María Chacón y Calvo, pioneros y principales colectores del romancero cubano. A casi un siglo de distancia de la convocatoria de Menéndez Pidal contamos con un *Romancero tradicional de América* (México: El Colegio de México, 1990), debido a Mercedes Díaz Roig, y un buen número de romanceros dedicados a países hispanoamericanos específicos. A la lista de estos últimos hay que agregar ahora el *Romancero general de Cuba*, de Beatriz Mariscal.

La labor de acopio y sistematización llevada a cabo por Mariscal ha sido notable, y gracias a ella los estudiosos y aficionados al romancero podemos conocer mejor el caudal romancístico de Cuba. La obra reúne todos los romances cubanos previamente impresos conocidos por la editora; varios de esos textos habían aparecido en publicaciones que hoy resultan de difícil acceso para los investigadores, como la versión de *La muerte del príncipe don Juan*, publicada por Chacón y Calvo en el *Diario de la Marina* el 5 de septiembre de 1954, entre otras. El *Romancero general de Cuba* también incorpora romances inéditos tomados del Archivo Menéndez Pidal de Madrid y de los fondos de José María Chacón, resguardados en la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Cultura de España (Madrid). Las publicaciones anteriores y los inéditos dieron un total de 162 versiones, correspondientes a 56 temas romancísticos, que se organizan

en cinco apartados: I. La mujer como objeto de la acción, II. La mujer como sujeto de la acción, III. El hombre como sujeto de la acción, IV. Romances de tema religioso y V. Los animales como protagonistas.

Las versiones están ordenadas cronológicamente, de acuerdo con la fecha de su recolección o de su publicación, si se desconoce la primera. Cada texto va encabezado por la siguiente información: título, asonancia(s), metro (si difiere del octosílabo), número que le corresponde al romance en el “Índice general del Romancero” (elaborado por el Seminario Menéndez Pidal), datos de recolección (lugar, nombre y edad del informante cuando se conocen, nombre del colector, fecha) y datos bibliográficos de los materiales previamente impresos. Algunas versiones se acompañan de transcripciones musicales realizadas por Benito Alcocer, con base en las anotaciones manuscritas o impresas de los colectores o primeros editores. La presentación de cada romance termina con un comentario en el que Beatriz Mariscal nos da algunos antecedentes del poema (origen, testimonios antiguos), compara las versiones cubanas con otras versiones americanas y panhispánicas y, sobre todo, examina los valores y concepciones culturales desarrollados en los textos cubanos.

El *Romancero general de Cuba* también incluye ilustraciones y fotografías (entre estas últimas destaca la de Menéndez Pidal y Chacón y Calvo sentados en el malecón de La Habana). La obra se cierra con una bibliografía, una clave numérica de temas, un índice de primeros versos y un índice de otros títulos por los que se conocen los romances en América.

En el estudio introductorio Mariscal afirma que la tradición romancística de Cuba, como la del resto de los países hispanoamericanos, “es fundamentalmente ‘de importación’” (14). Y en esta importación podemos distinguir dos niveles, por lo menos. Gracias a los testimonios de Bernal Díaz del Castillo y Gonzalo Fernández de Oviedo, sabemos que el romancero llegó a tierras americanas desde los primeros tiempos de la Conquista. A partir de entonces, las frecuentes oleadas de inmigrantes peninsulares al Nuevo Mundo han enriquecido el acervo romancístico de los diferentes países de acogida. En el caso de Cuba es bastante representativo el ejemplo de Dominga Martínez, natural de Entrepeñas (Zamora), quien recién emigrada a la isla (ca. 1912) le recita 25 roman-

ces a Carolina Poncet y de Cárdenas; éstos y otros textos recogidos por Poncet pueden verse en el *Romancero general de Cuba*. A este primer nivel de importación (España-América) debemos agregar el hecho de que las constantes migraciones de un país latinoamericano a otro han contribuido a la importación de variantes locales, a veces sin continuidad geográfica.

Como señala Mariscal, todas estas circunstancias hacen que en los “países hispanoamericanos no exist[a] un patrimonio romancístico autóctono, sino que sus repertorios reflejan la multiplicidad de contactos entre España y América” (19); ello no impide que en las diversas comunidades americanas los mensajes romancísticos hayan ido “ajustándose lentamente a sus necesidades de comunicación y adoptando valores y concepciones culturales propios” (20). Valga como ejemplo el romance de *Ricofranco* (núm. 20), que desarrolla un tema muy difundido en la baladística pan-europea: el del seductor de mujeres que muere a manos de una doncella a la que ha raptado. En la mayoría de las versiones peninsulares modernas el varón obtiene a la chica cuando los familiares de esta la rifan en un juego de azar:

En Madrid hay una niña / que la llaman la Isabel,  
que no la daban sus padres / ni por ningún interés,  
ni por dinero que cuenten / tres contadores al mes.  
Una tarde la jugaron / a la flor del treinta y tres;  
le ha tocado a un lindo mozo, / lindo mozo aragonés.

(Catalán y De la Campa, 1991: I, núm. 50.4)

En algunos textos peninsulares la protagonista es raptada durante una partida de ajedrez, pero no es la ganancia del juego. Este es el modelo que ha prosperado en las versiones cubanas; la versión 20.6 del *Romancero general de Cuba* dice:

En Madrid hay un palacio / que le llaman de oropel,  
allí vive una muchacha / que le llaman la Isabel.  
Un día estando jugando / al juego del ajedrez,  
viene un mozo y se la lleva, / un mocito aragonés.

Las versiones del primer tipo no son del todo desconocidas en la isla; véase, por ejemplo, la núm. 20.4, en la que el mozo gana “la corona de Isabel” jugando “lindo juego aragonés”. Sin embargo, los transmisores cubanos parecen haberse inclinado por el modelo en el que los familiares no pecan por excesiva insensibilidad (rasgo señalado por Mariscal, 146-147), sino por haber descuidado la guarda de la muchacha, un mal menor. Y es que, al igual que en otros lugares, la tradición cubana selecciona y privilegia los textos que concuerdan mejor con sus valores comunitarios.

La publicación de un corpus de romances recogidos en la tradición oral siempre representa una excelente oportunidad para ampliar nuestro conocimiento del género. En el *Romancero general de Cuba* el lector encontrará ejemplos de algunos de los recursos romancísticos típicos; entre otros, la bonita figura etimológica de *Delgadina*: “—¿Qué me mira el rey mi padre, / qué me mira tu mirada?” (núm. 2.2); la anáfora de *La flor del agua*: “Aprisa, aprisa se viste, / aprisa, aprisa se calza, // aprisa coge las botas, / aprisa los [sic] cordonaba” (núm. 3.1), o el uso de la repetición combinada con la antítesis para marcar el contraste entre dos situaciones:

Por la escalera de amor / sube la linda Altamara;  
una mano lleva el pan, / otra llevaba una jarra,  
y al hombro derecho lleva / una blanquita toalla...

Por la escalera de amor / baja la linda Altamara,  
dando voces y alaridos: / “¡Ay, mi Dios, que aquí me valga!

Las citas proceden de una versión de origen zamorano de *Tamar* (núm. 7.1), romance inspirado en un suceso bíblico (2 Samuel: 13, 1-34). La frase “Por la escalera de amor”, altamente sugestiva, introduce dos imágenes distintas de la protagonista: a) Tamar, todavía virgen, dirigiéndose a la recámara de su hermano, y b) Tamar deshonrada y repudiada por Amnón. Los primeros versos de ambos pasajes resultan casi idénticos, si no fuera por los verbos que abren los segundos hemistiquios (*sube* / *baja*), que expresan el tránsito de la muchacha hacia su propia caída.

Por último me gustaría señalar algunos aspectos de esta obra que hubieran podido mejorarse. En primer lugar, el cuidado de la edición,

pues las erratas aparecen con más frecuencia de la que uno quisiera, sobre todo en los textos y en los comentarios que los acompañan (el estudio introductorio, en cambio, está bastante bien cuidado). La cronología fue el criterio para organizar las versiones, y la editora declara haberse apoyado en “la fecha de recolección, o la de [...] publicación si no conocemos la primera” (32); en el *Conde Niño* (núm. 6) parece haber una incongruencia, pues la versión que ocupa el séptimo —y último— lugar fue recogida por Menéndez Pidal en 1937 y, por lo tanto, debe ser anterior a las versiones 5 (publicada en 1961) y 6 (recogida antes de 1969). Por otra parte, en el comentario de *Carabí* (núm. 16) se nos dice que: “La tradición cubana es muy similar a la peninsular registrada lo mismo en Andalucía (Málaga y Sevilla) que en Cuenca, Badajoz, Toledo, Zamora y Orense, pero se separa de las tradiciones gallega y canaria” (122). ¿Acaso este “Orense” no se refiere a la provincia gallega del mismo nombre?

Al margen de estos detalles, el *Romancero general de Cuba* es, sin duda, una obra útil y un buen ejemplo de la necesidad de seguir publicando materiales romancísticos tradicionales.

MAGDALENA ALTAMIRANO  
Hanover College

### Bibliografía citada

CATALÁN, Diego y Mariano DE LA CAMPA, eds., 1991. *Romancero general de León. Antología 1899-1989*. 2 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense.



pues las erratas aparecen con más frecuencia de la que uno quisiera, sobre todo en los textos y en los comentarios que los acompañan (el estudio introductorio, en cambio, está bastante bien cuidado). La cronología fue el criterio para organizar las versiones, y la editora declara haberse apoyado en “la fecha de recolección, o la de [...] publicación si no conocemos la primera” (32); en el *Conde Niño* (núm. 6) parece haber una incongruencia, pues la versión que ocupa el séptimo —y último— lugar fue recogida por Menéndez Pidal en 1937 y, por lo tanto, debe ser anterior a las versiones 5 (publicada en 1961) y 6 (recogida antes de 1969). Por otra parte, en el comentario de *Carabí* (núm. 16) se nos dice que: “La tradición cubana es muy similar a la peninsular registrada lo mismo en Andalucía (Málaga y Sevilla) que en Cuenca, Badajoz, Toledo, Zamora y Orense, pero se separa de las tradiciones gallega y canaria” (122). ¿Acaso este “Orense” no se refiere a la provincia gallega del mismo nombre?

Al margen de estos detalles, el *Romancero general de Cuba* es, sin duda, una obra útil y un buen ejemplo de la necesidad de seguir publicando materiales romancísticos tradicionales.

MAGDALENA ALTAMIRANO  
Hanover College

### Bibliografía citada

CATALÁN, Diego y Mariano DE LA CAMPA, eds., 1991. *Romancero general de León. Antología 1899-1989*. 2 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense.

Álvaro Ochoa Serrano y Herón Pérez Martínez, eds., 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940. Canciones, cantos, coplas y corridos*. Zamora: El Colegio de Michoacán; 316 pp.

Cuando se publica en forma de libro impreso un cancionero sin la notación musical correspondiente de cada una de las piezas ahí contenidas, es claro que quien así llegó a concebirlo obedeció al deseo de entregarlo

a un público más amplio y de más variados intereses que el de lectores avezados en el arte de leer música. No se disminuirá por ello la importancia documental ni el valor erudito de ese libro, sino que, al contrario, aumentará; hasta es de esperarse que pueda pasar a retroalimentar y nutrir la tradición cultural de la cual procede.

Es bien conocido el fenómeno característico de la poesía tradicional por el cual la letra de una canción se entona con variantes, que dependen del modo como circunstancialmente se le antojó a algún trovador acentuar y modular sus versos y estrofas, sin atenerse en todo a la forma en que la oyó o leyó por primera vez. Ni más ni menos que como seguramente habrá acontecido en el caso del *Cancionero michoacano*, obra de recolección y análisis debida a dos investigadores del Centro de Estudio de las Tradiciones de El Colegio de Michoacán. Con un *plus* a su favor: que la recolección lograda no únicamente incorporó un buen número de bellas y selectas canciones, *pirekuas*, valonas, cantos fragmentarios y coplas con ancestral reconocimiento o patente de origen en ese estado del centro-occidente de México, sino también un repertorio bastante representativo de corridos testimoniales, con datos interesantes y en verdad útiles para los estudiosos de la historia regional y la microhistoria de ese estado a lo largo de un siglo y una década. De manera que tenemos en sus páginas —legibles no sólo por medio de la vista, sino también por el oído—, un “cancionero y corridero michoacano”. Netamente: un conjunto selecto y ordenado de piezas de las dos grandes formas de la literatura musical folclórica, la lírica y la narrativa, tradicionalmente cantadas por el pueblo en una de las entidades mexicanas en que más florecen esas expresiones culturales. Dicen los autores:

Los textos que componen este cancionero son de dos clases fundamentales: unos miran a la historia de los héroes locales y a los acontecimientos que la arman; otros, en cambio, corresponden al amplio y variado espectro de las emociones humanas. Una se tiñe del heroísmo de lo épico, aunque se trate de historias caseras; la otra, en cambio, se acerca a la lira para entonar los ayes y los hurras que dicta el corazón (51).

Y aunque el lector ignore lo más elemental del lenguaje del *do re mi fa sol*, sentirá que su deficiencia no es un limitante absoluto para apreciar

la riqueza melódica, rítmica y metafórica en las letras de las piezas líricas, ya que Michoacán es una de las entidades que por medios fonográficos más ampliamente ha divulgado su arte musical popular. Y en los cantares épicos, además de encontrar patentes los valores literarios propios de la poética de los juglares corridistas, tales como concisión narrativa y la ironía interpretativa, casi podrá percibir “de oídas” un sugestivo contexto de ruidos y barullos característicos de los cambios sociales y políticos que ha conocido la historia michoacana.

La invitación cordial a leer este libro se ve y se oye desde la portada misma: nos muestra un óleo del pintor Luis Sahagún en el cual vemos, en torno a una mesa de cantina, a dos jóvenes con apariencia urbana que brindan con un tercer parroquiano evidentemente *arrancherado*, mientras clavan la atención en la plática de este, al tiempo que los tres escuchan un dueto de trovadores campesinos que tocan y cantan. Se sugiere que los dos interlocutores, sensibles e inteligentes, *enterados*, están discutiendo sobre un asunto de mucho interés con un informante lugareño, quien, de su parte, para no palabrear más allá de lo necesario, hizo venir hasta allí al dueto de músicos trovadores del poblado para que, “a lo práctico y en caliente”, muestren suficientes ejemplos ilustrativos de lo que todos tratan de entender. En una sala de conciertos o en un auditorio académico formalmente organizado para presenciar este tipo de música, probablemente no sería posible entretener este fluir simultáneo y concordante del discurso musical, a cargo de los músicos, el poético, a cargo de las rimas y metáforas cantadas, el de ideas y discursos breves, a cargo de los oyentes, y además el color y sabor a pueblo que lo envuelve todo.

Al modo de una de las trovas de José Alfredo Jiménez, el lector invitado, entrando por la sugestiva portada, querrá acercarse a ese rincón de la cantina, a oír no una sino todas las canciones y los corridos que uno tras otro de los contertulios irán pidiendo, más las piezas que de su más exclusivo repertorio los músicos irán ofreciendo, pues son ahí, en última instancia, los verdaderos expertos. Asimismo, acudirá motivado por el interés no sólo de compartir el gozo emotivo de los versos, estrofas y acompañamientos melódicos y armónicos expuestos en la atmósfera un tanto enrarecida y ruidosa de la cantina, convertida en sala mixta de conferencias y conciertos, sino también con la intención de *inteligir*, tan-

to a los que simplemente palabrean, como a los que con canciones y corridos y lo que venga al caso, exponen ejemplos y platican las pertinentes anécdotas ilustrativas, porque de otra manera no comprenderá el cabal sentido y significado cultural del tema que ahí se ventila.

¿Acaso no es este un modo de proceder de quienes hemos acudido más de una vez a una cantina de rancho o de pueblo en Guanajuato, Querétaro, Jalisco o Michoacán, con el fin de que un amigo ranchero o un albañil o un zapatero remendón, más un conjunto de trovadores campesinos, nos acompañen, no sólo a compartir la intensidad con que se siente y se vive el folclor poético y musical del pueblo, sino también a hablar sabrosamente sobre el porqué, el cómo, el desde cuándo y el para qué en la región se instauraron costumbres como esa del mucho cantar con tal o cual estilo, ora piezas de este género, ora de ese otro?

En efecto, se trata de un procedimiento usual en las investigaciones sobre estas materias, al que recurrimos comúnmente por considerarlo un método que, pese a la informalidad del sitio y la aparente falta de rigor y sistema, logra legitimarse porque rinde óptimos frutos. Tal es el caso de los maestros Ochoa Serrano y Pérez Martínez, quienes, además de la requerida responsabilidad profesional, añaden al trabajo una gran dosis de humana sensibilidad y de saludable convivencia, a efectos de volverlo todo serio y riguroso. Y ni qué decir que ese trabajo suele ser gozoso y divertido, amén de pródigo en experiencias humanas.

Las cantinas de los pueblos michoacanos han resultado sitios estratégicos donde los investigadores habrán obtenido sus más pingües cosechas. Entre veras y bromas, he sugerido que las tengamos como “aulas extramuros”, como “cubículos externos” de nuestros centros de investigación, reconociéndoles toda la dignidad que esto les pueda conferir, aunque procurando no enviciarlas con los pecados de las burocracias escolares, y ellos mismos lo han admitido en la práctica. Luego de citar el axioma de Curtius, de que “la tradición sólo se hace viva cuando nos es transmitida por personas a las que amamos”, dicen que lo que en su compilación nos ofrecen “es una enmarañada red de cariños que ha servido de vehículo a una serie de afectos hechos canción y que se nos presentan como una historia de lo recóndito de un pueblo: el michoacano” (46).

Y en otra parte: “Si de las formas del folklore literario se puede decir que constituyen el corazón de la tradición, de la investigación de los

cantares de un pueblo se puede decir que conforma la parte privilegiada de la investigación folklórica” (40). ¿Un buen sitio para eso? Pues allí en la cantina, en la fonda, en el puesto del mercado, en el puesto de enchiladas de la feria, en la esquina de la plaza pública, en el rincón del atrio parroquial; en fin, donde todos sabemos que se oyen mariachis y canciones, corridos con sus apostillas y moralejas, oraciones, jaculatorias y refranes, dicharachos salpimentados y bien bañados en tequila o cerveza, ocurrencias y hasta improperios muy sonoros y floridos del coloquio popular. En esto consiste, pues, el medio idóneo, no único pero sí integral, de ir al corazón del estudio del llamado folclor, disciplina “que se ocupa de todas las tradiciones que, creadas por un pueblo, son empleadas en su vida cotidiana como parte constitutiva de su saber cotidiano en sus distintos y variados órdenes” (40).

Continuadores, o mejor, renovadores de la escuela de folcloristas mexicanos como, entre otros, Higinio Vázquez Santa Anna, Rubén M. Campos, Vicente T. Mendoza, Gabriel Saldívar, Celedonio Serrano Martínez, Mario Colín, Alfonso de María y Campos, Nicole Girón, Cuauthémoc Esparza Sánchez, Francisco Domínguez, Henrietta Yurchenko, Margit Frenk, ahora los maestros Ochoa Serrano y Pérez Martínez proponen con su *Cancionero michoacano* un rejuvenecido modo de enfocar y tratar los procesos, espacios, circunstancias, situaciones y factores folclorizadores de los cantares populares en nuestro país, desde una perspectiva regional. Para Michoacán cuentan además con antecesores tales como Manuel Barbosa, Eduardo Ruiz, Mariano de Jesús, el *Pingo* Torres, y Alfonso del Río, de los cuales hacen especial mención, llamándolos “espigadores”, y a los que colocan en el centro de su interés. A propósito de ellos, dicen:

Como sea, lírica, baile, música y canto no sólo saltaban en medio de multitudes o en ambientes festivos de pueblos; notas musicales se entonaban durante el trájín de mulas, hatajos y arrieros en atajos, caminos reales y de herradura, a través de planes, barrancas y desfiladeros; también entre las tareas ganaderas y agrícolas en las haciendas [...], cuando los peones se dirigían al arpa a cantar, bailar y reanudar la borrachera que habían interrumpido durante el día. [...] Los lectores de noticias, los escuchas memoriosos o apuntadores libreta en mano acudieron a esas ferias, a las fiestas, al

trafique a lomo de recua, a otras situaciones y ambientes campiranos con o sin pulque, mezcal, charanda, charape entre pecho y espalda; a los cuarteles militares, a las jaulas de oro ciudadinas que no dejaban de ser prisión para campesinos avecindados en la diáspora del campo a la urbe, a las solitarias cárceles de a de veras. [...] Que la ocasión hizo [y hace] a los coleccionistas (29-30).

A los dos investigadores les anima la idea de acotar y enriquecer con reflexiones específicas, originales, las antologías compiladas por aquellos maestros fundadores. Recordando tal vez el ambiente académico en que se dejó marchitar aquel floreciente vergel de las investigaciones folclóricas en México después de la muerte de Vicente T. Mendoza en 1968 —aunque poco después todavía pudo aparecer la magna recopilación de cantares y coplas del grupo que en El Colegio de México dirigió Margit Frenk—, los autores del *Cancionero michoacano*, por voz del maestro Herón Pérez Martínez, creen necesario reivindicar el rigor y la seriedad que caracterizan, desde siempre, a las disciplinas que estudian el folclor y las tradiciones populares:

Pese a la existencia del amplio territorio que hoy abarcan las ciencias sociales y de los intereses desarrollados desde hace mucho por las humanidades, el estudio del folklore carece en la actualidad de prestigio dentro de las academias: se le identifica, en general, como el estudio de las cosas de la chusma. En efecto, aunque se haya llegado ya a entender por folklore el conjunto de producciones culturales no materiales como creencias, ritos, cuentos, leyendas, fiestas, cultos y, desde luego, canciones, sea de la sociedad sin escritura, sea de los campesinos o de los habitantes de las periferias urbanas o de donde sea, el adjetivo “folklórico” aún guarda su acepción peyorativa, que remite al mundo de lo “pintoresco”: se le aplica a lo que está desprovisto de seriedad (45).

Como asunto serio y trascendente se concebía el estudio de nuestra tradición poética-musical en los días en que Mendoza, entre otras tareas, estudiaba y daba a conocer el acopio valiosísimo que hizo de *La canción mexicana* (1961), y en razón de ello justificó su trabajo. Iniciaba su libro con estas palabras:

Es saludable para cualquier país de nuestro mundo actual valorar o hacer un balance de los elementos líricos que encierra su música tradicional. Toca a México, en estos instantes de desorientación o de crisis por que atravesamos, cimentar sólidamente un criterio acerca de qué papel representa entre nosotros la canción, especialmente la canción lírica (11).

Eran tiempos en que, a su vez, Celedonio Serrano Martínez saludó la edición con que Mario Colín dio a conocer su primera remesa de *Corridos populares del Estado de México* (México, 1952), en un prólogo donde dijo que recoger el folclor mexicano es hacer una labor patriótica generosamente desinteresada, “porque se contribuye a conservar para siempre y en toda su integridad el espíritu del pueblo, esto es, las distintas formas de sentir, pensar y saber” (4).

No parece que en aquellos años hubieran sido más alarmantes ni más graves que ahora las circunstancias de falsificación de la vida cultural y política en México, ni más desorientadora la crisis de identidad nacional. Por consiguiente, cobran gran actualidad y plena vigencia reflexiones y enfoques de este tipo sobre el real y verdadero contexto social en que fermentan, se aplican y emprenden su evolución las expresiones folclóricas en todo el territorio nacional, mayormente si este se considera a nivel regional o estatal. Ochoa Serrano y Pérez Martínez, en su ámbito definido y preferido: su “lindo Michoacán”, están plenamente conscientes de que

la vida de los cantares que conforman este cancionero es social: como composiciones integrales, nacen y funcionan en un contexto social, a partir de una necesidad, con una función muy concreta que determina no sólo su forma, sino el empleo discursivo con que se usa y se transmite. [Es un tejido de textos] que aparece como proyección cultural del entramado constituido por los diferentes elementos de que se compone la vida real (45-46).

En fin, como he tratado de señalar en estos comentarios, el estudio y la antología debidos a este bien temperado y mejor entonado dueto de investigadores sugiere y lleva a no pocas importantes reflexiones sobre una materia que no es —nunca lo fue— ni insignificante ni trivial y mu-

cho menos concerniente sólo a las chusmas o a lo simplemente pintoresco. Pero igualmente nos conduce a recrearnos en el amor a la poesía popular, leyendo cada una de las piezas de ese corpus finamente seleccionado y agrupado en un amplio esquema, que no es propiamente de géneros —cuestión esta que se propone apenas como discutible—, sino de formas que en una realidad más concreta le han dado identidad histórica y singularidad sonora a la literatura cantada (y cantable) de los michoacanos en el periodo de 1830 a 1940.

Como se trata de una sociedad de raíz mestiza, se inicia el repertorio con cantos de *pirekuas*; siguen otros de reminiscencias de la conquista evangelizadora; vienen después los hermosos manojos de canciones, más un selecto número de valonas; siguen luego los corridos y, a lo último, coplas y “retacería”.

Desde luego, a algún lector le parecerá demasiado general esta clasificación e inconsistente el orden del *Cancionero michoacano*, y hasta habrá quien piense que son quizá de poca monta los manojos y ramilletes escogidos de la varia poesía del superabundante jardín *purembe*. Pero ambas cosas se explican y justifican con argumentos sólidos, convincentes. También pudiera aparecer algún crítico sorprendido por no encontrar ningún dato sobre dotaciones instrumentales específicas, tampoco indicaciones acerca de las técnicas de composición musical, ni guiones de ejecución melódica de las piezas; pero de esto también hay explicaciones justificantes. Se trató, como ya hice notar arriba, de conciliar lo más posible aquello que pueda complacer a un público de especialistas en un tratamiento erudito del tema con lo que demanda un público más general que sencillamente pretenda disfrutar de la lectura de versos y estrofas e imaginar cómo suenan.

Así, si la intención fue ofrecer un repaso panorámico que refleje, con piezas ejemplares, el rico y variado folclor del cancionero del Michoacán, ya acrisoladamente mestizo, del periodo indicado, entonces vemos que el ordenamiento clasificado y progresivo conduce a ese propósito. Se marcan a grandes rasgos, pero con nitidez, las fases sucesivas y vicisitudes claves del fundamental proceso de mestizaje experimentado por la sociedad regional durante ese periodo, pero no sólo en el nivel de su modo de cantar, sino también de vivir y participar en la historia. En alguna parte se plantea una sugerente tesis que llama la atención sobre



el estilo barroco que impregnó, desde el principio, como espíritu creativo de época y de pueblo, a esas expresiones del cantar mestizo en tierras michoacanas, y el tema ciertamente merece que lo aborden los especialistas en historia de las mentalidades.

A nivel particular de la muestra de corridos —terreno con el cual yo me siento más identificado—, el ordenamiento cronológico, obligado por la intencionalidad narrativa y de exaltación de la épica memorable que define al género, claramente se encuentra subrayada la conveniencia y utilidad de criterios como el empleado por los compiladores. Con poco que se indague sobre los avatares de la historia michoacana, tendiendo la mirada desde la primera década de vida independiente hasta el cardenismo, que acabó confrontado con el sinarquismo, el lector, en plan de microhistoriador, puede seguir pistas documentales y datos testimoniales registrados por los juglares cronistas que le alumbrarán desde abajo, a nivel de voz de la calle, un amplio y muy ajetreado marco general de acontecimientos. Tal como lo dicen los compiladores, no es mérito menor

abarcarse en letras [cantables] el estira y afloja centro-periferia, los pleitos civiles, la irrupción norteamericana, la venida de la Reforma, la intromisión francesa, la restauración republicana, la égida juarista, el interín de Lerdo, la cristeriada I, el Porfiriato, la revolufia maderista y la secuela fuereña, los agitadores sociales, el estradismo, la cristeriada II, el agrarismo, la administración cardenista y el sinarquismo (13).

Se complementa el *Cancionero michoacano* con una bien escogida —no demasiado larga— relación de fuentes (claves para quien quiera sintetizarse con el tema o conectarse con Ochoa Serrano, responsable de este ameno y didáctico concierto de la “armonía”, y con Pérez Martínez, responsable de las “melodías” y “notas”); más dos índices de suma utilidad, uno de nombres propios y otro de lugares. Cabe, por último, agregar que los listados documentales comprenden fuentes bibliográficas y hemerográficas, archivos, discos y otros fonogramas, otros cancioneros, recopilaciones directas en campo y fondos o acervos particulares. Un pequeño acervo, que sirvió como valioso aporte para la sección de valonas, procedió del joven investigador Raúl Eduardo González, quien

está estudiando el bravo género de la poesía trovada en la Tierra Caliente michoacana.

JUAN DIEGO RAZO OLIVA  
Antigua Academia de San Carlos

está estudiando el bravo género de la poesía trovada en la Tierra Caliente michoacana.

JUAN DIEGO RAZO OLIVA  
Antigua Academia de San Carlos

Maria Aliete D. Galhoz, ed. *Orações populares de Portel*, recolhidas por J. A. Pombinho Júnior. Lisboa: Edições Colibri / Câmara Municipal de Portel, 2001.

El repertorio de oraciones, conjuros y ensalmos que atesora la tradición oral portuguesa resulta bien conocido y ha sido sumamente apreciado entre todos los que nos dedicamos a la investigación de este tipo de poesía. Abundantes y preciosas plegarias en portugués confesadas por criptojudíos abundan en los legajos que atestiguan la actividad represora de la Inquisición portuguesa, y también en los que reflejan la persecución de criptojudíos de origen luso en la España de los siglos XVI y XVII. Y los escasos e interesantísimos núcleos de criptojudíos que hasta hoy mismo han quedado activos y latentes en el Portugal del norte rural han ofrecido también a la investigación moderna plegarias de excepcional valor literario, histórico, sociológico y antropológico. No menos importante es la tradición poético-religiosa propiamente cristiana del Portugal moderno, que ha sido abundantemente registrada y editada por la gran escuela de folcloristas lusos desde finales del siglo XIX y que ha contado en tiempos recientes con dos grandes valedores, que han sabido pasar del nivel de la simple encuesta y de la edición no crítica al del estudio escrupuloso, profundo y anotado de este extraordinario repertorio poético: los profesores Manuel da Costa Fontes y Maria Aliete Dores Galhoz.

El primero, además de editar numerosas plegarias en su vasta serie de *Romanceiros* compilados tanto en Portugal como en las comunidades de inmigrantes portugueses en Norteamérica, es autor de estudios destacadísimos e indispensables, entre los que pueden citarse los siguientes títulos: "Orações criptojudias na tradição oral portuguesa", *Hispania* 74 (1991): 511-518; "Mais orações criptojudias de Reborderlo", *Revista da Universidade de Coimbra* 37 (1992): 457-469; "Four Portu-

guese crypto-Jewish prayers and their *Inquisitorial* counterparts”, *Mediterranean Language Review* 6-7 (1990-1993): 67-104; “O Justo Juiz cristão e a Inquisição em duas orações criptojudaicais de Rebordelo”, *Hispania* 80 (1997): 1-8; “Duas novas orações criptojudaicais de Rebordelo”, *II Jornada sergipana de estudos medievais. Romanceiro tradicional*, Aracaju, Sergipe: Secretaria de Estado da Cultura, 1998; “Duas novas orações criptojudaicais de Rebordelo”, *Ecos de uma viagem: em honra de Eduardo Mayone Dias*, ed. F. Cota Fagundes, Providence, Rhode Island: Gávea-Brown, 1999, 26-53, y “Crypto-Jewish ballads and prayers in the Portuguese oral tradition”, *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*, ed. S. N. Beckwith, Nueva York-Londres: Garland, 2000, 35-85.

En lo que respecta a la profesora Galhoz, no era mucho lo que había publicado hasta hoy acerca de este subgénero de la poesía tradicional, aparte de los ejemplos de plegarias en algunas de sus grandes ediciones de poesía tradicional portuguesa en general (por ejemplo, en los dos volúmenes que publicó en colaboración con Idália Farinho Custódio, *Memória tradicional de Vale Judeu*, Loulé: Câmara Municipal de Loulé, 1996-1997) o de algunos artículos sueltos, como el de “Santo António no Romanceiro popular português”, *Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centénario do Nascimento de Santo António*, II, Braga: Universidade Católica Portuguesa-Família Franciscana Portuguesa, 1996: 1079-1087. Su devota afición y paciente dedicación a este repertorio, de los que muchos colegas teníamos noticia desde hace años, ha dado por fin el fruto singularísimo y precioso de este volumen, la primera edición crítica de oraciones tradicionales portuguesas que ha visto la luz, muy poco después de la que puede considerarse, sin duda, como la primera de ese tipo en todo el mundo hispánico: la trascendental edición de Araceli Campos Moreno titulada *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del Archivo Inquisitorial de la Nueva España*, México: El Colegio de México, 1999.

En el volumen portugués que ve ahora la luz, la profesora Galhoz hace una minuciosa edición crítica del repertorio de plegarias que recogió, en el pueblo y en el municipio de Portel, de la región del Alentejo, el folclorista José António Pombinho Júnior (1898-1983): una muy abundante y valiosa colección de 170 textos hasta ahora inéditos, obtenidos en encuestas realizadas a lo largo de los años y que dieron muchos otros frutos, especialmente canciones, cuya edición se anuncia en un futuro próximo.

El volumen está precedido por un denso estudio introductorio en que la profesora Galhoz traza un estado de la cuestión sumamente esclarecedor acerca del género de la plegaria y de su investigación en Portugal y en el resto del mundo hispánico, describe los materiales recogidos por Pombinho Júnior y justifica sus criterios de edición. A continuación se editan las plegarias, comenzando por las “cotidianas”, que se ajustan a un orden que podríamos calificar de “horario”, ya que siguen la secuencia de las horas del día: oraciones para cuando uno se desvela, para levantarse, para lavarse las manos por la mañana, para cuando rompe el día, se ve la estrella de la mañana o el nacimiento del sol, para salir de casa, para cuando se llega a la puerta de la iglesia, para entrar en la iglesia, para tomar el agua bendita, para arrodillarse en la iglesia, para cuando el sacerdote sale de la sacristía, va al altar o levanta la hostia, para salir de la iglesia, para antes y después de comer, para cuando se cae el pan al suelo, para beber agua, para comenzar o terminar un trabajo, para encender la luz, o para acostarse... Bloques aparte constituyen las oraciones que han de pronunciarse con ocasión de la comunión, la extremaunción, la confesión o el momento en que se abre la custodia. En la sección de “Orações diversas” figuran preciosas versiones del *Padre Nosso Pequenino* o del *Padre Nosso da Palma*, sobre el que se puede ver mi artículo “*Padrenuestros mayores y pequeños: fuentes antiguas y difusión románica moderna de algunos conjuros mágico-religiosos*”, *Annali dell’ Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza* 36 (1994): 29-48; y también oraciones para amasar o meter el pan en el horno, para que se acuesten las gallinas, para cuando asusta el relámpago o estalla la tormenta. Hay también oraciones para pedir protección contra los elementos, para pasar junto a los cruceros y cementerios, para rezar cuando se contempla una estrella fugaz o para defenderse de las brujas y de la rabia canina. Y otras dirigidas con fines diversos a la Virgen, a Jesús o a san José. Dentro de todo el repertorio destacan algunos textos especialmente perfectos y llamativos de oraciones, como la venerable de *El Justo Juez*, sobre la que, además del estudio de Costa Fontes ya mencionado, puede verse también el de Robert Ricard, “*Contribution à l’étude des oraisons populaires hispano-mexicaines: du Justo Juez à la Cruz de Caravaca*”, *Bulletin Hispanique* 85 (1983): 127-135.

La edición de tantos y de tan diversos materiales es sumamente escrupulosa: detalla los manuscritos, tipos de letra, variantes y justificaciones de cualquier intervención editorial, de un modo que sólo estamos acostumbrados a encontrar en las ediciones críticas de los grandes clásicos, e incluye fotografías de los manuscritos originales, índice de informantes y diversas bibliografías muy representativas y actualizadas.

El minuciosísimo y devoto trabajo de la profesora Galhoz logra, de este modo, rescatar del olvido con las mejores garantías y entregar al público tanto de los especialistas como de los simples aficionados y degustadores de la literatura oral, uno de los corpus de oraciones tradicionales más importantes de los que han podido registrarse nunca en el mundo hispánico, y ahora también de los mejor editados, estudiados e interpretados. Con la publicación de este libro, la cultura portuguesa y la hispánica en general homenaja también, en la figura así reivindicada de José António Pombinho Júnior, a todos los folcloristas que, armados sólo de vocación, tesón y paciencia, y carentes la mayoría de las veces de medios y de apoyos académicos e institucionales, se las arreglaron, en épocas difíciles y complejas, para rescatar del olvido piezas que ahora se revelan valiosísimas e insustituibles de nuestro patrimonio cultural.

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
Universidad de Alcalá

La edición de tantos y de tan diversos materiales es sumamente escrupulosa: detalla los manuscritos, tipos de letra, variantes y justificaciones de cualquier intervención editorial, de un modo que sólo estamos acostumbrados a encontrar en las ediciones críticas de los grandes clásicos, e incluye fotografías de los manuscritos originales, índice de informantes y diversas bibliografías muy representativas y actualizadas.

El minuciosísimo y devoto trabajo de la profesora Galhoz logra, de este modo, rescatar del olvido con las mejores garantías y entregar al público tanto de los especialistas como de los simples aficionados y degustadores de la literatura oral, uno de los corpus de oraciones tradicionales más importantes de los que han podido registrarse nunca en el mundo hispánico, y ahora también de los mejor editados, estudiados e interpretados. Con la publicación de este libro, la cultura portuguesa y la hispánica en general homenajea también, en la figura así reivindicada de José António Pombinho Júnior, a todos los folcloristas que, armados sólo de vocación, tesón y paciencia, y carentes la mayoría de las veces de medios y de apoyos académicos e institucionales, se las arreglaron, en épocas difíciles y complejas, para rescatar del olvido piezas que ahora se revelan valiosísimas e insustituibles de nuestro patrimonio cultural.

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
Universidad de Alcalá

Rodrigo Bazán Bonfil, ed. *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*. México: FCE, 2001; 314 pp.

El bolero es, sin duda, uno de los géneros fundamentales de la música popular, tanto en México como en otros países de Latinoamérica. A lo largo del siglo xx, este ritmo caribeño se popularizó, en buena medida gracias a la radiodifusión; esta iría formando un cierto gusto entre el público urbano, en el cual el *romanticismo* del bolero echó hondas raíces y ha logrado expresar —en todos sus matices— mucho del sentir amoroso popular contemporáneo.

En diversos momentos, los cantores comerciales han abrevado en la inspiración bolerística y con su voz han formado a varias generaciones

de amantes del género, que han encontrado en estas canciones un caudal de lugares comunes del amor y el desamor y las han hecho suyas, para sintetizar las etapas y estancias por las que puede atravesar el amor hecho discurso, “como el dolor que elaboramos a través de él [...], como la felicidad profunda de un bolero en que el amor sea eterno, tan honda como la mayor duda que puede guardar su letra” (13).

Prácticamente nadie que haya crecido en el medio urbano mexicano del siglo XX podrá escapar al influjo formativo del bolero. Así lo expresa el autor en el Prólogo cuando señala una disyuntiva fundamental en el planteamiento de su investigación:

Cuando alguien gusta cotidianamente de cierto tipo de música cree que le será muy fácil elaborar una lista de las mejores canciones porque le basta pensar en las que prefiere. [...] Cuando la consulta es de carácter profesional, en cambio, como investigador uno deja de lado el gusto personal [y tiene que pasar por alto] escalas [que] siempre son subjetivas, o [...] tomar cada una en lo que vale como estadio del desarrollo genérico [...]. Ahora tengo que hacer ambas cosas y, en función de ellas, elaborar una antología del bolero en México. Habrá que ver (13).

Más adelante añadirá: “los versos de cada uno de estos poemas crean un mundo paralelo que se convierte en reflejo de la vida y componente de lo cotidiano-inmediato para todo escucha atento” (92). Así, pues, el bolero como objeto de estudio resulta una sustancia viva, y, como él mismo lo señala, el autor y muchos lectores estamos sujetos a su influencia. Las melodías de las canciones incluidas suelen estar frescas en la memoria del lector, de tal forma, que al intentar la lectura silenciosa de los poemas, más de una vez se completa en su mente, y aun con la voz, el texto con la melodía.

Lo anterior resulta de interés para los estudios del cancionero tradicional. Muchas canciones estudiadas pertenecen a un entorno cultural rural, presente o pasado, mientras que el investigador casi siempre se ha formado en un ámbito académico urbano moderno; además, parte de versiones de los textos sin música, de manera que la lectura cobra en el estudio un carácter muy distinto del que tienen o han tenido en su entorno vivo. A esto se añade la conocida dificultad de que un folclorista conjunte el conocimiento literario y el musical. En contraste, la anto-



logía aquí reseñada, aun cuando no presenta partituras, nos permite conocer implícitamente la manera como esos textos orales potencian su decir a través de la música.

El autor comienza su estudio con un preámbulo histórico del bolero y fecha sus orígenes en 1883, con la canción *Tristezas* de Pepe Sánchez, cuya conformación, dice, se aparta de la del danzón y tiene ya las características líricas y musicales del género bolero: “dos cuartetos de metro y rima variados que enuncian el dolor amoroso y se cantan en 32 compases de tono menor separados en dos secciones de 16 por un pasacalle” (17). A partir de esa fecha, el bolero tendrá un paulatino influjo en México, donde, a decir del autor, la canción romántica sirvió de campo de cultivo para que a la postre se desarrollara el gusto por el nuevo género y se compusieran boleros. Aparentemente, el puerto de entrada fue la península de Yucatán.

La década de los veinte marcaría la consolidación del bolero en México, con las primeras composiciones y la paulatina divulgación a través de la naciente radiodifusión. Bazán señala que el talento de Agustín Lara fue de gran importancia: además de introducir el piano como instrumento de acompañamiento, sus letras poseen un rasgo que arraigará profundamente en el bolero: “La imagen del nuevo amante que propone el bolero se encumbra entonces porque su entrega y fidelidad se dirigen a alguien que se supone menos digno: una mujer que, además de mala, es una ‘mala mujer’” (32). Este carácter de las letras de Lara determinaría que en 1936 la Secretaría de Educación Pública prohibiera que sus canciones se cantaran en las escuelas (33).

El autor se refiere a la serie de influencias y correspondencias que el bolero mantiene con otros géneros durante la década de los años treinta; entre ellos destaca el tango: “hermanados, ya sea por sus orígenes marginales, o bien por las temáticas amorosas comunes y los tratamientos compartidos [...], sus discursos terminan por hacerse uno” (36). Se encuentran, además, las influencias caribeñas que, en virtud del bolero son del Trío Matamoros, mantuvieron en nuestro país por mucho tiempo el lazo del género con el Caribe.

El autor señala dos momentos importantes en la evolución del bolero mexicano: el surgimiento de los conocidos tríos, en la década de los cuarenta, y la “invención” del bolero ranchero, que Bazán ubica con

precisión en 1954, con la canción “Cien años” —uno de cuyos versos da título al libro aquí comentado—, de Alberto Cervantes y Rubén Fuentes. Sobre el origen del bolero ranchero, Bazán polemiza con investigadores que han escrito acerca de la historia del género; lo hace con argumentos, pero mostrando a veces un rigor excesivo que, por otra parte, parece faltar en ciertos momentos de su propia argumentación.

Así, cuando habla sobre el surgimiento del mariachi con trompeta —que atribuye a Silvestre Vargas y Emilio Azcárraga, aun cuando esto se ha cuestionado y es, cuando menos, dudoso—, incurre en una serie de imprecisiones; dice, por ejemplo, que los mariachis sustituyeron a la vihuela por la guitarra sexta en su dotación instrumental (58) y que “las arpas y las vihuelas [...] hacían antes los *solos*” en el mariachi tradicional (57). Tales afirmaciones denotan desconocimiento de la historia del mariachi en el siglo XX.

Aun cuando con la discusión antedicha el autor logra llamar la atención sobre la necesidad de ahondar en los elementos que dieron lugar a la consolidación del bolero ranchero, el mayor aporte del estudio introductorio no se encuentra, me parece, en la indagación histórica acerca del bolero, sino en las observaciones sobre el aspecto poético del género. Por ejemplo, cuando describe el contraste entre las canciones de José Alfredo Jiménez —prototipo del estilo ranchero— y Agustín Lara, en cuya obra “el género se desdibuja en enunciaciones cuya ‘exquisita’ moderación hace difícil reconocer la pasión de la que parten” (53), mientras que en las canciones de José Alfredo las expresiones alcanzan una llaneza que, en el caso del desamor, por ejemplo, llega a fundarse en “la dicotomía dolor-ardor que en éstas campea” (53).

Para expresar las virtudes de una canción en particular, “Cien años”, Rodrigo Bazán examina una serie de rasgos formales que para él son los que de algún modo ocasionaron la consagración de esta canción y, con ello, la del bolero ranchero. Así, parte del aspecto literario para explicar la popularidad y el arraigo que determinadas canciones o estilos han alcanzado en el gusto popular, con lo cual hace una aportación interesante al conocimiento de este gusto, en su aspecto poético:

si en realidad cien años son más de los que se viven normalmente y muchos más de los que se puedan vivir tras una separación, basta decir en condicio-

nal lo que se exagera (“y, *si vivo...*”) para que el Amor Difícil sea el proyecto de vida de todo escucha que perciba cómo en el bolero, pese a lo arduo que es (o, precisamente por eso), éste es un componente de la pasión amorosa del que también puede decirse tanto como del Amor Feliz (66).

Siempre con el entorno histórico a la vista, enterado de los avatares de la discografía y el devenir comercial del género —que, a fin de cuentas, en él se basa en buena parte la popularidad musical en el siglo XX—, Rodrigo Bazán lleva a cabo en el estudio introductorio un ejercicio de análisis del bolero y de sus momentos estelares, siempre pendiente de las innovaciones en la música y en el estilo poético, entre los polos de la lírica tradicional y la estética modernista. Aporta así un estudio interesante, que presenta al lector un panorama suficiente sobre el género. Está escrito en un estilo singular, cuyo eclecticismo acaso resulta inédito en la bibliografía de obras sobre música popular.

El recuento termina con las diversas formas de asimilación que en años recientes se han dado al género, en discos comerciales, por cantantes de otros géneros que han grabado boleros (Eugenia León, Luis Miguel); lo mismo, en la incursión de fragmentos de boleros en obras de otro tipo, como canciones de rock y obras literarias. Sobre la popularidad del género en el México actual, dice:

mucha gente que no sabe quién escribió una pieza o cuál es su título correcto [puede] cantar el texto completo si oye la melodía al caminar por la calle, porque los boleros se cantan en reuniones, se oyen en los microbuses, son parte de los anuncios [...] y están presentes en “todas” las cosas de la vida cotidiana (72).

Para la clasificación de las canciones incluidas el autor establece tres temas fundamentales, “en función de las pasiones amorosas que representan: *Amor Feliz, Amor Desdichado y Desamor*” (73); los analiza según diversos grados que pueden alcanzar, de la realidad al deseo. Así, por ejemplo, observa que el amor feliz expresa, generalmente, el deseo de pasar el tiempo junto al ser amado, sea más allá de la muerte o dentro de los límites de la propia vida; más que como una realidad, el tema del amor feliz aparece en el bolero como un deseo, que en la expresión suele llegar a la hipérbole.

La antología incluye alrededor de cien boleros, en tres secciones fundamentales, de acuerdo con la temática general señalada por el autor, antecedidas por una breve selección, intitulada “Antes”, de canciones que él llama “preboleros”; como contraparte, al final aparece otra sección, intitulada “Recientemente”, de “neoboleros”. La selección, según dice Bazán, no se desprende de criterios de popularidad establecidos en términos comerciales, ni tampoco de sus propias preferencias. Lo que procura es reunir “los necesarios para hacerse una idea de la diversidad musical del Bolero Mexicano tratando de equilibrar tríos, laristas y trova; y, por último, muchos de los boleros que me gustan” (93). Los textos aparecen con el título, seguido por la fecha de composición, los nombres de los autores de la letra y la música, el propio texto de la canción y un comentario sobre ella; al final de cada una aparece una sucinta fonografía.

Acerca de los comentarios incluidos al pie de cada canción, el autor señala que

se hicieron con la idea de sumar a los datos técnicos de cada bolero [...] aquellos que [...] puedan generar [en el lector] el interés de [convertirse] en un “conocedor/a” del género: biografías de autores e intérpretes, anécdotas en torno a la composición, estreno o recepción de los textos, evolución y manejo de los recursos y temas literarios que anteceden al sentimiento que cada uno provoca; relaciones con otras manifestaciones culturales [...] e, incluso, un análisis de las distintas interpretaciones que (pido perdón por lo pretencioso de la idea) podrían [servir] de guía para escoger la que [se desee] escuchar primero, o para hacer una relación de las que [el lector ha] pasado por alto en [su] relación con el Bolero (93-94).

Como se podrá prever, un criterio tan abarcador frecuentemente deviene en una serie de comentarios dispersos, que en muchas ocasiones sólo reflejan el gusto personal del antologador y que, a decir verdad, sesgan la lectura del poema hacia un solo aspecto, acaso muchas veces no el más rico. En contraste con la falta de sistematicidad en los comentarios, los textos poéticos están editados con pulcritud, lo que hace comfortable la lectura de un conjunto de canciones que sin duda logran presentar un panorama general del mundo poético del bolero.

En el estudio introductorio y en los comentarios se echan de menos observaciones sobre las características musicales del bolero, más allá del componente poético, lo que seguramente agregaría bastante a la percepción del género, que es, finalmente, lo que Rodrigo Bazán se propone en este libro.

Hay muchos aspectos aún por estudiar sobre el bolero —la versificación sería uno de ellos—, un género importantísimo de la cultura popular mexicana del siglo XX, sobre el que *Y si vivo cien años...* constituye una contribución, una visión original, que alimentará el interés tanto del especialista como del lector en general, pues, como he señalado, la popularidad del género prácticamente nos alcanza a todos. Al tiempo que permite recrearse con la lectura de esos textos, y con su eventual ejecución musical, el libro hace, asimismo, importantes aportaciones al estudio y a la discusión sobre el género. Hecho con rigor y en un estilo original, lo que indudablemente es una virtud, es esta una obra que se propone el estudio de un fenómeno que muestra la cabal salud en el canto popular del México de nuestros días.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM