

FIESTA Y RITUAL

EN LA TRADICIÓN POPULAR LATINOAMERICANA

Yvette Jiménez de Báez
EDITORA



EL COLEGIO DE MEXICO

FIESTA Y RITUAL EN LA TRADICIÓN POPULAR
LATINOAMERICANA



SERIE LENGUAJES Y TRADICIONES

DIRIGIDA POR
Yvette Jiménez de Báez

COMISIÓN EDITORIAL
Arturo Chamorro
Antonio García de León
Martin Lienhard



CÁTEDRA JAIME TORRES BODET
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

FIESTA Y RITUAL EN LA TRADICIÓN POPULAR
LATINOAMERICANA

Yvette Jiménez de Báez
editora

con la colaboración de
Conrado J. Arranz, Iris Reyes Hernández
y Daniel Gutiérrez Rojas



EL COLEGIO DE MÉXICO

390.098

F468

Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana / Yvette Jiménez de Báez, editora ; con la colaboración de Conrado J. Arranz, Iris Reyes Hernández y Daniel Gutiérrez Rojas – 1a ed. – Ciudad de México, México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, 2018.

516 p. : il., tablas, fots. ; 22 cm. – (Seminario de tradiciones populares. Serie de lenguajes y tradiciones ; 8)

ISBN: 978-607-564-056-3

1. Ritos y ceremonias – América Latina. 2. América Latina – Vida social y costumbres. 3. América Latina – Folclore. I. Jiménez de Báez, Yvette, ed. II. Arranz, Conrado J, colab. III. Reyes Hernández, Iris, colab. IV. Gutiérrez Rojas, Daniel, colab. V. Ser.

Imagen de la carátula del CD: *El bailarador*, de Conrado J. Arranz (2015).

Primera edición electrónica, 2018

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Carretera Picacho-Ajusco 20

Ampliación Fuentes del Pedregal

Alcaldía Tlalpan

14110, Ciudad de México, México

www.colmex.mx

ISBN electrónico: 978-607-564-056-3

Conversión gestionada por:

Sextil Online, S.A. de C.V./ Ink it ® 2019.

+52 (55) 52 54 38 52

contacto@ink-it.ink

www.ink-it.ink

ÍNDICE

[Agradecimientos](#)

[Introducción](#)

[1.FIESTAS INDÍGENAS EN LA TRADICIÓN MEXICANA](#)

[El personaje venado-tapir-toro: aspecto oscuro de Jesucristo en la Judea de Huejuquilla el Alto](#)

Jesús Jáuregui

[Los Otros *parachicos*: Alteridades en la Fiesta Grande de Chiapa de Corzo, Chiapas](#)

Marina Alonso Bolaños

[2.HACIA UNA NUEVA CULTURA](#)

[Entusiasmo y participación popular en la fiesta de san Nicolás de Tolentino de 1672](#)

María Dolores Bravo Arriaga

[Una fiesta carmelita dedicada a la canonización de san Juan de la Cruz. Puebla, 1729](#)

María Águeda Méndez

[Cervantes, Goya y una lidia de toros y de perros, con cencerrada de poetas, en Madrid, 2 de septiembre de 1766](#)

José Manuel Pedrosa

[Jolgorio, símbolos y artificio en el virreinato de la Nueva España](#)

Pilar Gonzalbo Aizpuru

[3.DESLINDES CONCEPTUALES](#)

[Entre la cultura letrada y la cultura popular: algunas notas desde la historia cultural](#)

Guillermo Zermeño

[Evocaciones de la fiesta popular. Rito y memoria](#)

Jerusa Pires Ferreira

[Cantar y contar la fiesta](#)

Aurelio González

[Del mariache al mariachi. Concepción, parto y fuentes varias](#)

Álvaro Ochoa Serrano

[Huapango, performance ritual: una propuesta etimológica alternativa](#)

Rolando Antonio Pérez Fernández

[4.LAS TOPADAS: DIÁLOGO DE POETAS EN CONTROVERSIA](#)

[Fiesta, ritual y topada](#)

Yvette Jiménez de Báez

[Palabra cantada. Relaciones de intercambio entre santos y humanos en la fiesta patronal de san Isidro Labrador](#)

Daniel Gutiérrez Rojas

[San Isidro Labrador: de la transmisión textual a la fiesta de topada](#)

Nancy Méndez

[La vara florida: tradiciones en torno a san José en una topada a san Isidro Labrador](#)

Iris Reyes

[Fiesta y ritual en el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda de Xichú, Guanajuato](#)

Agustín Rodríguez Hernández

[El transcurso discursivo del tiempo durante la celebración de las topadas: metáfora y autoconciencia del trovador](#)

Conrado J. Arranz

[5.EL CARIBE, ENTRE ISLAS Y TIERRA FIRME](#)

[De los salones de Nueva York a las tabaquerías de Cayo Hueso. Cultura impresa, fiesta y nacionalismo cubano en los Estados Unidos, 1892-1898](#)

Jaddiel Díaz Frene

[“Olvida la travoltada”: tradiciones en tránsito en el Caribe](#)

Juan Otero Garabís

[LA FIESTA DESDE DENTRO](#)

[Tecleando a salto de cabra: reflexiones en torno a la figura del poeta y la décima oralizada en la tradición del huapango arribeño](#)

Jesús Antonio Rodríguez Aguirre, Frino AB

[El festival del huapango arribeño y la cultura de la Sierra Gorda: Una pequeña utopía que hace resplandecer una grandeza](#)

Guillermo Velázquez

[Comentario al texto de Guillermo Velázquez](#)

Yvette Jiménez de Báez

[¡...Y VAMOS A LA FIESTA!](#)

[Transcripción del concierto de Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, El Colegio de México, Sala Alfonso Reyes, 29 de octubre de 2015](#)

Seminario de Tradiciones Populares del CELL

[Criterios de grabación del concierto de Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú](#)

Daniel Gutiérrez Rojas

[RESÚMENES](#)

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo de la dirección del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL), a cargo de los doctores Rafael Olea Franco y Alfonso Medina Urrea, director y coordinador, respectivamente, quienes supieron valorar la creciente importancia de este coloquio. También agradezco el apoyo de las cátedras Florestan Fernandes, que vincula al Centro de Estudios Históricos (CEH) de El Colegio de México con Brasil (Pontificia Universidade Católica de São Paulo), y Jaime Torres Bodet, del CELL, la cual ha sido determinante, sobre todo, en la publicación del libro. Fue grato y enriquecedor contar finalmente con dos participantes de Cuba, dos de España, dos de Puerto Rico y uno de Brasil.

Hago especial mención de las excelentes actitud y disposición del equipo de trabajo del Seminario de Tradiciones Populares en la organización del coloquio. En cierto momento, debido a una operación urgente de columna a la cual debí someterme, pensé que tendríamos que cancelarlo y la reacción solidaria del equipo no se hizo esperar: ellos asumieron la responsabilidad de sacarlo adelante y lo hicieron de manera ejemplar: el encargado principal de la organización fue el doctor Conrado José Arranz Mínguez, investigador de proyecto, especialista en literatura mexicana contemporánea formado en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), a quien asesoré durante los dos años de su estancia de investigación doctoral en El Colegio; él trabaja en colaboración estrecha con Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, también investigador de proyecto a cargo de la Fonoteca y Archivo del Seminario, etnomusicólogo por la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM), y estudiante de la maestría en música de la misma institución, quien está próximo a defender su tesis.

Colaboraron también las asistentes de investigación Nancy Fabiola Méndez López, quien se tituló de la maestría en humanidades en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa en la línea de Filología Medieval Áurea e Hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII y ha ingresado al programa de doctorado del CELL, e Iris Reyes Hernández, que es mi becaria por el Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y acaba de entregar a su asesor la tesis de licenciatura en lengua y literaturas hispánicas en la UNAM sobre los espacios para la alteridad en los contenidos literarios de los libros de texto gratuitos de lecturas.

La solidaridad del equipo, su actitud y su dedicación siguen siendo ejemplares en todos los sentidos. Estuvimos en contacto durante el proceso de organización del coloquio y pude asistir a la clausura, decir unas palabras de agradecimiento e invitar a todos a continuar el diálogo necesario en el futuro, además de dar paso al concierto, que en su momento invitó al público a bailar, al compás de la música de las fiestas.

EL SEMINARIO DE TRADICIONES POPULARES¹

Desde que elaboré el proyecto de investigación que sentó las bases del Seminario de Tradiciones Populares en el CELL de El Colegio de México, partí de una visión integral de los géneros a estudiar. Sobre todo, era imprescindible que se tomase en cuenta la relación profunda entre la palabra y la música en la tradición oral, lo cual suele dejarse de lado, aun en proyectos y publicaciones serios de carácter literario. Otro elemento importante dentro de las funciones del Seminario ha sido el trabajo de campo con el objetivo de registrar las danzas y otros aspectos de las fiestas colectivas, tanto en fotografía como en video. Además, hemos constituido un Archivo con los cuadernos tradicionales que los trovadores de la sierra elaboran y conservan, e incluso heredan unos de otros.² Los cuadernos acompañan muchas veces el desarrollo del trovador. Este rasgo de la zona se relaciona ciertamente con la tradición de textos de cordel y de la hoja suelta; es una tradición poco inves-

tigada que varía en las diferentes regiones (por ejemplo, la libreta, en Puerto Rico, que es más bien zona de la hoja suelta, como también lo son otras regiones de México).

Al mismo tiempo iniciamos en la Fonoteca y Archivo del Seminario un acervo de discos, casetes y cintas de diversas procedencias. Como consecuencia del trabajo del Seminario hemos publicado además dos discos-libro sobre fiestas tradicionales que son centrales en México. El primero, sobre la fiesta de La Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz, fue grabado por el equipo de investigadores bajo mi dirección. Procuramos seguir de cerca los requisitos básicos estipulados en el proyecto (por ejemplo, que la fiesta se consigne completa en la medida de lo posible, sin que intervengan las voces de los investigadores). En otras grabaciones se ha tendido a grabar sólo el fandango y algunas otras partes del ritual. En esta ocasión se grabó, además, la octavita de la fiesta, que transcurrió en el interior de la iglesia, consignándose también la pelea de gallos y otras músicas. La grabación se distribuyó en CD y casetes acompañados de un folleto, con el propósito de facilitar su uso y reparto entre los mismos trovadores.

El segundo disco-libro fue hecho por Carlos Ruiz Rodríguez, quien era entonces el etnomusicólogo a cargo de la Fonoteca y Archivo. El estudio y las piezas giran en torno a los *Versos, música y baile de artesa* de la Costa Chica, San Nicolás Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca, zona afromestiza, acorde con la especialización del investigador. Se publicó como parte de la serie Lenguajes y Tradiciones (número 4), y la Secretaría de Educación Pública lo seleccionó para su difusión en la red de centros educativos.

Confiamos en restablecer la serie con nuevas producciones, de acuerdo con algunas propuestas que hemos recibido, y en las que estamos trabajando actualmente.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
CELL-El Colegio de México

[1](#)

Véase también: Yvette Jiménez de Báez (ed.), con la colaboración de E. Fernando Nava, Claudia Avilés Hernández, Rafael Velasco Villavicencio y Juan

Antonio Pacheco, *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*, El Colegio de México, México, 1998, 149 pp.

[2](#)

Sobre los cuadernos, cf. Yvette Jiménez de Báez, "Oralidad y escritura: de los cuadernos de trovadores a la controversia en la Sierra Gorda", en Y. Jiménez de Báez, con la colaboración de Raquel Mosqueda y Marco Antonio Molina, *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Cátedra Jaime Torres Bodet (CELL-El Colegio de México), México, 2002, pp. 395-414.

INTRODUCCIÓN

Porque donde hay fiesta hay vida.

GUILLERMO VELÁZQUEZ

Con la verdad del pueblo
la eternidad del canto.

PABLO NERUDA

Como latinoamericanos, compartimos unas mismas tradiciones, más allá incluso de nuestras variantes lingüísticas, como ocurre con Brasil. El hecho es evidente, por significativo, en el caso de la cultura popular y tradicional que nos une y nos particulariza. Esto ha determinado una serie de vertientes profundamente relacionadas con nuestra historia y nuestra identidad, que a su vez llegan a formar corrientes transatlánticas, sin clausurar posibles nexos comparativos con manifestaciones afines en otras sociedades y culturas, lo cual tiende puentes hacia la creación de redes culturales internacionales que son de suyo retadores. En la medida en que la cultura tradicional y popular se vincula a un contexto histórico-social complejo y a procesos identitarios diversos y cambiantes que lo atraviesan y condicionan, constituye una *imagen del mundo*: representa y expresa una *visión del mundo* ligada a los procesos histórico-sociales que muestra y, tantas veces, denuncia. Es una riqueza que aguarda mayor atención y cultivo por parte de los que pretendemos investigar los géneros tradicionales, predominantemente orales. Y, sobre todo, es tarea de los poetas y trovadores capaces de integrar la herencia de la tradición y la presencia de la modernidad, con tendencia hacia el futuro como la dominante. En este sentido, es ejemplar el poeta trovador Guillermo Velázquez de Xichú, Guanajuato, como veremos después.

Sin duda, la importancia de la oralidad y de las formas tradicionales en nuestras culturas nacionales contribuye a integrar la cultura latinoamericana, y crea redes identitarias nacionales y transatlánticas, como ya he señalado.

La conciencia de este hecho me llevó a reflexionar sobre la importancia de promover una actividad que condujera al inicio de un diálogo o su continuación, según el caso, para “abrir ventanas”, ya que si bien muchos trabajamos en proyectos particulares que ponen en acto el interés en los estudios de la tradición cultural y popular, y somos portadores de una amplia tradición, aún falta mucho por hacer para que este diálogo se abra y seamos capaces de generar, entre nosotros, una postura efectiva, a nivel teórico y crítico, que corresponda a lo que la producción de nuestros poetas y trovadores tradicionales y populares crea y ejecuta. Hacerlo evidenciaría aspectos decisivos de la historia particular y colectiva de nuestras culturas, con una dimensión que no hemos atendido lo suficiente: ver la historia a partir de la oralidad y lo que la producción tradicional y popular nos transmite y revela. Es imprescindible también percibir en dimensiones más abarcadoras el ir y el venir constante de lo popular a lo culto, y de lo culto a lo popular, así como la relación entre oralidad y escritura. Esto mostraría, cada vez con mayor certeza, que, si bien es cierto que son modalidades deslindables hasta cierto punto, no puede negarse su interrelación desde las primeras manifestaciones de nuestras culturas, y especialmente presente en la literatura contemporánea. Es algo que también conocen y asumen muy bien los escritores llamados *cultos*.¹ El hecho es demostrable a lo largo de la historia de la literatura oral y escrita en lengua española y, por encima de diferencias, seguramente en las literaturas portuguesa y brasileña.

De lo anterior nació el interés por convocar al coloquio Fiesta y Ritual en la Tradición Popular Latinoamericana sobre la literatura tradicional y popular latinoamericana a partir de nuestra situación y de nuestro tiempo, el cual se celebró los días 28 y 29 de octubre de 2015 en el auditorio Alfonso Reyes de El Colegio de México. La respuesta positiva fue general de parte de los convocados, aunque no todos pudieron venir, sobre todo por razones de presupuesto.

¿POR QUÉ ES “FIESTA Y RITUAL” EL TEMA QUE NOS CONVOCA?

Sin la actitud festiva y la fantasía el hombre no sería realmente un ser histórico.

HARVEY COX²

Lo que he expuesto me ha llevado a destacar, desde el comienzo, la función del ritual y de la fiesta tradicionales en términos de los sujetos que conforman una colectividad. La presencia del ritual, si bien va ligada a prácticas religiosas, se encuentra también en otras manifestaciones de la cultura y de la sociedad. El rito se mueve entre lo profano y lo religioso. En la tradición oral de nuestros pueblos, a uno y otro lado del Atlántico persisten las denominaciones *a lo humano* y *a lo divino* para caracterizar diversos géneros literarios tradicionales que se recitan, se improvisan, se cantan y se bailan, acorde con las varias tradiciones de las sociedades y grupos en que se practican. Una vez más es claro el vínculo de la literatura y del contexto sociohistórico. Sin embargo, para Néstor García Canclini,³ por ejemplo, queda en pie siempre un margen de duda sobre el grado real de relación entre cultura y contexto. Es claro cuando se pregunta: “¿Cómo lograr que la desmitificación intelectual se convierta en *praxis* transformadora?”, “¿se pueden cambiar mediante el arte las relaciones sociales, o las obras artísticas influyen sólo ideológicamente?”, “¿pueden los mensajes estéticos tener efecto sobre la realidad material o únicamente actúan en el nivel de lo imaginario?” Más bien, *fiesta* y *ritual* son términos que se relacionan dialécticamente entre sí, y confieren dinamismo a las estructuras de producción y de la creación cultural.

La fiesta tradicional popular es un ejemplo paradigmático en ese sentido. García Canclini le confiere al estado de fiesta una gran importancia como representación, y sobre todo le reconoce una gran fuerza transformadora y placentera. “En suma, el mundo como objeto de *praxis* o el mundo como soporte de la satisfacción imaginaria”, pero no siempre se logra el equilibrio entre las partes, como tampoco se logra una transformación social revolucionaria, ni el “juego fantástico y los placeres de la creatividad”.⁴ Para el estudioso, después de Brecht reconocemos que “entretenimiento y

concientización no tiene[n] por qué oponerse, que aprendizaje crítico y participación emocional, goce artístico y eficacia política pueden formar parte de un mismo acto”,⁵ como se confirma en las aportaciones de grupos teatrales, de pintores y cartelistas, que buscan formar colectivos, de tal modo que el trabajo de los artistas no se limita a producir obras para espectadores pasivos. Más bien procura “producir situaciones en las que, con la participación activa de todos, se ensaya una transformación de las relaciones sociales”.⁶ El problema consiste en que la transformación permita “conocer la realidad y actuar en ella”, ya que “el arte abarca todas aquellas actividades o aquellos aspectos de actividades de una cultura en la que se trabaja lo sensible e imaginario, con un fin placentero y para desarrollar la identidad simbólica de un pueblo o de una clase social, en función de una praxis transformadora”.⁷

No obstante, para aproximarnos a la fiesta tradicional y su relación con el contexto socio-histórico, me parece más certero y preciso el criterio de Mijaíl Bajtín, porque asume el carácter transitorio de la relación, que se centra en el Carnaval, como el tipo de fiesta clave para enfrentar el orden oficial que es necesario transformar: “A diferencia de la fiesta oficial, el Carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto”.⁸

Precisamente, la liberación es transitoria, pero no así su repercusión en los participantes, que depende del contagio del espíritu carnavalesco que se produzca en ellos. Y en eso incide naturalmente la abolición de jerarquías, reglas y tabúes propios de la fiesta. El estado o tiempo de fiesta coloca en umbral múltiples aspectos que, por un momento —provisionalmente, diría Bajtín—, invierten el orden y ponen en relación desusada componentes del contexto social. El efecto vivificador y renovador del acto festivo va en proporción directa con la anulación de la distancia entre espectadores y actores que, juntos, comparten un mismo espacio de familiaridad y comunicación, el cual a su vez borra toda noción de

escenario y, por tanto, de espectáculo. Bajtín, utiliza el Carnaval como ejemplo paradigmático.⁹ Se confirma, a su vez, que el vínculo entre la fiesta y el contexto conlleva la posibilidad de incidir en los procesos histórico-sociales.

VIVIR EL RITUAL ES, EN BUENA MEDIDA, RECREARSE

Es innegable la relación del ritual con el gozo y la alegría. Por eso lo festivo se convierte en una medida de la autenticidad de la práctica, y el hieratismo tiende a su negación. Por ejemplo, frecuentemente percibimos que las fiestas “oficiales”, por decreto de las estructuras de poder —políticas o ligadas a la economía—, suelen formalizarse y tienden a disminuir el sentido de gozo y libertad que indica la fiesta tradicional y popular.

El hombre y la mujer son creadores de símbolos; gestadores de mundos de significación que implican su dominio de la naturaleza y se manifiestan en la diversidad de lenguajes y discursos. De ahí la relación intrínseca entre el rito y los símbolos rituales, que constituyen la unidad mínima de la conducta ritual, como lo han señalado varios estudiosos.¹⁰

Destaco el punto de vista de Mircea Eliade,¹¹ por sentirlo más próximo al mito como “creación espiritual de la humanidad arcaica”, es decir, en el origen y en relación con el tiempo:

Un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir, “en los comienzos”, en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de tiempo sagrado [...] cualitativamente diferente del tiempo profano, de la duración continua e irreversible en la que se inserta nuestra existencia cotidiana y desacralizada. Al contar un mito, se reactualiza en cierto modo el tiempo sacro en el cual han sucedido los acontecimientos que se refieren [...] El mito [...] sucede en un tiempo —valga la expresión— intemporal, en un instante sin duración, como ciertos místicos y filósofos se representan la eternidad.¹²

Simbólicamente el tiempo profano queda abolido para dar paso al “Gran Tiempo”, a un tiempo sacro y mítico. Supone también “el acercamiento a una Realidad imposible de alcanzar sobre el plano de la existencia individual profana”.¹³

EL TIEMPO Y LOS RITOS

El tiempo se vive como tiempo cíclico, lo cual implica la “repetición *ad infinitum* de determinados arquetipos y gestos ejemplares” y “un eterno volver a empezar”, por lo menos una vez al año, lo cual se ha relacionado con las sociedades agrícolas. Eliade propone que pueda relacionarse con una concepción de “estructura lunar”, más acorde con el sentido y la medida del tiempo:

La luna, en efecto, mensura las periodicidades más sensibles; y los términos relativos a la luna son los que han servido en primer lugar para expresar la medida del tiempo. Los ritmos lunares marcan siempre una “creación” (luna nueva) seguida de un crecimiento (luna llena), de un decrecer y de una “muerte” (las tres noches sin luna). Probablemente, la imagen de este nacimiento y de esta muerte eternas de la luna ha colaborado a la cristalización de las intuiciones de los primeros hombres acerca de la periodicidad y de la destrucción periódicas del mundo. Los mitos más antiguos del diluvio ofrecen una estructura y un origen lunares. Después de cada diluvio, un Antepasado mítico da origen a una nueva humanidad [...] La mayoría de las veces este Antepasado mítico toma el aspecto de un animal lunar.¹⁴

Muchas veces los seres humanos tienden a liberarse de estos ciclos. Para Eliade, “la Liberación de este mundo y el logro de la Salvación equivalen a una liberación del Tiempo cósmico”.¹⁵ A esto añade la imagen mítica del cenit, “que es a la vez la Cima del Mundo y el Centro por excelencia, el punto infinitesimal por donde pasa el Eje Cósmico”. Este símbolo del centro es tan determinante en obras como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, como en diversas culturas. Pertenece al espacio sagrado y se comunica con el cielo y el infierno. Al trascenderse el universo, se trasciende el tiempo, la duración, “y se alcanza el éxtasis, el eterno presente intemporal”.¹⁶

LAS IMÁGENES

Junto con los símbolos y los mitos, las imágenes cumplen un objetivo significativo en las culturas y determinan diversos “estilos”. Según Eliade, los símbolos y las imágenes conservan “abiertas a las culturas”, ya que revelan las “situaciones límites del hombre”,¹⁷ y constituyen una “metafísica, es decir, una concepción global y coherente de la realidad”.¹⁸ Y concluye afirmando que: “el pensar simbólico hace ‘estallar’ la realidad inmediata, pero sin disminuirla ni desvalorizarla: en su perspectiva, el Universo no está cerrado,

ningún objeto está aislado en su propia existencialidad: todo se sostiene unido por un sistema cerrado de correspondencias y de asimilaciones”.¹⁹

Descifrar esa red de interrelaciones y reconocer sus limitaciones y alcances es nuestra tarea.

RITO Y FIESTA

El rito le comunica a la fiesta su tendencia a la perdurabilidad, lo cual implica un reforzamiento de las tendencias vitales, solidarias y celebratorias del hombre y de la mujer, como personas y como parte de un grupo social. Celebrar la vida es también celebrar los tiempos cíclicos ligados a la naturaleza (fiestas agrarias), las edades de la humanidad y de la historia, y los acontecimientos históricos y sociales que la comunidad considera relevantes, independiente o coincidentemente con los que le impone la política oficial.

De manera paradigmática, la fiesta favorece la aparición de un tiempo y un espacio que, aunque sabemos transitorios, facilitan la liberación de los rituales de la cotidianidad y nos permiten sentirnos y pensarnos otros, sobre todo en lo que se refiere a las posibilidades de cambio y de transformación personal y social. En tanto su organización depende también de la comunidad y no corresponde a un acto oficial, se fortalece la confianza en que la solidaridad aligera los caminos de liberación (por ejemplo, los problemas de costos y de tiempos). Y se acentúa, naturalmente, lo lúdico y lo creativo.

COMO EL RITO, LAS FIESTAS SON TAMBIÉN MEMORIA: REPRODUCEN Y TRANSFORMAN COMPONENTES REFERIDOS A LA IDENTIDAD

Los ritos tienen una clara función expresiva que pone en acto un modo de ser y estar en la historia, y se reconoce cuando se finca en la tradición o en una práctica compartida que anuncia el nuevo tiempo en su manifestación transgresora. Es también un tiempo y un espacio de encuentro, cara a cara, que facilita los vínculos de empatía y pertenencia. Pero también las fiestas pueden constituir un tiempo y un espacio que podrían propiciar las diferencias y marginaciones de otros grupos. Conviene pues atender a esta última perspectiva para registrar y estudiar las tendencias de

apertura o de exclusión y tratar de ubicarlas en los procesos histórico-sociales de la comunidad.

En la práctica, tanto la fiesta como el rito pueden además estar asociados, en exceso, a relaciones de poder y de prestigio, sobre todo en comunidades altamente condicionadas por el sistema de valores que se dan en el canon tradicional (por ejemplo, las mayordomías) y en las nuevas tendencias, siempre con una fuerte carga en lo económico. Cuando estos valores prevalecen sobre los de unidad, liberación y recreo, la fiesta se hieratiza y tiende a identificarse con las tendencias de opresión y marginación. Por eso es clave el componente de lo festivo para entender la fiesta.

Ya he señalado que los cambios en los rituales y en las celebraciones tienen su correlato en los procesos sociales. El paso de una economía tradicional a una urbana, por ejemplo, o las tendencias hegemónicas, globalizadoras en la organización social, provocan un proceso de indefinición en las celebraciones tradicionales, que dejan de ser culminación simbólica de lo que ocurre a nivel social. La cotidianidad desborda los límites simbólicos de las fiestas que, o bien devienen espectáculo (ya no “fiesta esencial”) y se desintegran, o se transforman conforme a los nuevos procesos. Vacías de su contenido original, las prácticas rituales se degeneran (por ejemplo, la bebida en las fiestas prehispánicas tenía carácter sagrado y se transforma en un estímulo enajenante, porque se vacía el sentido, y en la cultura oral sólo se mantiene la forma). El hecho no es inevitable. Muchos de los procesos culturales de nuestras sociedades urbanas buscan contrarrestar estas tendencias que pretenden eludir la identidad y las culturas marginales. Se tiende entonces a revitalizar la tradición y lo que ella implica frente a, por ejemplo, la situación de la emigración campesina o urbana por razones económicas. No es raro entonces que en México el trabajador emigrante sostenga en la Sierra Gorda y otras áreas circunvecinas las celebraciones tradicionales, e invite a su nuevo ambiente a grupos de músicos, danzantes, etcétera; ni que modifique sus actuaciones conforme a los nuevos espacios y tendencias con alternativas realmente operantes.²⁰

LA FIESTA TRANSGREDE Y REBASA LA COTIDIANIDAD

El tiempo de fiesta propicia la actitud lúdica y, en el menor de los casos, la alteración o el cuestionamiento de lo establecido. No obstante, el orden tiende a restablecerse después de la catarsis individual o colectiva, como se sobrentiende en el rasgo de transitoriedad que Bajtín atribuye al Carnaval. Pienso que nunca se regresa al mismo punto, sobre todo cuando el tiempo y el espacio festivos se establecen en situaciones de crisis o de umbral. Entonces suele ser frecuente la inversión propia de la parodia, la ironía o la paradoja, que promueven la crítica social y la política. Si bien la inversión es simbólica, muestra lo arbitrario y convencional del orden propuesto, con lo cual contribuye a despertar la conciencia de que el orden puede ser subvertido.

Por eso, cuando se han dado verdaderas revoluciones de lo establecido en lo social, la colectividad propone nuevas alternativas de fiestas en busca de nuevos equilibrios. O cuando los procesos se vuelven hieráticos, la fiesta puede funcionar como un “simulacro de revolución” y recupera en el plano simbólico lo que la revolución no puede en lo económico, de modo análogo a lo que ocurre con otros géneros literarios y otras artes.

Lo anterior explica en parte la importancia que tiene la fiesta como una de las manifestaciones más significativas de la cultura tradicional y popular en Latinoamérica. El estado de fiesta, acorde con las prácticas prevalecientes en la Península (España y Portugal), desempeñó un papel central en los procesos diversos de transculturación en las nuevas tierras. En el caso de los territorios conquistados por España, se privilegiaron las tradiciones festivas; el baile y el canto; los concursos de poetas, y otras prácticas que facilitaron la conquista de la lengua y de la cultura. Fue decisivo observar cómo inciden en este complejo proceso rasgos prevalecientes de las culturas prehispánicas (como el bailar-cantando del areyto,²¹ y las Casas de los poetas, donde los hijos de los caciques aprendían a elaborar los cantos que narraban sus hazañas, *la épica*, y los que expresaban sus sentimientos, *la lírica*, con lo cual se educaba su gusto por el canto y la música, que constituyeron un puente decisivo para canalizar los procesos de

transculturación).²² Hoy sabemos con certeza que en la Colonia los trovadores gozaron de gran prestigio en las iglesias y estuvieron a cargo de la catequesis, como lo ha mostrado la investigadora Lourdes Turrent en un cuidadoso análisis que, sin embargo, se limita a una primera etapa de la llegada de los franciscanos al Valle de México en el siglo XVI. Frente a esto, tiene razón Andrés Lira cuando advierte que la investigación debe “adentrarse en otros lugares de nuestro país y llegar hasta tiempos presentes”.²³

Esta perspectiva que busca componentes del pasado desde un tiempo presente revierte también sobre el pasado, en tanto que, a partir de esta relación, elabora una visión del mundo que se abre al futuro. Lo manifiesta claramente el ritual de la Topada, que investigamos en la Sierra Gorda y áreas vecinas. Es un ritual que continúa con una notable vigencia en nuestros días y logra adaptarse para expresar el *aquí* y el *ahora* de un contexto histórico complejo. Sin perder su conformación básica, se vincula a procesos identitarios diversos y cambiantes que lo atraviesan y condicionan. La Topada se celebra “a lo divino” (“de a divino”, dirían en la Sierra), o “a lo humano”. Con ésta podríamos decir que puede abarcarse toda la vida de la colectividad y las celebraciones familiares.

En 2004, después del estudio de Lourdes Turrent, elaboré un ensayo sobre dos tradiciones genéricas cultas de origen hispánico en Latinoamérica: la décima y la glosa en décimas (con predominio de la segunda).²⁴ Para hacerlo, conté con una bibliografía más amplia y actualizada (es el caso, por ejemplo, de la edición crítica de los *Memoriales* de fray Toribio de Benavente, Motolinía,²⁵ que supera en precisión e información a la que pudo utilizar Lourdes Turrent). Sin duda, ayuda también el trabajo de campo, que nos permite conocer mejor la situación actual de los géneros tradicionales.

No obstante, la diferencia mayor entre la obra de Lourdes Turrent y otras es la limitación, ya señalada, de ceñirse al lapso entre la llegada de los franciscanos al Valle de México y el momento en que “empieza a imponerse el clero secular”.²⁶

El Coloquio estuvo organizado en seis mesas y un concierto de clausura. Para la publicación del libro agrupamos los trabajos en sus partes principales, que son siete en total. El concierto final se transcribe en su totalidad, y el libro cierra con la presentación técnica del disco. Al ordenar por capítulos, se produjeron algunos cambios, pero esto no alteró la estructura del Coloquio, de tal modo que hay una correspondencia temática entre éste y el libro, aunque los trabajos que aquí recopilamos suponen la reformulación y la profundización de las ponencias presentadas en dicho evento.

Me interesa al mismo tiempo destacar algunos puntos que me parecen significativos para captar mejor la concepción del Coloquio y del libro que presentamos.

Los trabajos incluidos en el capítulo 1, “Fiestas indígenas en la tradición mexicana”, manifiestan una perspectiva que vincula el tiempo pasado de la tradición del origen y un tiempo presente que la activa, transforma y se orienta al futuro. Se remite al antiguo bailar-cantando del areyto,²⁷ que llamó tanto la atención de los tempranos colonizadores. Es decir, ya se privilegian los lenguajes que nos relacionan desde el comienzo. Estamos sin duda ante unas transformaciones que condicionan toda nuestra historia, porque reivindican el origen y se dinamizan hacia el futuro.

En el capítulo 2, “Hacia una nueva cultura”, se destaca el carácter diverso de la literatura novohispana, porque implica la aparición de rasgos que se comparten entre los mundos convocados, lo cual favoreció el proceso de transculturación e impulsó la aparición de una cultura híbrida que asumió, desde su propia identidad —no sin rupturas—, la cultura hispánica. La lengua española, a su vez, nos llegaba después de siglos de contacto directo con el mundo árabe y el de los judíos, así como también con el continente africano.²⁸

El reconocimiento de la literatura novohispana como parte de la tradición latinoamericana constituye un matiz nuevo en la perspectiva desde donde estudiamos nuestra historia, con la clara intención de verla como la primera modalidad de una cultura y de una literatura latinoamericanas.

Capítulo 3 se titula “Deslindes conceptuales”. Nuestro quehacer deberá afinar también los criterios de análisis. Uno de los principales

retos es reflexionar sobre el uso de algunos conceptos y, sin duda, la creación de otros. Tenemos que ser creativos en ese sentido y capaces de dar razón de nuestra búsqueda, para entrar en un diálogo fértil donde no se vuelvan hieráticos el canto y la palabra, así como de precisar y generalizar a partir de lo que el pueblo va creando. No pretendemos partir de una metodología de análisis característica de nuestro quehacer, pero sí privilegiar la importancia de reflexionar sobre la teoría de análisis que subyace a nuestros trabajos, como punto básico de partida. Es lo que pretendemos suscitar en este capítulo. Hacerlo enriquecerá el diálogo necesario entre nosotros, y con los trovadores, los músicos y los lectores.

Con una intención parecida, en los capítulos 4 y 5, “Las topadas: diálogo de poetas en controversia” y “El Caribe, entre islas y tierra firme”, se muestra el sentido del diálogo de poetas en controversia con la Topada o Fiesta del Decimal en la Sierra Gorda, y otras manifestaciones en Cuba y Puerto Rico. La tradición apela a unos orígenes marcados por la literatura bíblica y la relación con textos clave como el *Martín Fierro*, considerado la Biblia en que se ejercita el trovador en Níjar y El Ejido en el Sur de España, tal como lo pude comprobar en mi trabajo de campo en esta zona de España.

Se incluyen, además, al final del libro los resúmenes de los trabajos reunidos, a partir de los enviados por los autores. La sección ha sido elaborada por Iris Reyes Hernández y Nancy Méndez López. Con ella se completa la idea integral del Coloquio.

LA CLAUSURA

El poeta trovador Guillermo Velázquez asumió la Clausura del Coloquio con naturalidad; fungió como figura puente en representación de los poetas trovadores que dan continuidad a la tradición y ponen en acto el verso y la música con toda su riqueza. La conciencia de su arte, que en el caso de Guillermo es ejemplar, comunica una maestría particular para cantar y hablar sobre su quehacer. Lo caracteriza, además, la fuerza de su compromiso con el contexto sociohistórico y con la comunidad, es decir, con los hombres y mujeres de su tierra y de otros ámbitos. Lo que justifica y ha revelado su participación en el Coloquio es su representatividad,

sobre todo por tratarse del huapango arribeño de la Sierra Gorda y otras áreas vecinas, en donde se asienta su raíz y desde donde se manifiesta tanto en el ámbito de su origen como en el internacional. Como ponente, escribió en décimas su sentido de la fiesta de la Topada. Y, para concluir el Coloquio, puso en acto la del Decimal y otras fiestas mexicanas.

Entre la apertura y la clausura se estableció un nexo de comunicación de centro a centro que sin duda preexistía. Al hacerlo, la creación del pueblo (la décima y la glosa en décimas, la fiesta de la topada, pero también otros géneros y métricas) rebasó implícitamente todo otro discurso, porque puso en acto la fiesta y el ritual que nos convocaron. Al mismo tiempo se expandieron el espacio y el tiempo para incluir otras fiestas tradicionales con proyección nacional. La palabra, el canto, la música y el zapateado se volvieron esenciales. Todo el acto se volcó hacia el origen, tanto en las décimas que el poeta trovador transformó en “ponencia” como en el concierto de la clausura, que puso en acto las fiestas, vivificándolas. Al mismo tiempo, el acto se personalizó.

De un lado, dio pie a la apertura del Coloquio el equipo del Seminario de Tradiciones Populares,²⁹ y del otro, en la clausura, lo hicieron Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú, así como María Isabel Flores (Chabe, Chabelita), su esposa; Vincent, el hijo de ambos, y otros que con ellos van, dueños de la voz, el canto, la música y la danza. Esto creó un diálogo de discursos (el académico y el de la creación) que busca su síntesis. Es clara la primacía de la voz poética que busca explicarse, entender y valorar para no volverse hierático, a tono con la fuerza vivificante necesaria para la fiesta y al rito en la tradición, como he dicho antes. No hay divisiones tajantes, y se perciben los deslizamientos de una a otra palabra en todos los niveles.

Con el modo de su participación en el Coloquio, Guillermo Velázquez traza esta trayectoria. En el libro incluyo un comentario sobre su “ponencia” en el Coloquio, porque revela claramente el sentido de la fiesta y el ritual para él, en su función de poeta trovador, comprometido con su comunidad y con su “destino”. Es decir, sin dejar la palabra poética, la “analiza” en su sentido, consigna

su historia y la concreta en acto, lo cual va acorde con la forma de la décima, como apuntaré al final.

Considero que se cumplieron con creces las expectativas que nos movieron a convocar al Coloquio Internacional Fiesta y Ritual en la Tradición Popular Latinoamericana. Hay que imaginar nuevas rutas y caminos de investigación fértiles que partan de lo que han producido y producen nuestros pueblos, nuestros trovadores y nuestros músicos. Es necesario, además, continuar el diálogo imprescindible entre todos, capaz de darle a la literatura tradicional y popular la importancia y el lugar que le corresponden. De Norte a Sur crece este diálogo iniciado en los orígenes y multiplicado y transformado hasta el presente.

Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana confía en su capacidad de establecer un diálogo fértil con cada lector, mediante el recorrido por la fiesta y el ritual y su función vivificadora. Destaca la palabra luminosa y liberadora del poeta trovador, de la música, del “zapateado”, y de la improvisación, la controversia y la riqueza de la tradición.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
CELL-El Colegio de México

[1](#)

En México baste mencionar a Juan Rulfo, Fernando del Paso, Juan José Arreola y Carlos Fuentes.

[2](#)

Harvey Cox, *Las fiestas de locos*, trad. del inglés, Taurus, Madrid, 1972, reimpr. 1983, p. 27 [1ª ed. en inglés, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts]. Véase también Luis Maldonado, *Fiesta popular y hieratismo sacramental*, Cátedra de Teología Contemporánea-Fundación Santa María, Madrid, 1987.

[3](#)

Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*, Grijalbo, México, 1997 (Teoría y Praxis, 38).

[4](#)

Ibid., p. 260.

[5](#)

Idem.

[6](#)

Ibid., p. 261.

[7](#)

Ibid., p. 275.

[8](#)

Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. de J. Forcat y C. Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 15.

[9](#)

Cf. Yvette Jiménez de Báez, "Ritual y cambio en la fiesta tradicional", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, t. IV, *Historia y sociedad comparada y otros estudios*, Madrid, 1998, p. 127.

[10](#)

Sobre este punto, cf. "Símbolos en el ritual Ndembu", en Víctor Turner, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*, capítulo I, primera parte, 3ª. ed., trad. al español de Ramón Valdés del Toro, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1999, pp. 21 y ss. [La versión original, en inglés: *The forest of symbols. Aspects of Ndembu ritual*, Cornell University Press, Ithaca y Londres.]

[11](#)

Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, trad. al español de Carmen Castro, Taurus Santillana, Madrid, 1992, pp. 63-66.

[12](#)

Ibid., pp. 63-64. El subrayado es mío.

[13](#)

Ibid., p. 66.

[14](#)

Ibid., p. 79.

[15](#)

Ibid., p. 80.

[16](#)

Ibid., p. 83.

[17](#)

Ibid., p. 187.

[18](#)

Ibid., p. 189.

[19](#)

Ibid., p. 191.

[20](#)

Cf. Entrevistas relacionadas con La Fiesta de la Santa Cruz, en el Archivo del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL), de El Colegio de México.

[21](#)

Para Motolinía, *areyto* son los “bayles o danças [que] llaman los españoles areyto, que es vocablo de las yslas, pero hasta oy no he visto persona que ni por escripto ni por palabra sepa dar cuenta ni declarar los bocablos de aquella lengua de las yslas. Lo que dize no escriuen, ni saben si es nombre ni si es verbo, si es singular o si plural, si es berbo actiuo, bien si es passiuo. Más como los negros boçales que comiençan a hablar en nuestra lengua y dizen: ‘Si entender hazer, si saber vuestra merced, señor’. Bien ansí desta manera son las palabras que la lengua de las yslas se dizen, por lo cual esta palabra areyto es ympersonal y quiere dezir ‘baylar’ o ‘baylan todos los del corro’. Quando por las yslas pasé, los vi baylar y cantar muy pastorilmente, no empero ansí los de la Nueva España, más segúnd está dicho, baylan con mucho primor y gentileza” (Fray Toribio de Benavente, Motolinía, *Memoriales (Libro de oro, MSJGJ)*, ed. crítica de Nancy Joe Dyer, El Colegio de México, México, 1996 (Biblioteca Novohispana, 3), p. 540.

[22](#)

El nombre, como tal, se mantiene en Armadillo de los Infante, en San Luis Potosí.

[23](#)

Andrés Lira, “Prólogo”, en Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 8-9.

[24](#)

Yvette Jiménez de Báez, “Género en fronteras: La glosa en décimas. (La Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)”, en Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: “Las dos orillas”*. Monterrey, Ciudad de México, del 19 al 24 de julio de 2004, Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, México, 2007, pp. 529-543.

[25](#)

Fray Toribio de Benavente, Motolinía, *op. cit.*

[26](#)

Andrés Lira, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 7.

[27](#)

Cf. nota 21.

[28](#)

Sobre la historia de estos procesos, cf. Yvette Jiménez de Báez, “Género en fronteras: la glosa en décimas (la Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)”, en ed. cit.

[29](#)

En la mesa de apertura estuvieron presentes tanto Rafael Olea, director del CELL, como Conrado J. Arranz e Iris Reyes, investigador de proyecto y asistente de investigación del Seminario de Tradiciones Populares, respectivamente. En mi ausencia, esta última dio lectura al texto de apertura que yo había escrito.

1. FIESTAS INDÍGENAS EN LA TRADICIÓN MEXICANA

EL PERSONAJE VENADO-TAPIR-TORO: ASPECTO OSCURO DE JESUCRISTO EN LA JUDEA DE HUEJUQUILLA EL ALTO¹

Jesús Jáuregui

Instituto Nacional de Antropología e Historia

INTRODUCCIÓN

La escenificación popular de la Semana Santa en Huejuquilla el Alto constituye una tradición que sintetiza elementos de procedencia mediterránea con otros de un tremendo arcaísmo nativo amerindio y unos más arribados con la población afrodescendiente. Quizá estos elementos se hayan conservado con tal nitidez debido a que sus portadores no son conscientes de sus raigambres ni de sus implicaciones simbólicas.

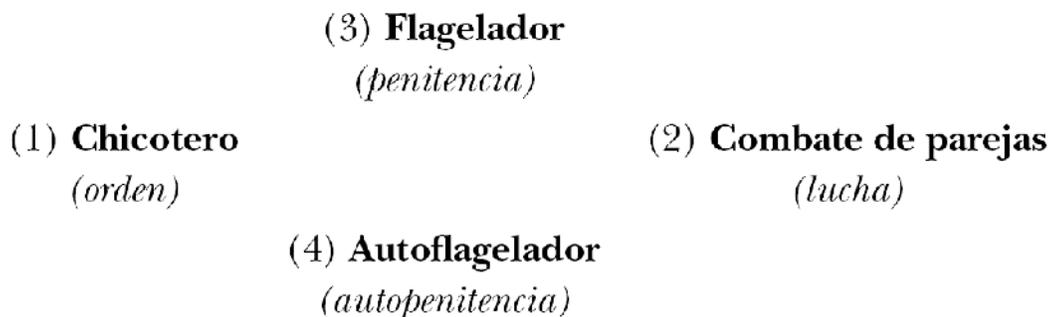
La Judea de Huejuquilla forma parte de una gran escuela de teatro amerindio que se extiende desde el Valle de Atemajac, en el estado de Jalisco, y el Cañón de Juchipila, en Zacatecas, hasta Arizona, por la vertiente del Pacífico mexicano. El eslabón semántico que desempeña este caso requiere ser conocido para la comprensión del amplio y abigarrado conjunto cultural conformado por el vasto mosaico de las semanas santas del Noroccidente de México, que tiene elementos de proveniencia mundial: los libros del Nuevo Testamento del Medio Oriente (tanto los canónicos como los apócrifos); el catolicismo oficial tridentino y el catolicismo popular europeo; las tradiciones religiosas amerindias y africanas, así como la pirotecnia y otras técnicas asiáticas. Todos estos elementos (literarios, musicales, rítmicos, teatrales, artesanales, de decoración corporal) fueron acriollados regionalmente con la impronta de una matriz amerindia.

El estudio de esta gran tradición por parte de la antropología se inició hace más de un siglo, con el informe de Konrad Theodor Preuss² acerca de los rituales de la Semana Santa en la comunidad cora de Jesús María (Chuísete'e).

Desde la perspectiva estructuralista, el esclarecimiento semántico de un elemento supone, en primera instancia, su ubicación simbólica en la cadena secuencial del proceso ritual del que forma parte. Pero, de manera inmediata, dicho elemento debe contrastarse con las alternativas posibles —por presencia, ausencia o variación— del sistema del que forma parte. De tal manera que la “significación” en cada caso es efecto tanto del eje sincrónico del sintagma —por presencia y contigüidad—, como del eje diacrónico del paradigma —por ausencia y contraste—.

Dentro de las funciones rituales del látigo —y sus metáforas— en las fiestas mexicanas se manifiesta un cuadrángulo estructural, como se muestra en la figura 1.

Figura 1. Cuadrángulo estructural de las funciones rituales de látigo y sus metáforas



Hasta donde da mi conocimiento de las Judeas, el caso (2) no se presenta en las escenificaciones del noroccidente de México; si bien son abundantes los combates rituales, éstos no se llevan a cabo con el látigo en calidad de arma.

La variante (2), el combate de parejas con látigo, se ha registrado de manera reiterada³ en el sur del estado de Tlaxcala con la denominación de Danza de la Culebra. En ésta participan los Vasarios y los Charros. Estos últimos, además de otras coreografías —propias de las cuadrillas—, “se colocan en dos líneas paralelas

quedando en parejas frente a frente”.⁴ Con la mano derecha blanden una larga y gruesa “cuarta” de ixtle trenzado, con la que atacan a la pareja correspondiente tirando hacia las piernas y “procurando cada cual esquivar el golpe mediante saltos, aunque no siempre con buenos resultados. En ocasiones llegan a lastimarse, ya que, para poder evitar los golpes, se requiere de gran destreza. Al sonido que produce la ‘pajuela’ (extremo distal de ixtle de la cuarta) le llaman ‘pajuelazo’ y sirve de acompañamiento rítmico”.⁵ La cuarteada entre parejas de contrincantes se repite varias veces, con intermedios coreográficos en los que el látigo se deja enrollado en el suelo, en calidad de culebra en acecho.

Existe regionalmente la conseja de que el látigo representa una culebra mítica, en la que se convirtió una bella doncella que cautivaba a los jóvenes: “para alejar a los malos espíritus, los mancebos idearon danzar en las afueras de la ciudad imitando el golpe de la culebra [chirrionera] sobre sus cuerpos, utilizando chicotes largos y macizos”.⁶

El traje de “charro” que utilizan los combatientes es

de gran colorido, debido a los diversos materiales y colores utilizados en su confección [...] La indumentaria de estos bailarores consta de camisa blanca o de color, chaleco y pantalón de casimir negro, “pañó” (especie de mantón o capa que cae [por la espalda] hasta las rodillas, totalmente bordado con hilos de colores y lentejuela). El “macetón” o “plumerón”, quizá la prenda más vistosa, está hecha sobre un sombrero de ala ancha forrado de terciopelo o charmese; mascada que anudan por atrás de la cabeza con un “rosetón”; sobre el sombrero se coloca una base de madera a la que se ensartan las plumas de avestruz teñidas de colores (entre sesenta y cien), paliacate al cuello o corbata: polainas, chivarras o gamuzas de cuero o chaparreras, adornadas con listones de artisela (Tenancingo). Esta prenda sirve para protegerse de los golpes de los chirriones, chicotes o cuartas; estas últimas son utilizadas para jugar, al tratar de golpearse unos a otros, en la danza de La Culebra, o simplemente para sonar [el chirrión al aire] [...] Quizá éste sea el traje más costoso [en la región de Tlaxcala] pues cada “charro” se esmera en hacerlo con el mayor lujo posible. [En Papalotla] los “encargados” [...] tienen que ayudar constantemente a los “charros” [...] les cuidan y arreglan las cuartas y en repetidas ocasiones tienen que amarrarles los protectores de las piernas. También son ellos los que indican la colocación correspondiente de cada uno de los participantes [en la confrontación].⁷

La variante (4) la hemos encontrado en la comunidad huichola de Guadalupe Ocotán (Xatsisairie), donde los varones inician los días santos el miércoles por la noche autoflagelándose en la espalda con palmas, que en las poblaciones circunvecinas se emplean ritualmente el Domingo de Ramos. De hecho, la denominación de la Semana Santa en esta comunidad huichola es Weiya, es decir, “azotada”.⁸

También aparece en las procesiones de penitentes en la Semana Santa de Taxco, en las que alternan los Crucificados con “troncos” espinosos (de pitayos) y los autoflagelantes, quienes laceran su espalda con chicotes de tres cuerdas con nudos.

La variante (1) quizá sea la más extendida, ya que corresponde al chicotero que tiene como encargo mantener en orden a los “espectadores” —para que no interfieran con la escenificación— y también mantener el correcto desarrollo de la teatralización, de tal manera que con su arma “alinea” al “actor” que no procede de manera adecuada. En este caso, se trata de una especie de “payaso ritual”, quien tiene licencia social para comportarse en un ámbito de “antiestructura” —de entrada, a causa de la máscara, que oculta su personalidad ordinaria y le confiere otra específica del proceso teatral—, pero a su vez tiene el encargo de mantener las reglas específicas de la situación liminar del ritual.

Hasta donde permite interpretar la etnografía realizada y leída, éste sería el caso de los chicoteros cahítas. En la comunidad mayo de Tehueco, los chicoteros son uno de los cargos importantes y frontales de las cuatro Partidas de Judíos. Pero su conducta ritual no implica combatir entre ellos, ni autoflagelarse, o atacar en especial a algún judío disfrazado de determinado animal (toro o venado). Sólo les corresponde blandir el látigo para mantener el orden dentro y fuera de la partida, en el contexto del ritual. De hecho, son cuidadosos de no golpear con el látigo a persona alguna, sino que amedrentan a la gente con el chasquido de su tronido en el aire.

El sobrevestimiento de los personajes de la judea cahíta y, en especial, el uso de una cobija enrollada en el torso y el abdomen permiten suponer que en tiempos pasados dicha pieza tenía por

objeto servir de escudo a los latigazos de los chicoteros, detalle que queda por indagar.

La variante (3), correspondiente al flagelador que impone una severa penitencia de manera pública, se encuentra de manera notable en la Judea de Huejuquilla el Alto, oficialmente del estado de Jalisco, pero que constituye su enclave más norteño en el territorio zacatecano. Dentro del cosmograma aborígen, dicho punto estaría asociado con el solsticio de verano, el punto de mayor altura y tamaño del sol —en su curso estacional— y el momento del inicio abrupto de su declive, muerte y regreso por el inframundo hacia el sur.

LA JUDEA DE HUEJUQUILLA EL ALTO EN EL CONTEXTO DE LA MITOLOGÍA AMERINDIA

La Judea de Huejuquilla el Alto constituye el punto de amarre de dos grandes vertientes míticas del vasto continente americano. Por un lado, en el eje noreste-suroeste (desde Alaska hasta la Tierra del Fuego), en el cual el tapir (animal fálico por excelencia, o algunas especies sustitutas) manifiesta su elocuencia sexual. Por otro lado, desde el puerto de San Blas en el poniente) hasta la ciudad de Zacatecas, luego al mineral de Real de Catorce y la región de Mazapil hasta Tampico en el mar del Golfo de México, en el eje suroeste-noreste. Allí la concepción amerindia y los efectos de las plantas sicotrópicas del kieri-che'eri-heri (*Solandra brevicalyx*) —occidental-oscuro-de abajo— y el peyote (*Lophophora williamsii*) —oriental-luminoso-de arriba— serán fundamentales. Además, se presenta la reubicación de la concepción bíblica de la pasión, la muerte y la resurrección de Jesucristo con algunos detalles africanos referentes a las deidades del mundo oscuro.

En la Judea de Huejuquilla se presenta una situación que Lévi-Strauss ha caracterizado como una especie de popurrí de temas míticos.⁹ Además, por una parte, “Todos los elementos [míticos] están tan íntimamente imbricados y la interpretación de cada uno es tan solidaria de todos los demás, que no sabe bien uno por dónde empezar”.¹⁰ Por otra parte, la mayoría de ellos manifiesta “raíces

muy ondas en el pensamiento americano”,¹¹ de tal manera que se trata de una exposición de mitología de carácter arcaico.

En el caso de la Judea de Huejuquilla se encuentra al personaje central que representa la parte oscura, salvaje y vengadora de Jesucristo (el denominado Cuero de Cochino), o su álgter ego (el Barrabás).

El Jueves Santo es el día del Cuero de Cochino —en tanto flagelador—, cuya máscara representa de manera manifiesta la imagen facial y, sobre todo, la trompa de un tapir. Una de las interrelaciones que resaltan en el análisis de Lévi-Strauss sobre la mitología sudamericana es la que vincula y opone al hombre con el jaguar y el tapir, de tal manera que estos tres elementos conforman un notable triángulo estructural, como se muestra en la figura 2:

Figura 2. Triángulo estructural de la mitología sudamericana

<p>Hombre: primate (diurno); bípedo, de uñas; omnívoro; cazador, agricultor y pescador.</p>	
<p>Jaguar: felino (nocturno); cuadrúpedo, de garras retráctiles; carnívoro; cazador por excelencia.</p>	<p>Tapir: perisodáctilo (nocturno); cuadrúpedo, de uñas; herbívoro; presa por excelencia.</p>

Tanto el jaguar como el tapir se presentan en la mitología como los animales que dotarán al hombre de manera imaginaria —ya sea de forma voluntaria u obligada— de las artes técnicas fundamentales para que obtenga su condición privilegiada de ente cultural. Por una parte, el jaguar donará el fuego “domesticado”¹² —que implica la técnica de cocer la carne de cacería (y de la cocción de los alimentos en general)— y el arco y la flecha;¹³ por otra, al tapir le corresponderá ceder la agricultura¹⁴ y la técnica de pesca por envenenamiento.¹⁵ “En un caso la cultura empieza por el robo

del fuego del jaguar; con la introducción de las plantas cultivadas en el otro caso.”¹⁶

El jaguar y el tapir quedan ubicados en dos funciones simétricas y opuestas en el intrincado proceso de dotación de los bienes culturales al hombre, de los cuales ellos terminarán desposeídos. Ambos llegarán a ser cuñados del hombre, ya que obtienen esposas humanas: el jaguar, seduciéndolas con la carne asada (ajena, de presas) que les ofrece;¹⁷ el tapir, al exhibir su (propio) enorme falo,¹⁸ que lo convierte en un seductor irresistible.

Tabla 1. El tapir y el jaguar

Jaguar	Tapir
generosidad	avaricia
fuego	agricultura
arte de la cacería por arco y flecha	arte de la pesca por envenenamiento
cuñado bienhechor y educado	cuñado seductor fálico
donador de alimento cárnico	transgresor del orden social

BAJADA DEL CUERO DE COCHINO EL JUEVES SANTO POR LA TARDE

A continuación transcribo algunos fragmentos relevantes de la narración realizada por Tomás Macías Ramírez y Genaro González Escalante en una entrevista concedida en 2013.

El Jueves es el día de la bajada del Cuero de Cochino [...] a las tres, tres y media de la tarde, va a bajar uno el Cuero de Cochino, para La Ladera, así le decía uno antes a esa orilla del pueblo. Antes se hacía la casita en la cerca [del corral] de piedras que marcaba el límite del pueblo, [allí] era un potrero, estaba despoblado.

Vamos los judíos y va la gente y los Toreadores acompañándonos. Los Judíos vamos haciendo los “caracoles”, así se le nombra a las vueltas que damos en las jugadas de los Judíos.

Hay gente que se encarga de hacer la casita del Cuero de Cochino. Ahí está el Cuero de Cochino que vamos a bajar, con una máscara igual que todas pero pintada [de fondo ocre, con círculos amarillos rodeados de borde negro; los cuernos de venado en color amarillo y las puntas en ocre]. Para esto llevamos otro Cuero de Cochino que lo saca, que lo invita. [Éste va vestido a la inversa que el de arriba, con camisa amarilla y calzón blanco de manta, “a la antigua”.

Su máscara va pintada de fondo amarillo, con círculos ocre rodeados de negro; los cuernos de venado en color ocre]. Alineamos a los Judíos antes de llegar a la casa, ya en la subida. Entonces nos vamos unos cuantos Judíos a sacar al Cuero de Cochino, los demás se quedan en las filas. Van el de la cadena y el de la manta [franela roja] —que son los capitanes, el que trae la mano, el que trae la matraca —las “tablas”— y los del cuerno [los piteros].

Primero vamos afuerita de la casita del Cuero de Cochino [de arriba; oscuro, salvaje] y le damos unos pitidos de anuncio de que ya llegamos y lo invitamos a que se venga a la fiesta. Y ese Cuero de Cochino está asustado, no quiere salir, porque tiene miedo, tiembla de miedo. Cree que le vamos a hacer algo malo y él no quiere venir.

Vamos y le decimos al otro Cuero de Cochino [de abajo; amarillo, amansado], el que lo va a invitar —su compañero, por así decir—, a que le mande un mensaje. Para esto él escribe un mensaje, que se venga a la fiesta, que no hay problema. Es una semejanza [de un escrito] nomás, con el mismo palo del chirrión [en calidad de pluma] le asemeja que es un mensaje. Un Judío se agacha y en el lomo del Judío le escribe la invitación. Le llevamos una hoja, o un pedazo de cartón [para que escriba].

Figura 3. Cuero de cochino



Los Judíos [subimos y] le hacemos como honores, reverencias, le bailamos frente al [otro] Cuero de Cochino, que está metido en su cueva. El Cuero de Cochino quiere salir y tiembla y no sabe qué hacer. Entonces los Judíos le pasamos, le entregamos el mensaje. Él lo lee. [Está nervioso], como diciendo “No estoy seguro de si salgo o no salgo”. Y el Cuero de Cochino de adentro le contesta —en la misma hoja, al revés o en un lado—, utilizando igual el palo del chirrión y se apoya en su pierna. Es una semejanza. Le contesta que no sabe si salir o no salir.

Agarramos la hoja [seudoescrita] y vamos con el Cuero de Cochino de abajo y se la enseñamos. Él asemeja que la lee, también igual. Igual se agacha el Judío —no es un Judío especial, puede ser cualquier Judío—, y le vuelve a contestar, le vuelve a decir que no hay problema, “Que te vengas a la fiesta, no tengas miedo, te estamos invitando”.

Ya de ahí vamos otra vez. Somos pocos Judíos los que vamos, pero para esto vamos en fila, como una cuadrilla, por decir. El que pita el cuerno siempre está en todo este movimiento. Ya corremos otra vez, hacemos la reverencia de que ya llegamos, le bailamos, tocamos el cuerno, el de la cadena [suena la cadena contra el suelo], el de la manta le enseña la manta, el de la matraca suena las “tablas”, el de la mano hace la señal de que aquí estamos, de que ya llegamos. El Cuero de Cochino no acepta salir, él tiene miedo. Le entregamos el mensaje y lo vuelve a leer y ya como que se quiere animar, quiere salir, da unas asomadas él y nosotros creemos que ya viene saliendo y no, se regresa pa’trás. “¡Atájenlo!” Nosotros queremos que se venga a la fiesta. Ahí manda otro mensaje. Son tres veces las que vamos con él [con mensaje]. Ya en la última vez —en la tercera—, con el último mensaje, ya se viene [con nosotros] el Cuero de Cochino que lo va invitar, para que vea [el otro] que sí es cierto que lo está invitando un compañero de él. Asemeja enfrente de él un animal, arañando el suelo, invitándolo, le dice que se venga a la fiesta, que acá hay “movida”, le hace la seña [característica, simulando una rueda con el índice y el pulgar] con los dedos de que hay dinero. De repente arranca enfurecido, agarra la ladera para arriba. Los Judíos nos vamos todos detrás de él. Nosotros gritamos: “¡Atájenlo!” “¡Que lo rodeen los Judíos!””, para que no se desvíe, para que no se vaya a otro lado. Ya que subimos, lo rodeamos y se regresa para abajo. Nosotros brincándole y haciéndole la reverencia, tocándole el cuerno, las “tablas” [la matraca], la cadena. Entonces se vuelve a meter [a la cueva]. Y lo mismo, sigue temblando él. [Piensa] que no es cierto. Y el Cuero de Cochino que lo invita le hace la reverencia de que se venga, que no hay problema. Vuelve a salir y no se va hasta arriba, nomás por ahí merondea [sic]. Los Judíos lo acorralamos. A final de cuentas como que ya cede un poquito, como que dice: “Bueno, vamos a calarle [a probar]”. Sale enfurecido a golpear a los toreadores, a la gente. “Yo no estoy seguro de que estoy libre, de que vengo acá a la fiesta.” Ahí nomás asemeja que va a tirar [con el chirrión], porque no quiere que se le arrimen. Se defiende. Es un animal salvaje y todavía no está seguro. Hace las fintas. Va entrando con desconfianza [al sitio festivo de los humanos]. Está enfurecido, pero asustado el Cuero de Cochino.

Ya para esto los Judíos nos alineamos [abajo] en la calle, nos vamos a hacer la valla, en lo parejo [en el eje oriente-poniente] [...]

“A lo que se entiende el Cuero de Cochino es un cruce de tres partes, está cruzado: como un ser humano, un cochino [sic, en realidad un tapir] y un

venado por los cuernos [del cérvido]. [Es] el malo, algo malo. Representa el mal, precisamente” [...]

“El Cuero de Cochino de arriba su máscara va recién pintada, no está gastada en nada. Va vestido de frac [sic], porque lleva un smoking [un traje/saco negro] y además de eso en el lomo lleva un cuero curtido de venado con pelo. El Cuero de Cochino que lo va a invitar no viene vestido así, de fiesta”.¹⁹

Figura 4. Cuero de cochino y látigo



Resumo las acciones y características atribuidas a los personajes en la tabla 2.

Tabla 2. Principales acciones y características de los personajes

<u>Cuero de Cochino de arriba</u>	<u>Cuero de Cochino de abajo</u>
Está encuevado en lo alto dentro de una ramada vegetal	Llega con la comitiva de la Judea, desde la plaza del pueblo
Se presenta como un animal salvaje	Se presenta como un animal fiero, pero acostumbrado a participar
Salvaje en extremo	Semidomesticado (amansado)
Se viste con “frac-traje”, signo de elegancia	Se viste con el traje normal de Cuero de Cochino que participa en las fiestas de los humanos
Oscuro (con saco negro)	Luminoso (con camisa amarilla)
Con piel de venado con pelambre	Sin piel de venado
Habita arriba, hacia el cerro	Viene desde abajo, en compañía de los Judíos, desde el centro del poblado
Los Judíos le llevan un mensaje “escrito”	Manda con los Judíos un mensaje “escrito”
Tras varias insistencias, acepta la invitación pero intenta escapar y es rodeado por los Judíos y conducido a la fiesta como “toro” capturado	Insiste varias veces en invitar al otro Cuero de Cochino salvaje
Salvaje	Semicivilizado (amansado)
Precultural y, por lo tanto, anticultural	Semicultural

No obstante, tanto el Cuero de Cochino semicivilizado como el salvaje están dotados del arte de la escritura y la lectura figuradas.

Se ha designado como *locus theatralis* (lugar o sitio teatral-ritual) al largo espacio longitudinal inmediato al edificio de la presidencia municipal, porque en él tienen lugar algunas de las principales escenas de la Judea y en él se efectúa el mayor tiempo de la escenificación en su versión contemporánea. Pero esta representación de la Semana Santa incluye como escenario a todo el poblado y sus alrededores (algunos cerros y arroyos, laderas y el ruedo del jaripeo).

El Jueves Santo por la tarde hay bastante gente congregada alrededor del *locus theatralis*. Los Cueros de Cochino se pasean desafiantes por este espacio, en tanto los Toreadores esperan turno entre la multitud que rodea la escena. Una vez que decide entrar al ruedo, el Toreador provoca y reta a su oponente. Pero el Toreador siempre se debe desplazar hacia atrás, reculando, y el Cuero de Cochino hacia adelante. El toreador mide la distancia de su oponente, observando por cuál lado —derecho o izquierdo— va a disparar el latigazo, y hace fintas laterales. En tanto el Cuero de Cochino estudia las fintas de su contrincante y de repente se precipita sobre él disparando su arma una y otra vez. El atacante está entrenado para cambiar de brazo el chirrión y poner en problemas al Toreador. Éste puede salir airoso en un lance o dos. Puede burlarse de las fallas del atacante o presumir del acierto de su defensa (al eludir los tiros o al pararlos), pero a la larga siempre resulta golpeado. La costumbre es que se le acierten tres latigazos.

En general, el combate se lleva a cabo bajo reglas compartidas. El Cuero de Cochino va en avance y el Toreador en retroceso. Cuando el desplazamiento de los contrincantes llega al final del *locus theatralis*, se dan la vuelta coreográficamente —uno en persecución del otro—, sin disparos del látigo, y reinician la estrategia del ataque-defensa desplazándose en sentido inverso. El Toreador puede pedir tregua, para que se interponga otra pareja de contendientes o alguno de los espectadores. Sobre todo, el Toreador está facultado para pedir paz, cuando se siente suficientemente golpeado. Algunas veces quien ha sido azotado pide que sus amigos le tomen una foto abrazado con quien fue su flagelador.

Figura 5. Enfrentamiento entre Toreador y Cuero de Cochino



Mucha gente, entre los espectadores, ingresa al ruedo y sin intento de defensa solicita que los Cueros de Cochino le den chirrionazos, en las nalgas o en los muslos. Incluso algunos ingresan a torear a los Cueros de Cochino sin traje y sin palo. Algunas parejas ingresan al ruedo abrazadas, en solicitud de azotes, sin ningún intento por defenderse o evitarlos.

Además de los Toreadores, mucha gente de los espectadores se incita mutuamente a recibir el castigo y entra al ruedo a que la azoten sin posibilidad ni intención de defenderse. Lo hacen dos muchachas abrazadas, parejas de hombre y mujer e incluso parejas de hombres o tercetas en cualquier combinación. La mayoría celebra en tono masoquista los latigazos recibidos, si bien algunos reaccionan con gestos de dolor ante el castigo aceptado.

BARRABÁS COMO ÁLTER EGO DE LA PARTE OSCURA DE JESUCRISTO

El Viernes Santo es el día de Barrabás, quien corresponde a un personaje asociado a “la maldad”, cuya caracterización en Huejuquilla ha derivado en un actor semidesnudo, con decoración corporal con base en motivos amerindios (círculos concéntricos de colores contrastantes —ocre y negro— sobre un fondo amarillo), y a quien se le da de beber un brebaje con base en peyote para que sea capaz de asumir su papel salvaje de forma adecuada.

No obstante que de manera consciente los organizadores pretendieron que hubiera tantas manifestaciones de Barrabás como fueran necesarias para enfrentar a los eventuales oponentes-

Toreadores que se presentarían según sus cálculos, se prepararon 12 Barrabases como acompañantes del personaje epónimo. Un número que remite de manera directa a la contraparte del Jesucristo luminoso en la imagen de la “última cena”, rodeado por sus 12 discípulos.

Si se observa la tabla 3, es posible deducir que Cuero de Cochino oscuro = toro, y Barrabás = toro. Por lo tanto: Cuero de Cochino = Barrabás = toro = oscuridad-inframundo-maldad.

Tabla 3. Comparación de las características de Barrabás y Cuero de Cochino

Cuero de Cochino

Se personifica en el lado sur de la planta baja de la presidencia municipal, al lado de la cárcel y sobre el aljibe

Su día estelar es el Jueves Santo por la tarde

Encerrado en una covacha Vegetal

Se encuentra en una ladera en la orilla del pueblo

Animal cruzado:

hombre-tapir-venado

Con una gran máscara prominente elaborada con cuero vacuno

Con sombrero de palma coronado con astas de venado

Vestido con ropa normal (el principal, sobrevestido con traje “europeo” elegante)

Algunos con decoración de círculos en las máscaras

Animal humanizado

Aparece principalmente el Jueves Santo, pero también sale el miércoles, el Viernes Santo y el Sábado Santo

Representa la maldad

Jueves Santo

Invitación al Cuero de Cochino

Se encuentra en una ladera en la orilla nororiental del pueblo

En un lugar “civilizado”

Está escondido en una covacha de ramas verdes

Los Judíos lo invitan

ceremoniosamente en nombre del otro Cuero de Cochino ya amansado
Se le invita por medio de un mensaje escrito (de manera figurada)

Él contesta también de manera escrita “simulada” y se esconde de sus invitadores

Barrabás

Se personifica en el lado norte de la planta alta de la presidencia municipal, en el salón de los eventos sociales de gala

Su día estelar es el Viernes Santo a mediodía

“Encerrado” en una cárcel de mampostería (la presidencia)

Se encuentra en un cerro, en las afueras del pueblo

Ser humano bestializado, con apariencia salvaje

Con el rostro decorado con pintura

Con un mechero multicolor de tiras de papel de China que cubren su pelo y colgando alrededor del rostro

Semidesnudo y con el cuerpo decorado con motivos amerindios

Con decoración de círculos en el rostro y el cuerpo

Humano animalizado

Aparece principalmente el Viernes Santo, pero también sale el Sábado Santo

Representa la maldad

Viernes Santo

Búsqueda-persecución del Barrabás

Se encuentra en un cerro, en las afueras, en el suroriente del poblado

En un lugar “salvaje”

Se trepa a los árboles

Los Judíos lo persiguen

Se le acorrala y se le arrea hacia abajo del cerro (en calidad de “ganado vacuno”)

Él se defiende a pedradas de sus captores

Figura 6. Danzantes



A la una y media de la tarde en el ruedo de los jaripeos, al sur del poblado, dan inicio los combates entre los flageladores y los Toreadores, quienes se desprenden de la multitud de espectadores e ingresan de improviso al ruedo en busca de un oponente que los ataque. Los Barrabases —y unos pocos Cueros de Cochino—, encabezados por el que ha sido bajado del cerro, se han distribuido en el centro del ruedo y a lo largo del camino que conduce a dicho punto, en espera de sus oponentes. La amplitud y la longitud del escenario permiten que se realicen permanentemente unos 15 combates de manera simultánea. El Barrabás principal destaca, como era de esperarse, por la fiereza de sus ataques. Los Toreadores lucen sus habilidades para esquivar o detener los golpes.

Con base en el análisis de la armadura del ritual de la judea de Huejuquilla queda claro que Barrabás y el Cuero de Cochino son álter ego mutuos y también que ambos lo son con respecto a Jesucristo. El caso de Barrabás —en la medida en que desde los tiempos del cristianismo primitivo llegó a ser un tema de la literatura escrita— exige que se busque la confirmación textual de la identificación de Barrabás con Jesucristo.

A diferencia de personajes como Judas o Pilatos, Barrabás cuenta con pocas referencias en los textos neotestamentarios: aparece en las narraciones de los cuatro evangelios canónicos y en los Hechos

de los apóstoles, y, dentro del corpus de textos apócrifos que nos fue posible consultar, sólo aparece en las Actas de Pilato.

Se va a considerar, para los fines de este análisis, como M1 al texto del capítulo 27 de Mateo (*circa* 80 d. C.), y para la traducción al español seguimos la de la *Biblia de Jerusalén*. Se añadirán entre corchetes las precisiones que provienen de los otros evangelistas canónicos.

15 Cada fiesta [de la Pascua (Juan, 18, 39)] el procurador solía conceder al pueblo la libertad de un preso, el que quisieran. 16 Tenían a la sazón un preso famoso, llamado Barrabás. [Barrabás era un salteador (Juan, 18, 20); estaba en la cárcel por motín y asesinato (Lucas, 23, 25); estaba encarcelado con aquellos sediciosos que en el motín habían cometido un asesinato (Marcos, 23, 25).] 17 Y cuando ellos estaban reunidos, les dijo Pilato: “¿A quién queréis que os suelte, a Barrabás o a Jesús, el llamado Cristo?”, 18 pues sabía que le habían entregado por envidia [...]

20 Pero los sumos sacerdotes y los ancianos lograron persuadir a la gente que pidiese la libertad de Barrabás y la muerte de Jesús. 21 Y cuando el procurador les dijo: “¿A cuál de los dos queréis que os suelte?”, respondieron: “¡A Barrabás!” 22 Díceles Pilato: “¿Y qué voy a hacer con Jesús, el llamado Cristo?” Y todos a una: “¡Sea crucificado!” 23 “Pero ¿qué mal ha hecho?, preguntó Pilato. Mas ellos seguían gritando con más fuerza: “¡Sea crucificado!” 24 Entonces Pilato, viendo que nada adelantaba, sino que más bien se promovía tumulto, tomó agua y se lavó las manos delante de la gente diciendo: “Inocente soy de la sangre de este justo. Vosotros veréis”. 25 Y todo el pueblo respondió: “¡Su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos!” 26 Entonces, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado.²⁰

De acuerdo con una nota al pie de página de la *Biblia de Jerusalén*,

en Marcos 15, 9, la muchedumbre llega al pretorio [en la colina occidental de Jerusalén, en donde se hallaba el antiguo palacio de Herodes el Grande] para pedir el indulto de un preso, sin pensar en el caso de Jesús. Pilato es el que se aprovecha de esta petición para proponer el indulto de Jesús y librarse de este modo de un caso embarazoso; pero los sumos sacerdotes desbaratan su maniobra contraponiéndole el nombre de Barrabás. Mateo 27, 17 ha perdido estos matices atribuyendo a Pilato la torpeza de proponer él mismo la elección entre Barrabás y Jesús.²¹

¿En qué se fundamenta la “espontánea” equivalencia propuesta por Pilatos entre los dos reos candidatos a ser liberados? Porque tuvo que haber una razón para que entre varios prisioneros se

seleccionara precisamente a Barrabás —prisionero destacado, en sentido despectivo— como la alternativa a Jesucristo. Ambos se presentaban en calidad de contestatarios al régimen romano-judío dominante.

Pero se supone que Jesucristo era benefactor (curandero y resucitador) y predicador, y el otro reo era asaltante y asesino (guerrillero). Las oposiciones simbólicas entre los dos reos se muestran en la tabla 4:

Tabla 4. Comparación entre Jesús y Barrabás

Jesús	Barrabás
Predicador-rabino/agitador discursivo	Guerrillero/cruel, contestatario
Preso por acusaciones infundadas	Preso y juzgado por asesinatos
Señor de la vida (curador y resucitador)	Señor de la muerte (asesino)
Juzgado originalmente por el Estado israelita, entonces subordinando al imperio romano	Juzgado por el Estado romano y apoyado por los representantes del Estado israelita
Defendido por el Gobernador romano	Defendido por los sumos sacerdotes (Anás y Caifás) y el pueblo judío
Resulta condenado a morir crucificado como un ladrón	Resulta liberado

Como el detalle trascendente para el asunto de nuestro análisis, en la *Biblia de Jerusalén* se aclara en una nota al pie de página que en los versículos 16 y 17 del capítulo 27 de Mateo existen las variantes del antropónimo como “Jesús Barrabás”, lo que da a la pregunta de Pilato un giro chocante, pero esta precisión parece proceder de una tradición apócrifa”.²²

Esta interpretación contrasta de manera manifiesta con la propuesta de *The Greek New Testament*. En esta versión integral del Nuevo Testamento, con base en sus fuentes en griego aparece en Mateo 27, 16 “[Jesús] Barrabás”, y en el siguiente versículo “[Jesús el] Barrabás”.²³ En las notas 5 y 6 se indican las fuentes

correspondientes para tal asimilación denominativa de Barrabás con respecto a su contraparte “Jesús el llamado Cristo”.²⁴

Por lo tanto, en algunas versiones griegas del evangelio de Mateo se plantea que los dos personajes coincidían en el antropónimo Jesús y que se distinguían debido a que uno ostentaba como segundo nombre el de Barrabás y el otro el de Cristo.

De esta manera, queda reafirmado el planteamiento de que existen bases simbólicas ancestrales para plantear que en la escenificación de la Judea en Huejuquilla Barrabás es un álter ego de Jesucristo.

EL PENITENTE

El caso de las azotainas públicas de la Semana Santa de Huejuquilla el Alto constituye una permanencia nuclear de “lo barroco” de los siglos xvii-xviii en “lo popular” e indígena del siglo xxi. En la representación ritualizada se manifiesta una “ansia de penitencia, producto de un sentimiento colectivo y dramático del pecado [...] que es necesario purgar a través de la valoración del sacrificio y el sufrimiento”.²⁵

[...] seguir una práctica tal de automortificación ejemplar es liberar igualmente tensiones y angustias vitales, descargándolas sobre uno mismo en una consciencia de culpabilidad y padecimiento edificante; el medio es una histeria colectiva de abandono consciente a la recreación modélica del sufrimiento liberador, como vencedor de las pasiones terrenas.²⁶

[...] la disciplina pública [se presenta] como un fenómeno de *catarsis* colectiva, como una confianza común en la purificación individual, por medio de las emociones que produce en el hombre angustiado la contemplación de una escenografía dramática que exacerbe la propia realidad, es decir la tragedia.

Es una manifestación compleja y rica en símbolos: la flagelación es el símbolo del sacrificio [...] es por tanto la barrera a las tentaciones y los males. Y es autocastigo [*sic*], por ser el cuerpo el vehículo del mal.²⁷

La contemplación del ritual de la flagelación por el pueblo promueve una liberación de las tensiones acumuladas, proyectándolas sobre el disciplinante, de la misma manera que éste se autolibera a través de la mortificación. [...] El sacrificio será el sostén de la vida a través de la sangre.²⁸

La variante de Huejuquilla manifiesta ciertas particularidades, ya que, en primer lugar, los penitentes —y la concurrencia— continúan con la conducta carnavalesca durante los segmentos rituales en que tiene lugar la azotaína pública. La multitud se encuentra en estado festivo, de gran alegría colectiva, excitada por la ingestión de bebidas alcohólicas y en frecuente contacto corporal con los demás asistentes.

En segundo lugar, los penitentes se dividen en dos grupos. Por un lado, quienes presumen de sus habilidades técnicas para defenderse —los Toreadores—, y, por otro, quienes afrontan el castigo de manera pasiva, si bien también en este caso se exhibe cierto aire de presunción acerca de la capacidad para sobreponerse al dolor y hasta manifestar que se le disfruta.

Figura 7. Representación de la penitencia



En la situación de Huejuquilla, la recreación dramática de las conductas flagelantes —en el contexto de una situación de frontera, en una población indígena con mezcla centenaria de mulatos y negros— llegó a derivar en una versión aparentemente pintoresca y, para ciertas miradas, próxima a la sátira en la que predomina el exhibicionismo. En realidad, la flagelación pública durante la Semana Santa ha quedado entremezclada con “las prácticas populares [en este caso, en buena medida indígenas], portadoras de saberes ancestrales, ritos mágicos y creencias particulares y expresivas, orientadas a un pragmatismo de la vida”.²⁹

Se puede concluir que el Cuero de Cochino es la personificación del Kieri por medio de la combinación de detalles icónicos del tapir con el venado. Entonces, se debe demostrar que el Kieri y el tapir son elementos simbólicos que han gravitado históricamente en Huejuquilla y su región, aunque hoy en día los portadores de la tradición de la Judea no tengan conciencia al respecto.

En el sitio arqueológico del Cerro del Teúl, relativamente próximo a Huejuquilla el Alto, Laura Solar ha descubierto dos jícaras cloisonné —una fragmentada y otra completa, ambas fechadas entre los siglos V y X de nuestra era— que exhiben en la parte central de la superficie cóncava imágenes del tapir. Éstas pueden identificarse con base en la técnica artística del “desdoblamiento de la representación” (*split representation*), teorizada originalmente por Adam³⁰ y desarrollada analíticamente por Lévi-Strauss.³¹

Se trata de representaciones no realistas-naturalistas, sino simbólicas-esquemáticas en las que se acentúan los rasgos característicos del zoema tapir. En las imágenes se representan seis características anatómicas del perisodáctilo: 1) animal cuadrúpedo; 2) de larga trompa y de larga lengua; 3) de potente dentadura; 4) de pequeñas y puntiagudas orejas; 5) unas patas con tres dedos y otras con cuatro, y 6) cola puntiaguda, sin pelo, breve y compacta (poco flexible).

El individuo representado en la jícara completa (correspondiente al acervo cerámico del Proyecto Arqueológico Cerro del Teúl del INAH) es un tapir infante, ya que están expresados dos detalles que así lo demuestran. Por una parte, la cabeza del animal se presenta con el tono oscuro característico de la especie en lo general, en tanto la parte correspondiente a la masa corporal y las patas —que intencionalmente está vista desde la espalda— manifiesta un tono claro. Por otra parte, esta parte de la masa corporal y las patas está adornada con círculos concéntricos semioscuros, cuadrángulos, rombos o figuras irregulares del mismo tono. Todos estos detalles indican manchas contrastantes entre claro y oscuro en la masa corporal del tapir, y ésta es una de las peculiaridades de esta especie en su etapa infantil.

La imagen representa a un tapir humanizado, o sea, un animal salvaje pero amansado, ya que exhibe en calidad de “adición de atributos significativos” un collar ritual o, al menos, ornamental. No se trata de un collar para controlarlo físicamente. De acuerdo con la información de Frank³² para el caso de la Amazonia peruana, se podría sugerir la hipótesis de que se trata de un tapir criado como familiar por los humanos para destinarlo a un sacrificio religioso.

De hecho, el tapir de la imagen de la jícara fragmentada (correspondiente al Museo Local de la Parroquia de San Juan Bautista del Teúl) manifiesta un conjunto de elementos que lo presentan como más humanizado: adornos en la cabeza, adornos caudales, collar ritual/ornamental, “capa” corta y escoriaciones en los brazos. Todos estos detalles requieren de un análisis iconográfico puntual, que por el momento no estamos en posibilidad de realizar. Pero sí se puede precisar que en el caso del tapir/Cuero de Cochino de Huejuquilla, los dos tapires de la escena central —cuando el tapir “semicivilizado” convence al tapir “salvaje” de que se incorpore a la fiesta— se presentan humanizados. No sólo por la vestimenta, sino por el empleo de lectoescritura simulada y teatralizada. Pero, como un detalle que tiene que ver con los adornos del tapir de la jícara fragmentada, el tapir “salvaje” viste de frac negro y lleva terciado un cuero de venado con pelo. Es decir, coinciden estas dos representaciones en la profusión de adornos que los humanizan. Está claro que se trata de dos representaciones del tapir no realistas, sino simbólicas, y que corresponden a contextos históricos, culturales y técnicos muy diferentes.

EL KIERI COMO TAPIR-VENADO-TORO

Para el asunto de la vinculación del Kieri con Huejuquilla es necesario detenernos en el ensayo de Schaefer sobre “El telar y el tiempo en el mundo huichol”.³³ Se debe tener como premisa que “los textiles funcionan como códigos comunicativos que formulan mensajes [en la medida en que el orden del ritual se estructura como el orden de los textiles]. Peregrinar y tejer, en una combinación y reducción de significados, se organizan de manera similar”.³⁴ Los textiles dialogan con la cosmografía y la topografía en tanto procesos

mnemotécnicos, de tal manera que se convierten en actos comunicativos y, en ocasiones, en modelos reducidos del universo.

Schaefer reconoce el telar de las mujeres huicholas como un “símbolo clave” que —entre las referencias acerca de las temporadas estacionales, el sistema de cargos y el ciclo de vida— también constituye un modelo de la ruta cotidiana del sol en su trayecto desde el oriente hacia el poniente, como una réplica de la escalera cósmica. Ese derrotero es “caminado”, en sentido contrario —y de acuerdo con la ruta primigenia de los dioses— por los peregrinos —peyoteros huicholes en su viaje a Wirikuta, en la búsqueda del peyote—. El trayecto del poniente hacia el oriente también es transitado por la tejedora huichola, pues el enjullo inferior representa la Piedra Blanca de San Blas, en tanto el enjullo superior constituye simbólicamente el lugar sagrado de Wirikuta. Cada una de las varillas del telar representa un punto del paisaje ritual asociado a una deidad o a un acontecimiento de la peregrinación original de las deidades desde San Blas (Haramara) hasta Wirikuta (Real del Catorce), y del curso del sol desde el oriente hacia el poniente.

De acuerdo con la exégesis de las tejedoras huicholas entrevistadas por Schaefer en la comunidad de San Andrés Coahamita (Tatei Kie), una de las varillas de la parte superior del telar: “indica una montaña cerca de Huejuquilla, Kieri Manawe, donde el dios Kieri y su madre se encuentran”.³⁵

La remembranza de esta escena mítica —referente al encuentro del Kieri con su madre, asociado con un topónimo específico huichol que la conmemora enraizado en una montaña peculiar del paisaje ritual— cobra un sentido impresionante para el análisis de la Judea de Huejuquilla, ya que —de acuerdo con las tejedoras huicholas— existe un cerro en las cercanías de Huejuquilla que, según la mitología huichola, está vinculado directa y nominativamente con el Kieri. Además, dicho punto del paisaje sagrado —como elemento de la secuencia de la peregrinación hacia el oriente— conmemora el encuentro del Kieri con su madre. Es claro que este mitema hace referencia a las dos variantes míticas troncales imbricadas en las

semanas santas contemporáneas de la macrorregión cultural del noroccidente mexicano: la católica tridentina y la amerindia.

Por un lado, si bien el encuentro de Jesús con su madre no aparece consignado en los evangelios canónicos, es un episodio de las estaciones del viacrucis que se representa —o al menos se recuerda verbalmente— como segmento ritual paralitúrgico indispensable en el ritual asociado a la ceremonia oficial del Viernes Santo, la “solemne acción litúrgica posmeridiana en la pasión y muerte del señor”. Los templos católicos no sólo tienen erigido un circuito procesional exterior en el que se recorren las 14 estaciones del viacrucis, sino que en el interior del recinto sagrado también están distribuidas en sentido levógiro, en las paredes laterales, las imágenes correspondientes a las 14 estaciones. De hecho, la “Cuarta estación conmemora el encuentro de Jesús con su madre”.³⁶

Esta escena ha sido derivada de los relatos apócrifos, pues “La misma Iglesia [católica], tanto oriental como occidental, ha dado acogida en su liturgia a diversas fiestas [y episodios] que no tienen otro fundamento escrito que el de los evangelios apócrifos”.³⁷ De hecho, De la Vorágine en el siglo XIII ya señala como el quinto de los siete dolores de Nuestra Señora “El que laceró su alma cuando se encontró con su Hijo, a quien antes habían apresado, y vio cómo lo conducían al Calvario cargado con una cruz”.³⁸

El tema de que Jesús había sido flagelado por los soldados romanos a instancias del Sanedrín judío sí aparece en la narración de los evangelios canónicos,³⁹ de tal manera que en el imaginario católico ha dominado la escena del encuentro de María con su hijo castigado, entre otras formas, con latigazos.

Por otro lado, está el encuentro sexual incestuoso entre el Cristo —el Sol— y su madre —la Diosa de la tierra—, ritualizado durante las Pachitas-Carnaval por los coras.⁴⁰ Aquí se manifiesta el punto de amarre entre el discurso evangélico —apócrifo y canónico—, la tradición litúrgica tridentina y la tradición de la celebración amerindia del equinoccio de primavera.

Asimismo, este dato confirma la interpretación de que el Cuero de Cochino no puede ser más que una personificación del mitológico

Kieri, quien asimila iconográficamente al tapir con el venado. En este análisis se debe tener presente que “...los significados que en una cultura [local] son pálidos, pueden encontrarse impulsados y transformados en otras sociedades [vecinas o alejadas], ya sea en el espacio o en el tiempo”.⁴¹

En la concepción de las culturas indígenas del Gran Nayar, el Kieri está ubicado como el aspecto oscuro del universo⁴² y en especial está relacionado con los asuntos sexuales. En tanto objeto de deseo, se puede manifestar como femenino para los hombres y como masculino para las mujeres. Por otra parte, el compromiso de quien solicita su apoyo implica la abstinencia sexual y el incumplimiento se castiga en el límite con la muerte.⁴³ Por otra parte, el Kieri se puede aparecer bajo la apariencia de cualquier animal y, en el cerro pétreo de San Blas, en especial bajo la manifestación de venado o serpiente. Por lo tanto, una representación de tapir-venado latigueador sólo puede corresponder al ámbito del Kieri en su relación con el cévido y la serpiente.

Tabla 5. Similitudes entre el Kieri y el tapir

Kieri (huichol) / Che’eri (cora)	Tapir
Planta sicotrópica nocturna	Animal de hábitos nocturnos
Cautiva con el olor de su flor	Cautiva con la exhibición de su falo
Sus ramas se presentan como astas de venado	Se presenta como un “toro”-”búfalo” desprovisto de cuernos

CONCLUSIÓN. EL KIERI-TAPIR-TORO, AMANSADO-CIVILIZADO

El Cuero de Cochino oscuro (“de arriba”) —que entra en escena el Jueves Santo por la tarde— representa el extremo del salvajismo (al presentarse originalmente encuevado) y de la oscuridad, ya que una de sus prendas características es un saco de color negro.

El Sábado Santo por la noche uno de los ritemas que se escenifica de manera reiterada, durante la preparación ceremonial de la quema del Judas, es la quema-paseo del “toro pirotécnico”. Pero llama la atención que en la Judea de Huejuquilla este toro no

porte cuernos de bovino, sino que consista tan sólo en una estructura cuadrangular de carrizo, armada con los preparativos pirotécnicos, ya sea luces de bengala o cohetes de trueno, para enfatizar el enluzamiento en medio de la oscuridad nocturna —atenuada hoy en día por la iluminación eléctrica— o atemorizar a la concurrencia con potentes tronidos o luces acosantes.

El asunto se aclara cuando se realiza el armado final del toro pirotécnico. En todos los casos el personaje que va a portar en lo alto al toro es el Cuero de Cochino oscuro —aunque cambie el individuo que lo personifique—, denotado por su máscara característica, el saco negro y la piel de venado —curtida con pelo— terciada sobre el hombro izquierdo. En parte, esta indumentaria sobrevestida es coherente con la necesidad de protegerse de las quemaduras de la pólvora explotada por el aparato que se porta encima. Pero todo el asunto queda aclarado una vez que el Cuero de Cochino oscuro es “armado” con la estructura de carrizo del “toro pirotécnico”. Invariablemente, ésta se amarra de los cuernos de venado reales que se llevan en lo alto de la máscara, de tal manera que la estructura cuadrangular del “torito” acaba rodeando su cuerpo. ¡Se trata de un toro ritual con cuernos de venado!

El Sábado Santo, durante dos horas —de las 19:30 a las 21:30—, alrededor de la plaza de Huejuquilla, colmada de espectadores en efervescencia ritual y todavía con confrontaciones en el *locus theatralis* entre Cueros de Cochino y Barrabases contra Toreadores, se presenta a ese particular Cuero de Cochino oscuro-tapir-venado en calidad de toro “pirotécnico”. Se debe recordar que el toro en la mitología indígena nayarita ha llegado a ocupar el casillero mítico del animal del poniente-océano-inframundo, el venado del mar.⁴⁴

En términos del simbolismo mitológico, se debe superar la perspectiva que privilegia el hecho histórico de que el toro es un animal llegado con la conquista europea del continente americano. Por el contrario, se debe enfatizar el enfoque (acorde con la mitología nativa) de que el toro, en tanto animal fuereño, llegó a ocupar un mitema preexistente en la religión amerindia, el venado-serpiente, el venado del mar, el venado acuático del poniente.

El mito explica que el toro [...] era una serpiente acuática, *masakoa* (“serpiente venado”), serpiente marina perteneciente a Nakawé. De esta manera la Abuela Crecimiento establece una relación con el ganado bovino, llamado su serpiente-venado, como aquélla que convierte al venado en [el] sacrificio apropiado para el padre Sol. A través de esta relación de Nakawé con los bovinos, estos animales se vuelven [en términos sacrificiales] más adecuados para las diosas de la estación lluviosa.⁴⁵

Como un detalle significativo, el Cuero de Cochino oscuro —cuyo papel en este segmento ritual consiste en ser el portador del “torito” pirotécnico—, en un momento en que no está cumpliendo esa función se pone a bailar “suelto” al ritmo de la música tocada por la banda: baila solo, se contonea rítmicamente con movimientos de las piernas, los brazos y el cuerpo, en particular de los hombros, en el estilo “caribeño/afrodescendiente”. Su figura en medio del *locus theatralis* concentra la atención del público. Por lo tanto, Cuero de Cochino “oscuro” = Kieri = tapir/venado = toro.

Sólo con la reflexión analítica *a posteriori* se llega a percibir que el mismo nombre de Toreador, establecido *ex ante*, para el contrincante oficial del Cuero de Cochino y del Barrabás, ya se asimilaba a estos fieros personajes agresores semánticamente con el toro, como quedó confirmado con el juego pirotécnico del Sábado Santo por la noche.

El Cuero de Cochino salvaje (oscuro) que fue invitado a incorporarse a la fiesta el Jueves Santo por la tarde y que ingresó dubitativo —temeroso, desconfiado y receloso— y luego se alió al Cuero de Cochino semicivilizado (luminoso), para participar como fiero flagelador con el látigo —largo pene—, al final de la fiesta se manifiesta como un animal-toro totalmente integrado a la fiesta y, no obstante su saco oscuro y el cuero de venado con pelo, totalmente sometido a la condición de civilizado.

El proceso deambulado por medio de las sucesivas transformaciones mítico-teatrales desde el polo de la “naturaleza” hacia el polo de la “cultura” a través de la secuencia ritual es el siguiente: a) Cuero de Cochino: humanoide-tapir-venado salvaje (flagelador/agresor fálico) → b) Barrabás-hombre salvaje (flagelador/agresor fálico) → c) Tapir-venado-toro domesticado,

pero salvaje (agresor pirotécnico) —> d) Hombre-tapir-venado domesticado (bailador fiestero).

[1](#)

Este texto es una síntesis del libro inédito escrito en 2015 por Jesús Jáuregui, *El Kieri flagelador exhibido a plena luz. El aspecto oscuro de Jesucristo en la Judea de Huejuquilla el Alto*. Con esta síntesis se pretende exponer el argumento central de dicha obra. Existe otro recuento de la Judea huejuquillense: Genaro González Escalante, “La Judea en Huejuquilla el Alto”, *Niuki. Revista Cuatrimestral de Divulgación Académica y Cultural del Cunorte*, Centro Universitario del Norte-Universidad de Guadalajara, Colotlán, año 4, núm. 11, 2011, pp. 37-47.

[2](#)

Konrad Theodor Preuss, “Más información acerca de las costumbres religiosas de los coras, especialmente sobre los portadores de falos en Semana Santa” [1906], en *Fiesta, literatura y magia en El Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (compiladores), Instituto Nacional Indigenista/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1998, pp. 127-137.

[3](#)

Jesús Castro Agúndez (editor), “La Culebra”, *IX Jornada Nacional Deportiva y Cultural. Concurso de Danzas y Bailes Regionales. Monografía*, Dirección General de Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales-Secretaría de Educación Pública/Talleres Gráficos de la Nación, México, 1955, pp. 13-14. Electra Mompradé y Tonatiúh Gutiérrez, “La Culebra”, *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, Hermes, México, 1976. Miguel Covarrubias, “La Culebra”, *Danzas regionales de México*, Eugenio Fischgrund, México, 1979. Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, “La Culebra”, *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, Premiá Editora, México, 1983 (La Red de Jonás).

[4](#)

Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, *op. cit.*, p. 118.

[5](#)

Idem.

[6](#)

Jesús Castro Agúndez (editor), *op. cit.*, p. 13.

[7](#)

Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, *op. cit.*, pp. 148 y 201.

[8](#)

Jesús Jáuregui, "Las estrellas matan al sol. La Semana Santa en Ratsisairie (Guadalupe Ocotán)", Proyecto Etnografía del Gran Nayar, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1996 (mecanografiado).

[9](#)

Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, Siglo XXI Editores, México, 1976 [1971], p. 427.

[10](#)

Ibid., p. 355.

[11](#)

Ibid., p. 409.

[12](#)

Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968 [1964] (Sección de Obras de Antropología), pp. 73-74.

[13](#)

Ibid., pp. 72, 74, 77, 97 y 112.

[14](#)

Ibid., pp. 187-188. Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972 [1966] (Sección de Obras de Antropología), p. 220.

[15](#)

Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I, op. cit.*, pp. 258-260.

[16](#)

Ibid., p. 188.

[17](#)

Ibid., p. 86.

[18](#)

Ibid., pp. 248 y 263.

[19](#)

Entrevista con Tomás Macías Ramírez y Genaro González Escalante, 2013.

[20](#)

Biblia de Jerusalén, Desclee de Brouwer, Bilbao, 1975, p. 1430.

[21](#)

Ibid., p. 1454.

[22](#)

Ibid., p. 1430.

[23](#)

Kurt Aland *et al.* (editores), *The Greek New Testament*, Sociedades Bíblicas Unidas-American Bible Society, Nueva York, 1975, p. 109.

[24](#)

Idem.

[25](#)

Joaquín Rodríguez Mateos, “La disciplina pública como fenómeno penitencial barroco”, en Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó i Rey y Salvador Rodríguez Becerra (coordinadores), *La religiosidad popular. II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Anthropos-Fundación Machado, Barcelona, 1989 (Autores, Textos y Temas. Antropología, 19), p. 530.

[26](#)

Ibid., p. 533.

[27](#)

Ibid., pp. 533-534.

[28](#)

Ibid., p. 534.

[29](#)

Ibid., p. 531.

[30](#)

Leonhard Adam, “Das Problem der asiatisch-altamerikanischen Kulturbeziehungen mit besonderer Berücksichtigung der Kunst”, en *Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens*, Viena, tomo 5, 1931, y “Northwest American Indian Art and its Early Chinese Parallels”, *Man*, Londres, vol. XXXVI, núm. 3, 1936.

[31](#)

Claude Lévi-Strauss, “El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América”, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1977 [1944-1945].

[32](#)

Erwin Frank, “Das Tapir Fest der Uni: Eine Funktionale Analyse”, *Anthropos*, Saint Augustin, vol. 82, 1987.

[33](#)

Stacy B. Schaefer, “El telar y el tiempo en el mundo huichol”, en Arturo Gutiérrez (editor), *Hilando al norte. Nudos, redes, vestidos, textiles*, El Colegio de San Luis/El Colegio de la Frontera Norte, México, 2012 (Colección Investigación).

[34](#)

Arturo Gutiérrez, “Introducción”, en Arturo Gutiérrez (ed.), *Hilando al norte*, *op. cit.*, p. 15.

[35](#)

Stacy Schaefer, *op. cit.*, p. 263.

[36](#)

Valentín Sánchez Ruiz S. J. y Eduardo Espert S. J. (editores), *Misal completo latino-español para uso de los fieles*, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1958, p. 177.

[37](#)

Aurelio de Santos Otero (editor), *Los evangelios apócrifos*, La Editorial Católica, Madrid, 1988 (Biblioteca de Autores Cristianos, 148), p. 7.

[38](#)

Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 1982 [1264], (Alianza forma), pp. 961-962.

[39](#)

Mateo, 26, 57; 27, 26; cf. Concordancias con respecto a los evangelios de Marcos, Lucas y Juan.

[40](#)

Jesús Jáuregui, "El carnaval de los coras. La fiesta de las Pachitas en Rosarito (Yauatsaka), 1998", Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2011 (mecanografiado). Laura Magriñá, "El 'fuste' de las Malinches en la Judea de los coras", *Misiones del noroeste de México. Origen y destino 2009*, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste-Instituto Nacional de Antropología e Historia, Hermosillo, 2012.

[41](#)

Arturo Gutiérrez, "Introducción", *op. cit.*, p. 21.

[42](#)

Ángel Aedo, "La región más oscura del universo: el complejo mítico de los huicholes asociado al Kieri", tesis de licenciatura en antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2002.

[43](#)

Jesús Jáuregui, "Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia", en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (coordinadores), *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guadalajara, México, 2003 (Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, serie Estudios monográficos), pp. 341-385.

[44](#)

Jesús Jáuregui y Juan Pablo Jáuregui, "Ídolos desnudos e ídolos adornados: sacrificio y renovación de las deidades en una comunidad huichola", en Patricia Fournier y Walburga Wiesheu (coordinadoras), *Arqueología y antropología de las*

religiones, Escuela Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2005.

[45](#)

Robert Mowry Zingg, *Los huicholes. Una tribu de artistas*, tomo I, Instituto Nacional Indigenista, México, 1982 [1938] (Clásicos de la Antropología, 12), p. 460.

LOS OTROS PARACHICOS: ALTERIDADES EN LA FIESTA GRANDE DE CHIAPA DE CORZO, CHIAPAS

Marina Alonso Bolaños

Instituto Nacional de Antropología e Historia

LA FIESTA GRANDE Y LOS PARACHICOS

San Sebastián dijo que se les aparecería “bien vestido como un *parachico*”. Y los chiapacorceños vieron así al santo: elegante y con su máscara antigua de danzante —que no era una máscara ordinaria sino una elaborada con las técnicas y materiales de antes—. En esa ocasión, una señora ofreció comida a san Sebastián, pero éste no la aceptó y súbitamente desapareció. A partir de dicho encuentro, la mujer, quien fuera favorecida por un milagro del santo, le lleva una ofrenda sonora de música de tambores en la fiesta patronal de enero, la Fiesta Grande, así como rezos y plegarias los días 20 de cada mes.

La Fiesta Grande concentra la serie de celebraciones patronales entre las cuales destacan las ceremonias barriales, las velaciones de los santos, las enramas, las promesas y las ofrendas en general. Las expresiones musicales y dancísticas, así como los platos de la culinaria local de la ocasión conocida como la Comida Grande constituyen aspectos centrales de la fiesta. En relación con el primer aspecto, la celebración es reconocida por la presencia de los *parachicos*: cuadrillas de danzantes, antes centenares, ahora miles de hombres y mujeres de todas las edades que recorren las calles durante varios días de enero junto con músicos para venerar a san Antonio Abad, al Señor de Esquipulas y a san Sebastián Mártir a través de una suerte de danza que incluye alabanzas y zapateados

acompañados con maracas o chinchines. Otros personajes participantes en la fiesta son las *chuntá*, grupos familiares y de amigos que desfilan repartiendo dulces, bebida y flores, y cuya actuación invierte el orden cósmico como si se tratase de un carnaval, pues los hombres se visten de mujeres.

La fascinación por la Fiesta Grande debida a su vigorosidad no se limita a los sujetos sociales locales, toda vez que turistas y visitantes de todo el país y del extranjero participan en dicha celebración. A partir de la declaratoria de “Los Parachicos en la Fiesta Grande” como parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), los festejos del mes de enero en Chiapa de Corzo han tenido una respuesta masiva de participantes del culto a los santos, y en particular, para degustadores de los guisos tradicionales y para los jóvenes de lugares vecinos que, ataviados de diversas formas, se suman a las cuadrillas de parachicos y chuntás.

La demanda de monteras —el tocado que portan los parachicos en la cabeza— y de máscaras ha superado el trabajo de los artesanos, y algunos comerciantes las fabrican de menor calidad o bien las rentan para los visitantes. Lo anterior ha causado cierta incomodidad a muchos chiapacorceños, pero disfrutar la fiesta, la danza y la comida están por encima de cualquier inconveniente, al mismo tiempo en que el interés foráneo se sobrentiende como una vía para la reafirmación identitaria local. Asimismo, los artesanos están ciertos de que no podrán cumplir con todos los trabajos comprometidos y se organizan durante el año para tener listos los pedidos, aspecto que, junto con la reconocida calidad de su obra, hace de esta labor un oficio de gran prestigio.

Si bien existen diferentes aspectos, perspectivas y abordajes de la fiesta pertinentes para su reflexión, en este texto me centraré en la presencia de distintos tipos de fuereños participantes, a los cuales denomino de manera general como los *Otros parachicos*, y las relaciones que se han forjado entre estas alteridades y los actores locales en el contexto de la fiesta. Es importante mencionar que los motivos para sumarse a la celebración por parte de los miles de

visitantes de México y de otras partes del mundo varían desde la devoción por el santo hasta las prácticas comerciales, el proselitismo político, el esparcimiento, la incursión turística, la visita familiar, la promoción cultural y la investigación, entre otros.

¡AHÍ VIENE TODA LA PARACHICADA! EL MITO FUNDADOR Y EL VALOR DEL ATAVÍO

Varias descripciones de la Fiesta Grande de enero en Chiapa de Corzo comienzan por referir que las calles de la localidad se tiñen de amarillo por los cientos de monteras que se congregan y desplazan juntas. Lo cual es cierto, pero si bien pareciera una masa homogénea, se trata de un conglomerado de diferencias, tal como veremos más adelante.

Chiapa de Corzo es un municipio mestizo de origen zoque y chiapaneco, y actualmente está habitado por migrantes de distintas zonas del estado, como los zoques reubicados por la erupción del volcán El Chichonal en 1982 y grupos tsotsiles migrantes de Los Altos. La cabecera municipal es un centro urbano de medianas dimensiones (40 000 habitantes) con respecto a las otras ciudades chiapanecas, y conserva un estilo de vida rural en muchos sentidos, lo cual es evidente en su relación como centro económico y político del que dependen otras localidades.¹

“SE CUBRIERON EL ROSTRO Y PREGONARON: ¡PARA EL CHICO! ¡PARA EL CHICO!... DESDE ENTONCES SE LLAMÓ ASÍ LA DANZA DE PARACHICOS”

El mito de María Angulo es especialmente importante para los chiapacorceños, pues constituye el relato fundador de los parachicos, y no existe danzante local alguno de la edad que fuere que no conozca alguna versión, hecho que contrasta con el escaso conocimiento al respecto que tienen los fuereños que arriban para sumarse a los festejos. De acuerdo con una de las exégesis más difundidas de la narración, fue en el siglo XVIII cuando las extensas milpas de la entonces Chiapa de Indios fueron golpeadas por una plaga que provocó escasez de alimentos. El hecho coincidió con el arribo de Guatemala de una mujer española, rica y católica, quien buscaba a los curanderos de Chiapa por su capacidad de sanar a su

hijo enfermo. Uno de los sabios llevó al pequeño a los baños termales de Cumbujuyú, y durante su convalecencia, el niño sufrió del “mal de tristeza”. Los viejos pidieron animarlo llevándole a unos hombres que bailaran e hicieran bulla vestidos con trajes coloridos y máscaras: “¡Para el chico!”, “¡Para el chico!”, decían que eran “las alegrías” que exclamaban. Agradecida con la gente por haber curado a su hijo, María Angulo salió a las calles a regalar alimentos y monedas de oro, de ahí que algunos personajes de la Fiesta Grande emulen el hecho arrojando durante su paso dulces, flores y enseres domésticos.

La indumentaria de los parachicos se ha transformado con el tiempo; en la actualidad consiste en una camisa atada por la cintura con una faja ancha, un sarape tipo Saltillo de coloridas franjas que va sobre los hombros, y una chalina amarrada por la cintura. Pero los elementos más importantes continúan siendo la máscara, la montera o tocado de fibra de ixtle, el cual va sobre una mascada o paliacate que protege cabeza y frente, y la maraca o chinchín que pende de la muñeca de cada danzante.

En la tradición de los parachicos existen dos tipos de máscaras, una de uso general, que es la que portan todos los danzantes, y la otra es la que lleva el Patrón de los *parachicos*, el guía de las cuadrillas de músicos y danzantes. Esta última es única en su género y no puede ser utilizada por otra persona o reproducirse para la venta; el cargo de Patrón se ha heredado entre miembros de la familia Nigenda, quienes custodian la máscara con gran veneración. El significado del gesto de la máscara del Patrón constituye un enigma, aunque muchas personas aseguran que simplemente se trata de un rostro vetusto, como si perteneciera a un dios anciano. Para proteger la máscara antigua que se preserva en el Museo del Parachico, el Patrón utiliza una reproducción en confección sencilla y sustituible de ser necesario.

Las otras máscaras, aquellas que usan todos los demás parachicos, son similares entre sí en cuanto a su decoración y papel en la danza. Sin embargo, durante la Fiesta Grande, en que todos parecieran esconderse tras el mismo rostro e incluso el timbre de sus voces se asemeja, pues se opaca tras la careta, los amigos y

familiares se reconocen mutuamente por sus máscaras. Esto responde a los aspectos relacionados con su elaboración, porque las máscaras se diferencian por la calidad de la madera, por el labrado del pelo rizado de la barba, por las tinturas utilizadas, por el tono que adquieren con el tiempo el color y el barniz, por la finura de los ojos de vidrio, y por todo lo necesario para dibujar las facciones de un hombre blanco, de ojos claros, muchas veces barbado, rostro característico de los *parachicos*, y que es muy parecido a la decoración de las máscaras que existen en otras partes de México. Cabe mencionar que es muy común encontrar este tipo de máscaras en colecciones etnográficas de museos a lo largo de todo el país, y se identifican por lo general como máscaras chiapanecas.

La técnica utilizada para elaborar las máscaras de los danzantes *parachicos* se basa en una antigua técnica chiapacorcesa de laqueado, que incluye el uso de aceite extraído de la semilla de chía (*Salvia hispanica L.*). De esta misma forma se diseñan recipientes, diversos objetos, cajitas y cruces de distintos tamaños y colores, y particularmente el *chinchín*. Se trata de una maraca hecha con el fruto del morro que portan los *parachicos* como parte de su parafernalia. Cada uno de ellos lleva un *chinchín* que ejecutará durante los recorridos y los distintos pasajes que marcan cada episodio de la Fiesta Grande.

Figura 1. Recorrido de *parachicos* (2001)



Fotografía de Fermín Ledesma

Según algunos maestros mascareros, como don Antonio López de Chiapa de Corzo, elaborar una máscara lleva varios meses de trabajo. Si además quien la ha encargado pide al artesano que agregue ciertos detalles distintivos, se requerirá de tiempo extra para terminarla. De manera que el oficio de mascarero requiere de muchas habilidades: es preciso que sepa distinguir las maderas, cortarlas, secarlas y desflemarlas; posteriormente, vendrá el arte del tallado y la decoración. La pintura que utiliza el esófago de res, así como el uso del aceite de chía se han modificado o se han sustituido sus componentes desde mediados del siglo pasado. Sin embargo, el maestro mascarero, apoyado por instituciones gubernamentales, viajó hace varias décadas a aprender de artesanos nahuas de Olinálá, Guerrero, para la recuperación de la antigua técnica, que implica el tostado, el molido, el cocido y la extracción por presión del aceite.

Es posible comprender la especialización en la elaboración de cada uno de los objetos de la indumentaria de los *parachicos* si consideramos que las máscaras, las monteras y el chinchín son objetos rituales. Cuando finaliza la fiesta, quienes tomaron prestadas las máscaras deberán devolverlas a sus propietarios, y aquellos que son dueños de algunas de ellas las resguardan en un lugar visible, pero seguro. Algunos las depositan en baúles o vitrinas, otros cuelgan las máscaras de la pared de su casa o las dejan reposar sobre una mesa, pero por ningún motivo deberán guardarse sobrepuestas unas a otras, sino que se manipulan con sumo cuidado.

Ahora bien, hasta aquí hemos visto el sentido general que cobran los aspectos relacionados con el atavío y la presencia de los *parachicos* en la Fiesta Grande para los chiapacorceanos. Pasemos a las formas específicas de interacción social que paulatinamente han integrado actores y elementos por los cuales la celebración se ha convertido en un campo de socialización y de generación de tensiones entre locales y fuereños. Lejos de reivindicar la Fiesta Grande, el reconocimiento recibido por la UNESCO ha convertido a la celebración en un campo de disputa. Al respecto, las pugnas entre diversos grupos de *parachicos*, familias y viejas peleas barriales han existido siempre y son, por decirlo de alguna forma, parte de la dinámica histórica local, de manera que su resolución corresponde a ámbitos distintos al de las tensiones que se producen por la presencia masiva de los asistentes a la fiesta.

En efecto, la declaratoria de la UNESCO ha desencadenado fenómenos diversos que se relacionan con el argumento central de este texto, es decir, con las alteridades y las estrategias culturales de los chiapacorceanos ante los distintos participantes en la fiesta de enero. Así, muchos aspectos de la celebración representan sugerentes desafíos para la etnografía contemporánea, más allá de observar la fiesta como sistema de intercambios locales y regionales, o bien de distinguir las fases de la fiesta, entre las cuales destacaría la similitud con el carnaval por el desfile, las comparsas de *chuntás*, y el carácter lúdico en general.

LA FIESTA GRANDE COMO CAMPO DE DISPUTA

La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial fue concebida en 2003 por la Conferencia General de la UNESCO como un instrumento para salvaguardar expresiones culturales que no contaban con un marco jurídico para ser protegidas.² En el nivel nacional, cada país firmante del acuerdo se comprometió a incluir la participación social para la definición de los bienes que habrían de identificarse como parte de los inventarios del patrimonio cultural inmaterial. Al menos en teoría, se buscó que las comunidades portadoras de la expresión cultural en cuestión solicitaran a sus gobiernos el registro, el inventario, la salvaguardia y la difusión de sus bienes. Empero, durante la definición y la puesta en marcha del plan de salvaguardia que constituyó un requisito para la nominación de la Fiesta Grande como bien patrimonial, las disputas se hicieron presentes, y en algún momento los grupos en conflicto se acusaron mutuamente de participar de manera interesada y no “de corazón” en las diversas actividades de la fiesta, es decir, “sólo por dinero”.³

Evidentemente, estamos ante percepciones contextuales sobre lo que debería ser la actuación de manera desinteresada, e, incluso, el propio gobierno estatal fomentó a través de una retórica folklorista la importancia de “preservar la cultura chiapaneca” con o sin financiamiento de por medio. Conviene mencionar aquí que los aspectos relacionados con los inventarios del patrimonio cultural inmaterial nos conducen a diversas discusiones; tan sólo por esbozar una de ellas pertinente al caso se alude a las distintas lógicas en constante oposición y contradicción a través de las cuales las instituciones públicas y el Estado mexicano en general con sus programas “culturales”, por un lado, y los sectores portadores de saberes o comunidades, por otro, definen, construyen, fomentan, protegen y difunden el patrimonio cultural inmaterial.

Estas distintas lógicas del uso del patrimonio cultural inmaterial se inscriben en el contexto neoliberal, y, por tanto, las expresiones musicales locales participan, de una u otra forma, en el sistema de mercado. Empero, los portadores locales de los saberes musicales, dancísticos y culinarios parten de premisas distintas de las que los

gobiernos estatales y locales pretenden establecer. Es decir, la noción de *patrimonio* depende del enunciador y genera distintas dinámicas socioculturales. Existen aquí procesos locales en torno a las expresiones culturales que se relacionan más con la declaratoria de la UNESCO que con las formas locales de organización social y de percepción local sobre las transformaciones o deformaciones de la fiesta. De manera que, si no entendemos los procesos sociales locales, podríamos pensar que la interferencia de factores y actores sociales externos tiene una influencia mayúscula, en este caso, la declaratoria. Si bien lo anterior es cierto, la respuesta local ante el impacto no es directamente proporcional ni tampoco casuística. Ahora bien, la paulatina integración de nuevos elementos, relaciones y sujetos forma parte de un importante proceso de socialización; no es gratuito, por ejemplo, que la participación local de los jóvenes en los parachicos se haya incrementado considerablemente en los últimos años.⁴

De igual forma, las motivaciones, tanto para la permanencia como para la transformación de las expresiones musicales, no derivan de situaciones exclusivamente fuera del control de los músicos, también los individuos deciden cambiar o mantener las condiciones de la producción musical ante las distintas lógicas de la dirección del patrimonio cultural. De hecho, los conocimientos locales no son patrimonio *per se* debido a que no constituyen necesariamente un acervo ancestral; en buena medida, estos conocimientos emergen del diálogo con otros actores y frente a las disputas por la apropiación de recursos.

Si bien existe un interés legítimo por parte de los órganos del gobierno local y estatal para el fomento de la práctica dancística de Los Parachicos y la Fiesta Grande como símbolo identitario, el reconocimiento de la UNESCO condujo al incremento del turismo y el comercio indiscriminado, y sus repercusiones son visibles apenas a unos años de la declaratoria. Esto es, el turismo masivo depredador, la comercialización de las bebidas alcohólicas que conduce a un consumo excesivo, y el incremento de los precios de los alimentos y el hospedaje, así como de los materiales para los insumos de la

fiesta (cohetes, adornos para las calles y las viviendas) y la indumentaria.

Como se ha mencionado con anterioridad, la presencia de jóvenes chiapacorceños es considerable. El entorno social y familiar donde aprendieron desde niños a ser *parachicos* es hasta cierto punto receloso a cualquier cambio que sea evidente en los distintos elementos que conforman la Fiesta Grande. Estos jóvenes siguen las formas tradicionales de vestirse y de danzar, mientras que turistas y jóvenes de otras regiones de Chiapas se integran a sus comparsas aunque llevando consigo sus propias formas de ataviar, las cuales transgreden el rango de variabilidad deseable desde la perspectiva de los locales. *Parachicos* de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez modifican color y textura del traje, o bien recubren con lentejuelas camisa, pantalón, chalina y zapatos, y adornan con un sarape del mismo color, dando un tono monocromático y brillante a la indumentaria que choca con el gusto local. Por ejemplo, después de haber asistido a la celebración ataviado de morado, un joven tuxtleco indicó orgulloso que el siguiente enero elegiría otro color para su vestido. Si bien no existe restricción explícita para que el *Otro parachico* se sume a los danzantes, éste no es considerado como un local y es sujeto de burla, pero, al mismo tiempo, su inserción sirve para refrendar los espacios simbólicos de pertenencia: “Él no sabe vestirse como parachico. No es un parachico”, aseguran los danzantes.

Figura 2. *Parachico* morado de espaldas (2011)



Fotografía de Marina Alonso Bolaños.

Figura 3. *Parachico* morado de frente (2011)



Fotografía de Fermín Ledesma.

Asimismo, el número de tamboreros se ha incrementado de tal forma que “el toque” ha iniciado un proceso de estandarización. Varios sones se han dejado de tañer o se ha reducido la complejidad rítmica de algunos de ellos, lo cual hace más sencilla la ejecución del instrumento para quienes deseen integrarse ocasionalmente al grupo o para aquellos que están aprendiendo a tocar, y al mismo tiempo permite la participación masiva de escuchas y asistentes a la fiesta.

La participación de los ensambles de tambores es particularmente importante durante la celebración de enero, pues son quienes acompañan distintas fases de la fiesta, y la gente les confiere respeto. De acuerdo con algunos de los músicos, con la inclusión de decenas de tamboreros se corre el riesgo de que el repertorio musical caiga en desuso o las piezas completas sean desplazadas por ciertos toques. Al respecto, los organizadores de la fiesta han invitado en algunas ocasiones a músicos tamboreros de otras regiones de Chiapas y del país, como en el caso de la invitación a músicos de mayapax (música maya) de Quintana Roo.

Evidentemente, este contexto de cambios tiene un impacto en la medida en que la práctica es lo que le da vida a los *parachicos* como ejecutantes, porque esta danza es un producto de las interacciones sociales. Pero, ¿hasta dónde los *parachicos* que no son de origen chiapacorceso subvierten el orden identitario de la fiesta que gozan los *parachicos* originales? ¿Se trata de un fenómeno reciente? ¿Qué impactos tienen estos nuevos sujetos en el desenvolvimiento de la Fiesta Grande y en general en la vida local?

Las respuestas a estas preguntas seguramente se modificarán con el tiempo, esto es, de acuerdo con las dinámicas socioculturales que ajustarán las maneras en que los actores se relacionan. Lo interesante es que la pertenencia al grupo de *parachicos* originario es sólo definible en forma relacional, de manera que los *Otros parachicos* son referidos con connotaciones ambivalentes. Por un lado, se les trata con cierto desdén, pero, por otro, su presencia es deseable hasta cierto punto. Por ejemplo, muchos fuereños han apoyado la realización de los planes de salvaguardia comprometidos con la labor establecida por la UNESCO, y han establecido lazos de amistad con el Patrón de los *parachicos* y los músicos. En este caso, su presencia es incuestionable, y la confiabilidad otorgada permite que estos sujetos sociales sean incluidos aun en los espacios de máxima ritualidad a los cuales sólo un pequeño grupo puede acceder. Cabe mencionar que los santos también pueden ataviarse como *parachicos*; de acuerdo con el relato inicial de este texto, así se acercó san Sebastián a los chiapacorcesos.

Ahora bien, en tanto que los valores de un pueblo no le son consustanciales sino que se van modelando en la interacción con otros pueblos, con las alteridades, mismas que no son simplemente sinónimos de diferencia, como ha indicado Krotz,⁵ existe un discurso del rechazo como estrategia cultural que pone límites y fronteras de lo propio ante las alteridades. También existe un proceso de negociación y una aceptación tácita a la presencia de los *Otros parachicos*.

Por otra parte, el gusto peculiar que tienen los chiapacorceños por el arreglo personal se considera como un distintivo de lo que significa ser chiapacorceño. Así, desde el *locus* de enunciación de los chiapacorceños, donde el ser vistos por los demás y el prestigio están en juego en “enero” —como se refieren metonímicamente a la fiesta—, se genera una categorización de los otros mediante una serie de criterios de reconocimiento: si los *parachicos* al bailar “brincan muy alto”, es que no son de Chiapa. Tampoco saben tocar el chinchín, ni soportan el calor con la indumentaria puesta. No saben portar ni las máscaras ni las monteras. Así, la diferencia con los *Otros parachicos* se subraya en el “saber hacer” como un campo de interacción de aprendizaje-transmisión en el cual los *parachicos* aprenden a ataviarse y a danzar; los músicos, a tañer los instrumentos musicales, y la gente, a seguir el recorrido de comparsas y cuadrillas.

ALTERIDADES Y AGENCIA

La Fiesta Grande es de los chiapacorceños, y en ella danzan los que han heredado esa tradición por vía patrilineal y en correspondencia con la construcción local del “ser nativo”, que son los linajes asociados a los distintos barrios. Ocasionalmente, en la práctica se puede llegar a expresiones de violencia moderada a través de empujones mientras los *Otros parachicos* bailan, o también se expresa mediante críticas y cuchicheos de las mujeres frente a las extrañas, en especial por las chiapanecas, que son las chiapacorceñas ataviadas con el vestido de holanes bordados que caracteriza la indumentaria femenina de la ocasión. Para la Fiesta Grande “te prestan el traje, pero no te va a quedar. A los que no son

de aquí les queda como aguado, y a las que se visten de chiapanecas y que no son chiapacorceanas hasta el arete se les cae”.

Figura 4. Desfile en la Fiesta Grande (2011)



Fotografía de Fermín Ledesma.

Un fenómeno relativamente reciente en el contexto de la Fiesta Grande que figura como parte de una de las esferas de la alteridad, en este caso de la de género, es la homosexualidad masculina — que se expresa de forma más evidente que la femenina—. En el contexto de la fiesta, los homosexuales se han abierto espacios formando cuadrillas de *chuntá* o sumándose a las existentes. En este espacio social los homosexuales han tenido aceptación y la gente disfruta verlos bailar y desfilan, pero también son rechazados y tiempo atrás fueron víctimas de violencia. También tseltales homosexuales originarios de municipios indígenas de Los Altos asisten a la fiesta sin participar como *parachicos* y *chuntás*, hecho reforzado por la idea local de que no existe la homosexualidad entre los indígenas. Paradójicamente, lejos de fomentar el respeto a la diversidad sexual, la prensa y varios actores sociales, incluyendo investigadores y promotores culturales, han denunciado —como si de un peligro se tratara— la presencia de comunidades gay.

Otra esfera de la alteridad de los chiapacorceanos a la que me referiré brevemente está constituida por los indígenas. El mundo mestizo en relación con el indígena en el contexto de Chiapa de Corzo ha sido un tema poco trabajado, a pesar de la evidente relevancia que tiene para el caso de los *parachicos* y de la Fiesta

Grande en su conjunto. Por ejemplo, los zoques —reubicados por la erupción del volcán—, conocidos como los “chichonales”, o los tsotsiles y tseltales, conocidos como “los caseritos”, son sujetos de discriminación explícita en ciertos momentos de la vida cotidiana, pero no durante la fiesta de enero.⁶

Las relaciones históricas sostenidas con la población indígena de Los Altos son por demás importantes, e incluso existe un episodio vinculado con las celebraciones de enero, en donde los chiapacorceños se reúnen con la población tsotsil en el paraje Navenchauc, del municipio de Zinacantan. Se trata de un encuentro ritual previo a la celebración de enero que se da una vez que cientos de personas han bajado de la montaña a la cual subieron con motivo de la peregrinación del Niño Florero para colectar la flor de Niyulariyo, bromelia con la cual adornarán el pesebre del Niño Dios en la iglesia de Santo Domingo. Los tsotsiles esperan el encuentro ofreciendo alimentos y música al Patrón de los Floreros —figura central del recorrido—, y a sus ayudantes, familiares y amigos acompañantes.

Después de pasar unos días en la montaña y de encontrarse con los habitantes de Navenchauc, los peregrinos emprenden su viaje de retorno con su carga de flores a Chiapa de Corzo. Sus esposas e hijos los aguardan en la ribera del Grijalva (el río Grande) para llevar a cabo la “Topada de la flor”, ceremonia que consiste en la bienvenida de los hombres ofreciéndoles comida, y se acompaña con toque de tambores, cohetes y repique de campanas.

De igual forma, los chiapacorceños consideran como parte de la fiesta la presencia de las vendedoras istmeñas o “tecas”, muchas de las cuales regularmente no viajan directamente de Oaxaca, sino de la capital chiapaneca, en donde se proveen de mercancías del Istmo a través de una compleja red de comerciantes de origen zapoteco. No obstante que los consumidores continúan adquiriendo los productos alimentarios que las “tecas” suelen vender, por ejemplo, pescado seco, chapulines, chocolate y tortillas, además de objetos para el arreglo personal como aretes, huipiles y adornos para el cabello, estas mujeres se han visto desplazadas paulatinamente por otros grupos de comerciantes provenientes del centro del país, y por

los cambios en los patrones de consumo de los asistentes a la fiesta.

Finalmente, en tanto que el interés es captar y explicar el funcionamiento de las relaciones sociales, es importante considerar que algunas de las interacciones de los chiapacorceños con sus alteridades en la fiesta de enero han existido desde hace muchas décadas, aunque, de acuerdo con la percepción de los actores locales, han sido muchas las transformaciones sufridas por la Fiesta Grande. Lo anterior nos indica que se debe tomar en cuenta que el denominado cambio de escalas de los fenómenos sociales en el mundo contemporáneo, como lo llama Augé⁷ —en términos de que los contactos se dan entre regiones más amplias y los contextos son también más amplios—, genera otras alteridades o las potencia: exacerba las diferencias étnicas y de género.

Así, en cierto sentido, la fiesta patronal de Chiapa de Corzo tiene agencia. Se ha puesto en evidencia que el ser colectivo chiapacorceño se construye con base en la práctica de esta fiesta, y ésta se torna en un aglutinador de colectividades diferenciadas. En este espacio participan todos los sectores chiapacorceños políticos, sociales, económicos, religiosos, étnicos,⁸ gente de localidades diversas, turistas, investigadores, promotores culturales y comerciantes, de manera que la Fiesta Grande constituye un espacio social en el cual se ponen en juego —explícitamente— las alteridades posibles que existen hasta ahora.

[1](#)

Marina Alonso Bolaños, “A los santos también se les lleva su tamalito. La comida tradicional de la Fiesta Grande de Chiapa de Corzo”, *Anthropology of Food [Online]* S9, Comidas Rituales, 2014.

[2](#)

<http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/convention-intangible-cultural-heritage/>

[3](#)

Pueden verse reflexiones de los portadores de saberes y de la actuación de los gobiernos ante la puesta en marca de dicha convención en Francisco López (coord.), *Coloquio Internacional sobre Patrimonio Inmaterial. Inventarios: Identificación, Registro y Participación Comunitaria*, Conaculta-INAH/UNESCO/Gobierno del Estado de Chiapas, México, 2010.

4

Acerca del punto de vista de los actores sociales véase Marina Alonso Bolaños y Alfonso Barquín Cendejas, “Entrevista con Rubisel Gómez Nigenda, Patrón de los Parachicos”, en *Diario de Campo Nueva Época*, Coordinación Nacional de Antropología-INAH, núm. 2, abril-junio de 2014, <http://diariodecampo.mx/2014/06/11/entrevista-con-rubisel-gomez-nigenda-patron-de-los-parachicos/>

5

Esteban Krotz, “Alteridad y pregunta antropológica”, *Revista Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, vol. 4, núm. 8, 1994, pp. 5-11.

6

Marina Alonso Bolaños, *op. cit.*, 2014.

7

Marc Augé, *El antropólogo y el mundo global*, Siglo XXI Editores, México, 2014.

8

Marina Alonso Bolaños, *op. cit.*, 2014.

2. HACIA UNA NUEVA CULTURA

ENTUSIASMO Y PARTICIPACIÓN POPULAR EN LA FIESTA DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO DE 1672

María Dolores Bravo Arriaga

Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México

Para honrarlos, la Iglesia ha designado a cada uno un día, que, como es conocido, generalmente es el *dies natalis*, que no es otro que el día de su muerte, pues se entiende que es en ese momento cuando nacieron a la vida definitiva.¹

El epígrafe anterior expresa una significación sin duda místico-religiosa, puesto que es el día del fallecimiento de los santos cuando dejan la vida temporal para elevarse a la eterna y así poderse reunir con su Creador. Es el viejo debate entre la caducidad del cuerpo y la inmortalidad del alma, tan presente en toda la hagiografía católica desde el Martirologio Romano, la Edad Media y en siglos posteriores hasta el XVIII, cuando empieza a declinar este género literario, en el que todavía se registra esta arraigada práctica emblemática donde se fusionan el lenguaje plástico y el lenguaje verbal. Es a partir del siglo XIX cuando se impone con mayor fuerza la cultura laica.

En la época que nos ocupa, siglo XVII, cobran influyente protagonismo las cofradías, los gremios y el orgullo de los lugares de culto, que eligen a determinados santos como sus patronos, el cual es un factor de gran trascendencia. Siempre la ciudad o el lugar de veneración está profundamente vinculado con estos festejos públicos. El caso de la Nueva España no es una excepción, de ahí que las fiestas patronales den un gran lustre al lugar donde se celebran, pues lo ubican como un sitio de elección sobrenatural. Es una especie de simbiosis entre el santo y la localidad, ya que ambos resultan gratificados y honrados el uno por el otro.

La iconografía de san Nicolás de Tolentino es la siguiente:

Está vestido con un hábito negro de la orden agustina, constelado de estrellas, que ajusta con un cinturón de cuero. Una *estrella* brilla sobre su pecho y en la mano tiene un *crucifijo* florecido de lirios. Está caracterizado, además, por un *cesto de pequeños panes* que lleva un ángel en una bandeja, de la cual escapan *perdigones* asados que acaban de resucitar. En el cielo, aparece un cometa entre su lugar de nacimiento y Tolentino. Como san Judas, también tiene como atributo las *almas del Purgatorio* que le ruegan entre las llamas.²

Esta última cualidad es sobresaliente, puesto que es a partir del siglo XII cuando se “crea” el Purgatorio como instancia intermedia entre el Paraíso y el Infierno. Así pues, sacar almas de este lugar escatológico fue uno de los poderes más extraordinarios que adquirieron los santos en sus diversos cultos:

Porque según los Theólogos y Padres, el Purgatorio es un puesto material, que destinó Dios para purificar las Almas, situado en el centro de la Tierra, pared en medio del Infierno; a manera, según San Vicente Ferrer, de un capacísimo horno³ [...]

No haze poco terrible á la morada del Purgatorio tener tan abominable cercanía como es la de el Infierno [...] por confinar con el barrio peor que ay, los peores vecinos que puede haver.⁴

El cinturón de cuero, presente en su iconografía, sirve para que el santo, entregado a la contemplación, lo utilice: “Nicolás puesto en oración, sacando con su correa las almas del Purgatorio [...] pues por Nicolás salían del Purgatorio las almas, que en él se hallaban cautivas, subiendo a la celestial Jerusalén [...] de donde se conoce, que llamarse Nicolás Propiciatorio fue porque [...] era el lugar de donde Dios despachaba las peticiones [...] fue decir que en Nicolás aseguran las ánimas del purgatorio el despacho de su libertad”.⁵

Figura 1. Imagen del retablo de san Nicolás de Tolentino, Templo conventual de san Agustín, Oaxaca, México⁶



Estos encuentros sobrenaturales son comunes en la vida del santo: “Una noche se le apareció un fantasma que le pidió que dijera misa por los muertos; como el santo vacilaba, le mostró las almas gemebundas que imploraban su compasión. Dijo la misa solicitada y a la noche siguiente, las almas liberadas entraron en su celda para darle las gracias”.⁷

Un tópico narrativo constante en las hagiografías de los elegidos de Dios es la lucha que sostienen contra Satanás, como se expresa en el texto del siglo XVII que trabajamos en esta ocasión (*Obligación Sagrada*): “y quando más golpeado del Demonio su cuerpo, sonaba mejor su paciencia; tuvo virtud para perseguir los infernales espíritus, pues los traía acosados aun quando más perseguido”.⁸ Al respecto explica Selene García Jiménez:

Este pasaje es una metáfora de la lucha espiritual entablada por el santo con los demonios, [...] [las luchas] entre el bien y el mal, como las habidas en las antiguas tebaidas de los ermitaños agustinos. Todo culmina con el desvanecimiento de san Nicolás y la ganancia simbólica, luego de haber luchado y abrazado el camino de la fe.⁹

Según la investigadora:

Nicolás Tolentino fue quien se convertiría en el primer santo de la orden en haber sido elevado a los altares [...] Así este santo se vuelve emblema de la religiosidad agustina carente de santos populares y de arraigada tradición, harto conocido en otras órdenes mendicantes.¹⁰

Una noche se le aparece una capilla de ángeles tocando una música celestial: Hallándose el santo el día diez de marzo del año en que murió [...] orando por la noche en su celda con gran fervor vio en ella muchos ángeles que con

celestial música le cortejaban: y elevado su espíritu, contemplaba la magnificencia del Señor que tanto le favorecía, enviándole sus ángeles músicos.¹¹

Dice Louis Reau: “su milagro más popular es la resurrección de tres perdices asadas. Nunca comía carne, como estaba debilitado por la enfermedad, los monjes de su convento quisieron reconfortarlo con [...] perdigones, y éstos, asados y todo, escaparon volando”.¹² Dentro de los grandes pintores, Piero della Francesca lo retrata sosteniendo una rama de lirio y una bandeja de la cual sale volando un perdigón. En los cuadros de Francisco de Zurbarán, el santo lleva una perdiz resucitada sobre un plato de estaño.¹³

En las representaciones tradicionales, el adusto hábito agustino de Nicolás de Tolentino está tachonado de estrellas. Al respecto manifiesta García Jiménez: “La significación que le revela un religioso a san Nicolás es que esa estrella es el símbolo de la luz que irradia su vida, y que en donde se detenga, su cuerpo será sepultado”.¹⁴

San Nicolás de Tolentino recibió un culto fervoroso muy extendido en Italia y en España:

Si en el Viejo Continente la presencia del santo de Tolentino resultó determinante, en la Nueva España no fue menos desde sus inicios, a decir de Sicardo, a inicios del siglo XVIII no había templo en la Nueva España que no contara con la imagen del venerable santo penitente [...] en 1653, según escribe Lucero Enríquez, el Cabildo de la Ciudad de Puebla, al igual que el de México, acordó jurarlo patrón por su intercesión para la protección ante los temblores que azotaban a la población.¹⁵

En una de las más ricas regiones mineras de la Nueva España, este agustino ermitaño fue declarado santo tutelar. La investigadora Selene García Jiménez nos da este valioso dato: “En el Real de Santa Fe de Guanajuato donde la imagen de Tolentino era apreciada como una de las más milagrosas, también fue jurado patrón de los mineros, quienes conformaron su cofradía.”¹⁶

Como testimonio de las fiestas en su honor encontramos la obra *Obligación sagrada, desempeño glorioso, Religioso Cvltto, y Plausible Festexo Que al nuevo Patron de su mineria S. Nicolas de Tolentino Consagró el Año de 1672, el Real de Guanaxuato* [...]

cuya relación escribe don Juan de la Concha y Burgos [...], publicada en México con las debidas licencias, la del ordinario y la del virrey, marqués de Mancera, en el año de 1673. Este escrito pertenece al género de relaciones de fiestas, ampliamente cultivado en la época novohispana, en que las celebraciones en honor de santos patronos locales, de órdenes religiosas, de la Virgen María y de Dios mismo son muy abundantes. En realidad componen un registro que cumple con los siguientes objetivos: dejar un padrón noticioso y seguro para la posteridad por medio de la escritura de sucesos tan significativos para una sociedad, y dar aviso a las autoridades eclesiásticas y civiles de la devoción de la comunidad, propósito de índole político-religiosa. Como ocurre con los textos de este género, es una hermosa descripción de los festejos llevados a cabo en Guanajuato, donde el santo agustino gozó de una gran popularidad, como en casi toda la Nueva España.

Figura 2. Imagen del retablo de san Nicolás de Tolentino, Templo conventual de san Agustín, Oaxaca, México



Por ser Guanajuato una región minera, se le dedicó una hermosa y elocuente décima:

Que como al Sol se atribuye la generación de estos metales [el oro y la plata] [...] pues siendo Nicolás a quien aclama Sol esta Villa, fue asegurar en sus influjos las mejoras de sus minas; declaró el asunto esta Décima: Justo es Nicolás te den/ festejo en el mineral,/ cuando le quitas el mal,/solicitándole el bien;/Pero quién ha dicho, ¡quién!/
que no es aqieste fervor/ efecto de tu calor,/ porque si Sol te iluminas/ a ti te deben las minas/ los quilates del valor.¹⁷

Como ya se dijo antes, otro símbolo con el que se le representa es el de la estrella, la cual también se configura como un Sol: “Cuando iba a la iglesia por la noches lo guiaba una estrella, de ahí que se lo represente con una estrella que brilla sobre su pecho”.¹⁸ Según expresa el autor de la relación de fiesta:

Nicolás, a quien Dios hizo tan grande en sus milagrosos influjos que resplandece en maravillas, aún dentro de la casa de Dios [...] no sé si por eso le pintan con el Sol en el pecho a Nicolás [...] Al Sol pintaron algunos con el pan, para dar a entender que sustentaba a los hombres [...] Así Nicolás, como sagrado Sol, de cuyo calor participa todo el universo, con los rayos de su intercesión, no hay achaque, que a su amparo se resista.¹⁹

San Nicolás de Tolentino perteneció a la orden de los ermitaños de san Agustín. Nació en Ancona en 1245, aunque el gran especialista en iconografía cristiana, Louis Réau, señala 1249 como su año de nacimiento. Muere en 1305; fue canonizado en 1445²⁰ o 1446.²¹ A decir del clásico hagiógrafo dominico Santiago de la Vorágine: “Nicolás puede derivar de *nikós*, victoria y de *laos*, pueblo. Si fuese así, Nicolás significaría ‘vencedor de los vicios populares’, en cuanto que con su doctrina enseñó a muchas personas a triunfar de sus vicios y pecados”.²² Ésta es la verdadera misión de los santos, sacar del mundo de las tinieblas teológicas y morales al mayor número de fieles para lograr su redención. De la Vorágine se refiere a san Nicolás de Bari, por quien los padres del de Tolentino le pusieron ese nombre, ya que, gracias a una petición que le hicieron, fue concebido por sus progenitores a edad madura. Esto es un signo de elección de grandes personajes bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento, entre ellos Sara, la esposa de Abraham; santa Isabel, prima de la Virgen María, que dio a luz a san Juan Bautista en edad avanzada, y los padres de la propia madre de Cristo, san Joaquín y santa Ana, que ya eran muy longevos cuando concibieron a María.

¿Qué podemos entender por milagro, y más en la época que nos ocupa?: “Luisa Elena Alcalá apunta refiriéndose al papel social de los milagros en el siglo XVII: ‘el acto que estaba por encima del orden de la naturaleza y de esta manera, los milagros atestiguan la presencia divina y hacen públicos los dones y el favoritismo a ciertos grupos’”.²³ Esto ocurre cuando la relación entre la naturaleza como

causa y el efecto producido no responde a las leyes lógicas de la ciencia, es más, puede que hasta la contradiga. La definición de milagro del *Diccionario de la Lengua Española* es: “Hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino”.²⁴

Ante su rechazo de comer carne, estando enfermo y su cuerpo muy debilitado, a Nicolás de Tolentino: “cierta noche le pareció que la Virgen María le hablaba para recomendarle que pidiese un pedazo de pan remojado en agua y lo comiese para recuperar la salud. Así sucedió y, desde entonces, san Nicolás acostumbraba, como señal de agradecimiento, bendecir trozos de pan y darlos a los enfermos”.²⁵ Éste es uno de los milagros y prodigios más célebres que realiza, y la influencia de la Virgen se patentiza aquí de forma muy importante: “Por lo demás el poder curativo del pan es uno de los milagros más socorridos por sus devotos, conservando hasta el día de hoy la tradición de ‘el pan bendito’ que se reparte los días en que se celebra la festividad del santo”.²⁶ Ésta es el 10 de septiembre. A continuación, una de las coplas incluidas en nuestra obra: “No tema la Villa afanes,/ blasone de su alimento,/ pues tiene para sustento/ estos panes”.²⁷

José Manuel Pedrosa, en su amplio, diverso y muy completo trabajo “Casas endemoniadas, santos exorcistas e imágenes que sudan: el milagro de san Nicolás de Tolentino en Cazalla (1693)”,²⁸ refiere la cualidad quizá más importante que le otorga la Iglesia al santo que es la de taumaturgo: “palabra a la que el diccionario académico actual asigna las dos únicas y reveladores acepciones de ‘mago’ y de ‘persona que practica la magia’”.²⁹

En relación con el efecto taumatúrgico, otra de las consecuencias poderosas de este alimento es que: “el pan bendecido de acuerdo a un rito especial de la orden de los agustinos ermitaños prevé todo tipo de privaciones y sufrimiento; el pan de Nicolás arrojado a las llamas controla incendios”.³⁰ Aquí tenemos un ejemplo elocuente de la relación no natural entre causa y efecto, pues es portentoso que un pan acabe con el fuego. En la *Novena del Taumaturgo Eremita* [...] *san Nicolás Tolentino* se expresa:

pues a vuestro poder obedece este voraz elemento [...] por las oraciones de vuestro glorioso siervo san Nicolás de Tolentino, habéis detenido y apagado sus mortales rigores, librando muchas vidas que hubieran perecido entre la crueldad de sus llamas a no haberlas defendido los ruegos de éste su compasivo Abogado.³¹

Es de recalcar el influjo o la participación de la Virgen que se da en el pan como alimento corporal y espiritual, como sacramento. Si éste es tan milagroso, es porque en la Eucaristía se convierte en el cuerpo de Cristo.

Son destacables las suntuosas descripciones que el autor refiere del templo dedicado al santo el día de la celebración. Lo designa como un espacio de representación solemne centrado en el protagonismo icónico y en todas las referencias de la vida y el prestigio de san Nicolás de Tolentino: “el aparato y colgaduras de la Iglesia, fue tan majestuoso que no se ha visto otra vez en la Villa semejante; consta sólo su Templo de una nave, y aunque capaz es pequeño teatro para sus moradores”.³² Nos detenemos un momento en esta descripción; en primer término llama la atención la palabra “teatro”, que es tan del gusto barroco para definir un espacio de representación, sea profano o sagrado. Es un vocablo que encontramos en gran número de textos de la época. También vale la pena destacar la hipérbole que, como ocurre en la mayor parte de las relaciones panegíricas, lleva al extremo de alabanza el escenario que configura la festividad.

En todas las descripciones de fiestas aparece la hipérbole de “gran multitud”. Es éste un rasgo constante, se observa en todo el género de relaciones festivas e implica la espectacularidad de la conmemoración que siempre resulta más lucida y con una asistencia mayor que la de cualquier otra ceremonia: “Y habiendo sido tan numeroso el concurso, que pudiera temerse la ruyna del choro por la multitud de gente que en él havía, parece que fue acertada prevención que huviesse ahí dos Ángeles que lo sustentaran”.³³ Esto es uno de los factores reiterados que en efecto da lustre y devoción a las fiestas religiosas: la imagen fusiona simbólicamente lo fáctico con lo celestial.

La celebración muestra su diversidad al incluir distintas artes como la arquitectura, el canto, la música, la danza y el teatro, que implican la versatilidad para que el público encuentre también, junto con la enseñanza y el mensaje religioso, cierta amenidad que lo distraiga y lo haga gozar brevemente: “y entre tanto que se repartía al Pueblo este milagroso pan, en el teatro que estaba prevenido se hizo una danza famosa glosada con una Loa, que hazía loables las mudanzas; y por ser tarde se dilató otra danza para hora de Vísperas lo cual assí por el adorno de las niñas [... y] de sus mudanzas fue muy bien vista”.³⁴

En la actualidad la palabra “mudanza” tiene generalmente el significado de cambio. Sin embargo, en este contexto, el sentido es otro: “mudanza: cierto número de movimientos que se hacen a compás en los bailes y danzas”.³⁵ Es un elemento característico del Barroco agrupar las diversas artes y formas de representación y creación para lograr lo trascendente por medio de lo sensorial.

Como se observa, dentro de la imaginería no puede faltar, sobre todo, la presencia de la Virgen, que ejerció en la vida del santo un influjo decisivo tanto en el patrocinio que le otorgó como en la veneración que siempre recibe la Madre de Dios: “El choro, además de su adorno, hazía en su ventana alarde del estandarte del santo [...] debajo del choro, estaban dos Imágenes de María Santíssima, una de su Concepción y otra de su Assumpción soberana, que en la hermosura parece se competían”.³⁶

La mayor parte de los poemas cantados durante el festejo son de raigambre popular y aluden, naturalmente, a tópicos relacionados con los poderes sobrenaturales del santo: “Tanto llega a merecer,/ Nicolás con el orar,/ que aliviando el padecer,/ al Infierno hace encender,/ y al Purgatorio apagar”.³⁷ Como expresa Manuel Mandianes: “Tal vez haya que decir que la religión popular es plural y sirve de elemento identificador para diferentes estamentos sociales”.³⁸ En tanto, en las alusiones que ofrece el autor en cuanto a las descripciones del templo, procesiones, simbología, motivos, celebración de misas y otros oficios, la intertextualidad es más bien culta, ya que tiene como referencias constantes al Antiguo y al Nuevo Testamento.

La participación religiosa colectiva está, asimismo, representada por la gran cantidad de fieles que acuden a estas liturgias. Por el lado de las autoridades, están las altas jerarquías de la región: los dos cabildos, eclesiástico y secular; las diversas cofradías, gremios y congregaciones, y religiosos agustinos de otras comarcas, entre ellos el prior del convento de esa orden en Valladolid, hoy Morelia.

Figura 3. Imagen del retablo de san Nicolás de Tolentino, Templo conventual de san Agustín, Oaxaca, México



El texto hace alusión al preste que tiene dos significados, ambos viables y funcionales dentro de la obra. “Preste” como sacerdote que preside el festejo y, al mismo tiempo, “Hombre que corre con los gastos de ciertas fiestas religiosas”³⁹ —pensamos que éste es el significado correcto—. La copla es deliciosa, pues habla de una mina llamada “Sirena”: “Viva la Sirena,/ la Sirena viva,/ para ser encanto/ de toda la Villa./ El metal de esta Sirena,/ a Nicolás le dedica/ urna para sus estrellas,/ para su culto, capilla”.⁴⁰ Explica Tomás Navarro Tomás: “cuatro octosílabos, con el segundo y cuarto rimados, constituyen la antigua cuarteta de la copla popular, común a todos los pueblos hispánicos”.⁴¹ Terminada la liturgia de la misa, siguió la ya referida bendición del santo de los panecitos.

Entre las múltiples procesiones que tuvieron lugar en esta relación festiva se cuenta la de las colectas en que se recogían copiosas cantidades de dinero de los fieles para los gastos del templo y las fiestas.⁴² Asimismo, hubo variadas representaciones, como mázca-

ras, loas, “villancicos, versos, oraciones”.⁴³ Y no faltó, como se dice con este ingenioso juego de palabras: “prevenido un tablado donde las danzas de las niñas, robaban las niñas de los ojos de todos para la admiración”.⁴⁴

Después de las comitivas y del derroche maravilloso de luces: “que para este sagrado culto de la cera hacía alas el mérito para volar a vista del mejor Sol, sin los riesgos de Ycaro desvanecido”,⁴⁵ encontramos una metáfora doble al emblematicar al Sol como Cristo, Sol de justicia, pues las llamas de las luminarias indican las luces elevadas hacia el Hijo del Hombre, contrastado con Ícaro, cuyas alas hechas con cera se derriten y descienden estrepitosamente al mar al acercarse demasiado al astro rey, azuzado por el pecado de soberbia. Vemos pues, el mismo elemento, la cera, como elevación y como caída. El final de fiesta es el siguiente:

Estrenóse este día [18 de octubre] el Ornamento de la Cofradía, habiendo sido todo nuevo [...] se le puso en la mano al Santo una Azucena de plata [...] se cantó el Villancico siguiente: *Estríbillo*: [¿]Quién mueve a tanto festejo?/ Quién a tantos gustos mueve?/ El Archivo de las luces/ la luz de los Penitentes. *Eccos*: Es Nicolás en el suelo,/ Cielo,/ Que nos da en el desamparo,/ Amparo,/ Llevándose su dominio,/ El Patrocinio. [...] *Redondilla*: Lo insensible se aquilata,/ por medio de Nicolás/ Y las vetas darán más/ Riqueza, Tesoro, y Plata.⁴⁶

La modalidad de poemas con “Ecos” es uno de los artificios preferidos por la poesía barroca novohispana. La misma sor Juana escribe romances en “Ecos”.

Desafortunadamente, sólo tenemos la alusión a algunos festejos dramáticos que el autor consigna: “por la tarde se representó una famosa comedia con los sainetes que pide de gracejo, la Loa la ofreció Júpiter en sus hijas las tres gracias, pues acomodadas éstas a las muchas de Nicolás, fue glorioso epílogo de sus grandezas”.⁴⁷ Así concluyó este atractivo y poco conocido festejo.

Parte de su interés reside en la lejanía del lugar que lo celebró, distante del centralismo y la influencia de las ciudades más importantes de la Nueva España, México y Puebla. Claro que esto se justifica por una sencilla razón: la riqueza de este centro minero

de la cual dependía no sólo la economía del virreinato, sino aún más y con mayor apremio la Metrópoli.

José Manuel Pedrosa derrocha una vasta geografía del culto ofrecido a este santo en España, en Filipinas, en Bolivia y en otros países de América:

Como es imposible el repaso de la gran variedad de milagros atribuidos y de cultos en honor de san Nicolás de Tolentino, que han llenado la geografía hispana durante siglos, me limitaré a dar cuenta de un suceso prodigioso que acaeció supuestamente en 1743 en el pueblo mexicano de Zitlala, próximo a Puebla en el que perdura hoy la veneración del santo.⁴⁸

Relata el autor que los pardos o mulatos que vivían en la costa del Pacífico adquirieron una imagen de san Nicolás de Tolentino en Puebla y la pusieron en un cajón para trasladarla a su comunidad. En el momento en que quisieron levantar el baúl donde estaba el santo, vieron que pesaba tanto que cargarla era imposible: “con cuya maravilla dichos pardos desistieron de su intento, [e] hicieron donación de la santa imagen al referido pueblo de Zitlala”. Después de la decisión voluntaria de regalar la imagen a la comunidad, el cajón se hizo sumamente ligero; lo introdujeron al templo y, al abrirlo, sacaron la imagen de san Nicolás y “lo colocaron en el altar mayor”.⁴⁹

El investigador señala que éste es un modelo literario que se repite constantemente en las comunidades católicas. En el capítulo XII del *Zodiaco Mariano*, llamado *De la imagen de Nuestra Señora de la Soledad que se venera en la Ciudad de Antequera, en el Valle de Oaxaca*, los padres jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo refieren que unos arrieros llevaban una imagen de la Virgen hasta Guatemala, y que al parar en la ciudad de Oaxaca, antes Antequera: “aunque las otras mulas de la recua pasaron adelante con sus cargas, solamente la que llevaba la imagen de la Virgen se hizo reacia”.⁵⁰ Por más esfuerzo que hicieron, ninguna de las mulas pudo seguir adelante con la efigie de la Virgen: “con esto la descargaron, abrieron el cajón y sacaron la santa imagen, y conociendo que con aquellas demostraciones daba a entender la Virgen que quería quedarse ahí, regocijados los oaxaqueños le hicieron por entonces una ermita, y comenzaron con

muchos obsequios a venerarla”.⁵¹ Estuvo, pues, la Madre de Dios en ese pequeño templo, hasta que éste se convirtió en la Basílica de la Virgen de la Soledad. Tanto en el caso de Zitlalá como en el de Oaxaca se manifiesta la decisión de las imágenes de quedarse en el lugar elegido por ellas, y así le otorgan un lustre sobrenatural a los santuarios.

Pedrosa muestra la conjunción complementaria entre imagen y discurso al ofrecer al lector en su investigación toda una larga serie de portadas de las devociones llamadas “Gozos”, género que es: “composición poética en loor de la Virgen o de los santos que se divide en coplas después de cada una de las cuales se repite un mismo estribillo”,⁵² y que eran tan comunes en la época.

El mismo investigador señala la existencia de una obra de teatro escrita por Félix Lope de Vega, que patentiza los registros infinitos del “Fénix” y, por otro lado, toda su devoción católica de tomar como personajes dramáticos a diversos santos. Entre la vasta producción de comedias hagiográficas del “Monstruo de la Naturaleza”, como lo llamó Cervantes, encontramos muy diversos registros. Resaltan tres dedicadas a san Isidro Labrador, patrono de Madrid, así como otras escritas en honor de santos hispanos, como san Diego de Alcalá, y no podía faltar, naturalmente, la santa de Ávila con la comedia: *La Bienaventurada Madre Santa Teresa de Jesús*. Hay obras dedicadas a fundadores de órdenes y a santos europeos como *El Divino Africano*, san Agustín de Hipona; *El Serafín Humano*, san Francisco de Asís, y *San Nicolás de Tolentino*, que nos ocupa, de la que Pedrosa comenta: “la composición más destacable entre todas fue, sin duda, una comedia hagiográfica, bastante desatendida por los críticos, de Lope de Vega”.⁵³

En un prolijo y muy informado ensayo el investigador de la Universidad de Zaragoza José Aragüés Aldaz consigna minuciosamente las diversas obras que influyeron en la creación del gran dramaturgo del Siglo de Oro: “tan sólo un análisis riguroso de la tradición hagiográfica de todas las vidas poetizadas por Lope, permitirá obtener conclusiones algo más definitivas en torno a sus lecturas y a los límites de su ‘imaginación’ poética”.⁵⁴ Incluye no sólo hagiografías, sino también crónicas de la Orden de San Agustín.

Figura 4. Imagen del retablo de san Nicolás de Tolentino, Templo conventual de san Agustín, Oaxaca, México



Para el investigador, la hagiografía más importante como fuente del drama es la de Juan González de Critana, *Libro de la Archicofradía de la cinta de san Agustín y santa Mónica [...] con un compendio historial de cómo N. P. San Agustín vivió vida monástica y fundó la Orden de los Frayles Ermitaños* (1604), que contiene un episodio muy importante: “un pasaje [...] es el de la visita de san Nicolás al purgatorio guiado por el alma de Fray Peregrino, y el encuentro ahí con el alma del pariente del santo, Gentil Ursino”.

Entre los atractivos presentes en esta obra, está el nivel escatológico en la acepción de “conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba”,⁵⁵ que impregna muchos pasajes del texto. Por todo el abigarramiento de personajes, dos con el mismo nombre (uno fraile y otro peregrino), y las acciones a veces desmesuradas que se desarrollan, la obra parece complicada. No obstante, estos defectos llegan a ser a veces una cualidad en la fusión, como habíamos dicho de los planos temporal y sobrenatural. En el nivel trascendente, que hemos señalado y consideramos de mayor relevancia, aparecen el Demonio, Dios y sobre todo la Virgen, y nos parece que es uno de los grandes logros de esta comedia. Por otro lado, esta característica le otorga a la obra un rasgo en el que conviven muchas figuras que nos adentran en el mundo medieval. Presenta singularidades novedosas muy atractivas que delatan la gran creatividad y el poder de invención del Monstruo de la Naturaleza. Esto nos lleva a que en la obra se entretujan el nivel temporal y el nivel trascendente. Desde el inicio aparece un

personaje que después será liberado del Purgatorio por san Nicolás, tentado por una máscara que es el propio Demonio.

En el primer acto la acción transcurre cuando un personaje misterioso llamado Máscara se presenta ante un libertino de nombre Gentil Ursino, que es pariente del santo y que es muy importante como objeto de milagro del protagonista. El joven Ursino, como buen galán arquetípico de la época, es un conquistador de mujeres al que no le importa el honor, sino simplemente lograr el placer:

Máscara: Porque vicioso eres,/y a cuantas miras quieres bien, Ursino.

Ursino: Máscara, no lo niego, que bien creo/que de todas me mata igual deseo;
[...]

Máscara: No es eso, Ursino, amor, sino locura. [...]

Ese es vicio/ indigno de los hombres de tu sangre;/ no pienso que esta tierra, esta provincia,/ Italia toda, el mundo, haya criado/ un hombre más vicioso y olvidado/ de sus obligaciones [...] Laurencia es bella y noble; tú la quieres:/ no la pondrás con las demás mujeres.⁵⁶

Máscara le advierte que la dama antes nombrada es noble y le pide que no divulgue la conquista, y el joven le contesta: “que yo no sé que quede, el bien gozado,/ sino el contarle en público”.⁵⁷ Busca con ello manchar la reputación de Laurencia.

Aparece entonces una escalera que promete al joven gozar los deleites de amor, la cual, de ser medio de placer, se vuelve su perdición cuando, al tratar de ascender al balcón de la dama, cae y muere. Tenemos, pues, el símbolo de la caída por acción del pecado.

Después aparece un Tribunal en el que están Cristo como Juez Divino y Máscara, que es el Demonio, quien trata de arrebatarse el alma de Ursino para hundirla en el averno. Misericordia y la Virgen ruegan por el pecador. En este pasaje se advierte el nivel escatológico de las postrimerías o novísimos que son: Muerte, Juicio, Infierno, Purgatorio y Gloria. Ante la intercesión de la Virgen, Cristo cede y hace que el alma de Gentil Ursino vaya al purgatorio: “Virgen: Ya, Juez divino, a Nicolás conoces,/ y sabes que es el miserable Ursino,/ que yace aquí, de Nicolás sobrino”.⁵⁸

Otro elemento importante en esta comedia hagiográfica es la elocuencia de la predicación, pues algunos personajes que dudan

entre permanecer en el mundo o establecerse en el estado religioso son convertidos por la palabra de varios oradores como Rogerio, Fray Peregrino y el propio Nicolás. Esto nos indica la fuerza persuasiva de la oralidad, no sólo en la Edad Media, en la que se ubica la acción de la obra, sino en los mismos tiempos de Lope. Tenemos otro pasaje en el que el mismo Nicolás se convence de entrar a la Orden de los Ermitaños por la palabra de Rogerio, que influye en una vocación que estaba latente. Uno de los personajes más distinguidos es el gracioso Ruperto, quien entra al estado religioso instado por el propio Nicolás. Cuando estaba en el siglo, Ruperto se distinguía por ciertas veleidades ligeras de amor y, sobre todo, por glotón.

De definitiva importancia dramática y teológica es la fuerza que ejerce la Madre sobre Cristo. Ya sabemos la proclividad afectiva que siente el Hijo ante María, a la que no le puede negar nada. Dentro de la religión católica es la mayor intercesora (más que los santos) entre los hombres y Dios, y la relación entre Madre e Hijo es uno de los grandes temas en el Nuevo Testamento. Ursino es enviado al Purgatorio gracias a los ruegos de la Virgen: “por las virtudes oraciones santas/ de Nicolás, hasta que tiempo sea/ en que tu gloria y tu descanso vea”.⁵⁹ Se sobrentiende que estas palabras aluden al Juicio Final.

En este convulso mundo medieval en que abundan las contiendas entre emperadores, reyes e incluso papas, Lope hace toda una reflexión sobre la guerra. En voz de Fisberto, un soldado andrajoso, el autor, con maestría, sintetiza en la voz popular a los Cuatro Jinetes del Apocalipsis señalados por san Juan: “En fin, eres, guerra fuerte,/ madre de la hambre, y ésta/ de la pestilencia presta, de quien la engendra, la muerte”.⁶⁰ Este soldado es sin duda una víctima de la guerra como lo son los labradores y la gente del pueblo personificada por una mujer. Todos ellos hambrientos y desarrapados se amparan bajo la protección de Nicolás, quien muchas veces, sacrificando las reservas de su convento, les da de comer. Uno de los personajes, Labrador, narra una biografía de Nicolás. Al referirla, consigna también algunos de sus atributos icónicos, como el “estrellado pellizo”,⁶¹ el severo hábito negro

agustino tachonado de estrellas que es como se le representa. Habla de su lugar de nacimiento, de sus estudios y de su fervor al pan: “Fue tanta su devoción/ al Sacramento divino/ que se llama buena gracia,/ pan angélico y pan vivo,/ que oyendo misa, en la Hostia,/ vio muchas veces a Cristo/ resplandeciente, y en forma/ de un bello y hermoso niño”.⁶² Esta referencia es muy importante por el milagro del pan que ya hemos citado. La inspiración poética de Lope resalta, como en toda su obra, en estos hermosos versos.

Las víctimas menesterosas de la guerra buscan a san Nicolás, puesto que él siempre atiende a su sustento y consuelo: “Labrador: Él es de huérfanos padre,/ y hospital de peregrinos,/ médico de los enfermos,/ libertad de los cautivos”.⁶³ Y no menor es su poder de convencimiento para que los pecadores abandonen las tentaciones mundanas. Es también muy pertinente una referencia implícita que hace el autor, en la cual refiere el contraste entre los excesos del sobrino Gentil Ursino, que transgrede todas las reglas del bien vivir, así como la persuasión del discurso de Nicolás de Tolentino: “A su ejemplo, otros mancebos,/ dejando el mundo y sus vicios,/ se han metido en religión/ contra el poder del abismo”.⁶⁴

Son muy importantes los largos monólogos de los frailes y oradores, como el de Fray Peregrino, que de nuevo establece la oposición entre los pecadores irredentos y los que como él, por influjo de Nicolás, experimentan el proceso de conversión: “Pasé la flor de mis años/ con lasciva inclinación/ en amar a las criaturas/ y en desamar al Criador”.⁶⁵ Nicolás lo conduce a una casa de oración y ahí le surge lo sobrenatural como función literaria, pues se le aparece el Ángel de su Guarda: “Y estando yo sin sentido,/ me pareció que en visión/ vía al Ángel de mi guarda/ armado al traje español”.⁶⁶ Toda esta elegancia de la galanura hispana contrasta con esta mención: “Y como si fuera un indio,/ dejé engañar mi razón/ de afeite, gala y criados,/ vencido de propio amor”.⁶⁷ Sabemos que los ángeles poseen una inteligencia excepcional, puesto que son criaturas celestiales. Aparecen también dentro de este nivel escatológico personajes abstractos como Carne y Demonio. Consigna el famoso *Contemptus mundi* de Tomás de Kempis, libro

vertebral muy conocido en el culto católico como *La imitación de Cristo*.

En el acto tercero se presenta el clímax dramático de la obra, como ocurre siempre en el teatro áureo. Lope anuncia en voz de Fray Peregrino lo siguiente: “Basta saber que le aclaman/ por santo, y la voz derraman/ los pueblos de que lo es tanto,/ que, con estar vivo, el santo/ de los milagros le llaman”.⁶⁸

Hay toda una alabanza a la Santísima Trinidad y al final surge de nuevo el Demonio como elemento opuesto y perturbador. En un diálogo entre él y Nicolás se habla de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, y de la serpiente. En el coloquio, el Maligno dice que todo iba muy bien hasta que apareció la Virgen para lograr la redención del género humano: “Si trata de ella,/ taparéme los oídos”,⁶⁹ “¡Oh tú, que convertiste el Eva en Ave!”.⁷⁰

Nicolás refiere también algunos fragmentos de la vida de Cristo. Expresa que no se sabía nada de Él: “Desde doce hasta treinta años/ no tenemos quien refiera/ lo que hizo este Señor;/ pero en cumpliendo los treinta,/ un Águila, un León, un Toro,/ y un Ángel con plumas bellas, de sus sermones y hazañas/ escriben cosas que elevan”.⁷¹ Se expone, pues, la intertextualidad con el Nuevo Testamento en los símbolos de los Cuatro Evangelistas.

Un incidente significativo para el gran final de la comedia es cómo Nicolás remienda su hábito. Irrumpe el Demonio con una gran violencia y dice lo siguiente: “Mas por cumplir con esta envidia mía,/ el negro paño, más que al azul cielo/ del cielo estimo, aunque remiendo sea,/ porque se enoje cuando no lo vea”.⁷² En otro plano sobrenatural salen tres damas aliadas de Satanás: Inobediencia, Carne e Ira. El Maligno advierte a estas alegorías que será muy difícil seducir a Nicolás. Aparece en escena el santo con una gran sed, puesto que la región está asolada por una terrible sequía: “dadles agua, Señor, sed los aflige”.⁷³ El santo convierte una piedra en una hermosa fuente. Dentro de su vasta simbología, Udo Becker consigna: “La Biblia utiliza con frecuencia su simbolismo en relación con la *purificación*, las *bendiciones* y el *agua de vida*”.⁷⁴

Como efecto de tramoya, que señala Lope, se manifiestan el padre y la madre de san Nicolás, Floro y Ursino, quienes ruegan al

santo que los rescate de esta severa pena temporal. El santo expresa lo siguiente: “Esta correa de Agustín, que al cielo/ os subirá, que alcanza/ desde este mar soberano puerto,/ almas, cuya esperanza/ es el consuelo más seguro y cierto”.⁷⁵ El Demonio y sus aliadas sostienen una feroz lucha contra el agustino eremita, en la cual él y ellos se azotan mutuamente. Aparecen el padre Prior, Fray Ruperto y Fray Gil. Al irse, uno de los demonios le llena la cara de humo a Ruperto, que es el gracioso: “Ruperto: Pues, ¿qué tengo, padre?/ Gil: La cara como un negro de Etiopía”.⁷⁶ Asimismo, el santo queda muy maltrecho por los ataques de los seres malignos.

En un pasaje a manera de letanía se dan los dones otorgados por Nicolás a sus fieles. Surge así un coloquio entre Nicolás y la Música celestial, que es un coro angélico: “Nicolás: ¿Rogaré por mis almas a Dios?/ Música: Ruega./ [...] Nicolás: Mis panecitos, ¿qué darán?/ Música: Saludes/ [...] Nicolás: ¿Saldrán, en fin, mis almas?/ Música: Saldrán luego/ Nicolás: Ángeles, ¿cómo?/ Música: Si a rogarlo acudes”.⁷⁷

Casi al final sale el Peregrino a quien Nicolás había ayudado con 100 monedas, que es sin duda una figura celestial, y le da su capa con estas palabras: “Vestirte quiero de nuevo,/ como allí lo prometí;/ ponedle el hábito luego”. Este diálogo se acompaña de la siguiente didascalia: “*Vístanle dos ángeles un hábito de tafetán negro con estrellas de oro*”.⁷⁸ Lo anterior causa el asombro de los otros frailes. Nicolás en agonía entrega su alma a Dios y surge una visión. En boca del padre Prior se exclama: “Mas ¿qué es esto, ¡cielo santo!;/ qué luz es ésta que veo/ bajar por los aires claros?/ ¡Nicolás parece! ¡Él es/ con el hábito estrellado!” Se incluye la siguiente acotación: “*San Nicolás baje con el hábito estrellado, y en llegando al suelo, donde esté un peñasco, salgan dos almas, y tomándolas de las manos, vayan subiendo los tres al cielo con música*”.⁷⁹ El mismo Prior pronuncia las palabras usuales del final de la comedia: “Y aquí se acaba, senado,/ la vida de Nicolás,/ el Santo de los milagros”.⁸⁰ Como es sabido, en el teatro del Siglo de Oro la palabra “senado” tiene la acepción de “público, auditorio, principalmente el que acude a una representación dramática”.⁸¹ A lo largo de toda la pieza, pero

en especial en este último acto, se dan los momentos cumbres y los milagros del santo.

Como es proverbial en la obra de Lope de Vega, además del hábil entramado dramático, sobresale su veta popular y su inigualable lirismo, que a más de obra teatral lo convierte en un atractivo texto poético.

[1](#)

Rogelio Ruiz Gomar, "Los santos y su devoción en la Nueva España", *Revista de la Universidad de México*, núm. 514, 1993, p. 4.

[2](#)

Louis Réau, "Nicolás de Tolentino", en *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, 5 tomos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, pp. 443-444.

[3](#)

Gritos del purgatorio y medios para acallarlos [...] por el Doctor Joseph Boneta [...] en León de Francia por Anisson y Posuei. Año de 1709, p. 58.

[4](#)

Idem.

[5](#)

Obligación sagrada, desempeño glorioso, Religioso Cvltio, Y Plausible Festexo Que al nuevo Patron de su mineria S. Nicolas de Tolentino Consagró el Año de 1672, el Real de Guanaxuato [...] cuya relación escribe don Juan de la Concha y Burgos [...], México, 1673, f. 11r.

[6](#)

Todas las imágenes del artículo pertenecen al retablo de san Nicolás de Tolentino, que está en el Templo conventual de San Agustín en la Ciudad de Oaxaca, México. Están firmados por Isidro de Castro. Publicados en el libro: *Ciclos Pictóricos de Antequera-Oaxaca, Siglos XVII-XVIII. Mito, Santidad e Identidad*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú, Oaxaca, 2013. Agradezco la valiosa colaboración de Alejandro Hernández García y David Boyás para la realización de este trabajo.

[7](#)

Louis Réau, *op. cit.*, p. 443.

[8](#)

Obligación Sagrada, op. cit., f. 10r.

[9](#)

Selene García Jiménez, “Entre el bien morir y el rescate de las ánimas: Las pinturas tolentinianas del Isidro de Castro, 1701-1732”, en *Ciclos Pictóricos de Antequera-Oaxaca*, *op. cit.*, p. 95.

[10](#)

Ibid., p. 70.

[11](#)

Joseph Sicardo, *Vida y milagros del glorioso san Nicolás de Tolentino*, don Ambrosio Sicardo (editor), Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, Madrid, 1701, p. 90.

[12](#)

Louis Réau, *op. cit.*, p. 443.

[13](#)

Cf. *ibid.*, p. 445.

[14](#)

Selene García Jiménez, *op. cit.*, p. 91.

[15](#)

Ibid., p. 71.

[16](#)

Idem.

[17](#)

Obligación Sagrada, *op. cit.*, ff. 9v-10r.

[18](#)

Louis Réau, *op. cit.*, p. 443.

[19](#)

Obligación Sagrada, *op. cit.*, f. 9v.

[20](#)

Según Louis Reau, *op. cit.*, p. 443.

[21](#)

Según Alban Butler, *Vida de los santos*, LIBSA, Alcobendas, 1992, p. 535.

[22](#)

Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, tomo I, Alianza, Madrid, 1984, p. 37.

[23](#)

Selena García Jiménez, *op. cit.*, pp. 70-71.

[24](#)

Cf. *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (en adelante, *DRAE*), s. v. “milagro”.

[25](#)

Alban Butler, *op. cit.*, pp. 535-536.

[26](#)

Selene García Jiménez, *op. cit.*, p. 93.

[27](#)

Obligación Sagrada, *op. cit.*, f. 8r.

[28](#)

José Manuel Pedrosa, “Casas endemoniadas, santos exorcistas e imágenes que sudan: el milagro de san Nicolás de Tolentino en Cazalla (1693)”, *Revista de El Colegio de San Luis*, nueva época, año VII, núm. 14, julio-diciembre de 2017, pp. 67-103.

[29](#)

Ibid., p. 68.

[30](#)

Jockle Clemens, *Encyclopedia of Saints*, Alpine Fine Arts Collection, Londres, 1995. Traducción mía.

[31](#)

Novena del Taumaturgo Eremita, firmísima columna del mundo, y egemplar de penitentes san Nicolás Tolentino compuesta por el R. P. Fr. Gil Ramírez del Orden de San Agustín. Reimpresa en la Puebla por los Herederos de la Viuda de Miguel Ortega, en el Portal de las Flores Año de 1774, p. 22. La paginación es mía.

[32](#)

Obligación sagrada, *op. cit.*, f. 3v.

[33](#)

Ibid., f. 4r.

[34](#)

Ibid., f. 5v.

[35](#)

Cf. *DRAE*>, s. v. “mudanza”.

[36](#)

Obligación sagrada, *op. cit.*, f. 4r.

[37](#)

Ibid., f. 12r.

[38](#)

Manuel Mandianes Castro, “Caracterización de la religión popular”, en *La religiosidad popular*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 45.

[39](#)

Cf. *DRAE*>, s. v. “preste”.

[40](#)

Obligación sagrada, *op. cit.*, f. 5v.

[41](#)

Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, Colección Málaga, México, 1975, p. 100.

[42](#)

Cf. *Obligación sagrada*, *op. cit.*, f. 8v.

[43](#)

Ibid., f. 13r.

[44](#)

Idem.

[45](#)

Ibid., f. 5r.

[46](#)

Ibid., ff. 14v-15r.

[47](#)

Ibid., f. 15v.

[48](#)

José Manuel Pedrosa, *op. cit.*, p. 12.

[49](#)

Ibid., pp. 12-13.

[50](#)

Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, Antonio Rubial García (intr.), Conaculta, México, 1995, p. 272.

[51](#)

Idem.

[52](#)

Cf. *DRAE*, s. v. “gozos”.

[53](#)

José Manuel Pedrosa, *op. cit.*, p. 6.

[54](#)

José Aragüés Aldaz, “Lope de Vega y la tradición hagiográfica sobre San Nicolás de Tolentino”, en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII, Barcelona, 2011, p. 2. Recomendamos este trabajo sólido y metódico a quien le interese ahondar en los textos leídos por Lope de Vega para la escritura de su obra de teatro.

[55](#)

Cf. *DRAE*>, s. v. “escatológico”.

[56](#)

Félix Lope de Vega, *Obras escogidas*, tomo III, *Teatro*, estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1962, p. 240. Sólo ponemos la referencia de las páginas, pues la edición en la que aparece la obra no tiene los versos numerados.

[57](#)

Idem.

[58](#)

Ibid., p. 241.

[59](#)

Ibid., p. 241.

[60](#)

Ibid., p. 247.

[61](#)

Ibid., p. 248.

[62](#)

Ibid., p. 248.

[63](#)

Idem.

[64](#)

Ibid., p. 249.

[65](#)

Ibid., p. 251.

[66](#)

Idem.

[67](#)

Idem.

[68](#)

Ibid., p. 260.

[69](#)

Ibid., p. 262.

[70](#)

Ibid., p. 241.

[71](#)

Ibid., p. 262.

[72](#)

Ibid., p. 263.

[73](#)

Idem.

[74](#)

Udo Becker, *Enciclopedia de los Símbolos*, Océano, Barcelona, 1993, p. 145.

[75](#)

Félix Lope de Vega, *op. cit.*, p. 265.

[76](#)

Ibid., p. 267.

[77](#)

Idem.

[78](#)

Idem.

[79](#)

Ibid., p. 269.

[80](#)

Idem.

[81](#)

Cf. *DRAE*>, s. v. “senado”.

UNA FIESTA CARMELITA DEDICADA A LA CANONIZACIÓN DE SAN JUAN DE LA CRUZ. PUEBLA, 1729

María Águeda Méndez
CELL-El Colegio de México

Sabido es que los españoles, al llegar en el siglo XVI a tierras allende los mares, se encontraron con unos emplazamientos sociales inimaginables por su grandeza y esplendor, sobre todo la gran Tenochtitlan, en la que, a su modo de ver, reinaban el pecado y el demonio. Para ellos, la majestuosa ciudad era una suerte de “Babilonia idolátrica, llena de maldades, errores, confusión y oscuridad”.¹ Al establecerse el estado absolutista era prácticamente ley de vida que, debido a la disparidad entre las élites, autoridades y masas populares, la sociedad novohispana distara mucho de vivir una situación igualitaria y sin diferencias. Tan marcada desunión social entre unos y otros parecía desvanecerse en las fiestas, pues si bien todos gustosamente abandonaban la diaria rutina y participaban en los festejos, los diferentes estamentos se congregaban sin mezclarse; como reza nuestro dicho: “juntos pero no revueltos”.

En tal ambiente de divergencia social, como apunta Antonio Rubial, las autoridades utilizaban la celebración de las festividades como medio de control colectivo; era un método para conservar tanto las jerarquías como el orden. Por otra parte, “la desigualdad y la inmovilidad sociales eran consideradas no sólo elementos útiles, sino también cualidades impuestas por Dios tanto al hombre como al universo. Con la fiesta se aseguraba la permanencia de las masas urbanas dentro del orden jerárquico considerado como sagrado”.²

Las fiestas en la Nueva España se dividían básicamente en las que celebraban las corporaciones educativas; las civiles, que endiosaban a los poderosos, y las eclesiásticas, de las que destacaban las beatificaciones o canonizaciones de un nuevo santo. En las tres, por su composición, “convivían íntimamente lo sagrado y lo profano”.³ Las primeras se llevaban a cabo básicamente para celebrar a los nuevos académicos o festejar el fin de cursos. En general se componían de carros alegóricos y actos literarios: eran las menos artificiosas. Las segundas, en cambio, se dedicaban a ensalzar a la monarquía española, y su importancia y poder. Si bien ningún soberano español nunca estuvo físicamente en tierras novohispanas, su presencia siempre estaba vigente al conmemorarse bautismos, enlaces matrimoniales, ascensos al trono o decesos reales. Otro tanto de lo mismo sucedía en la acogida de virreyes y arzobispos y hasta de “los triunfos bélicos [que] generaban grandes despliegues de actividad festiva, costeada casi siempre por el Ayuntamiento”.⁴ Sin duda las más espléndidas y notables eran las religiosas, que se llevaban a cabo debido a tres rituales establecidos: las del ciclo litúrgico, que se daban anualmente y celebraban el Corpus, Semana Santa, Navidad o la Inmaculada Concepción y congregaban a toda la población; las de los santos patronos, que se circunscribían a un barrio, orden religiosa o gremio, y las ocasionales, que se daban por algún acontecimiento singular como “la dedicación de un templo, la presentación y traslado de reliquias y de imágenes, las rogativas contra epidemias y catástrofes, la beatificación o canonización de un nuevo santo”.⁵

Así, en este ambiente implantado por el Estado absolutista español, como acertadamente resume Elisa Vargaslugo,

La vida entera del hombre novohispano estuvo trascendida de religiosidad. La Iglesia católica controlaba vidas y conciencias. El poder civil y el eclesiástico estaban unidos y en varias ocasiones se vieron representados por una misma persona. La sociedad novohispana fue una sociedad providencialista; todo acto humano estaba considerado como determinado por la Providencia. Desde su nacimiento hasta su muerte, el hombre novohispano debía sujetarse a los dictados de la Santa Madre Iglesia, considerándolos siempre significativos de la

voluntad de Dios. No había, por lo tanto, ni se podía concebir que no la hubiera ninguna actividad humana fuera de la iglesia.⁶

En tal ámbito acotado y supervisado, en 1729 se programó y celebró en la Ciudad de México la canonización de san Juan de la Cruz, 107 años después de la de santa Teresa de Jesús, su mentora, amiga intercesora y aliada. Queda una relación del festejo en un libro con el “enigmático y rebuscado” título: *El segundo quince de enero de la Corte Mexicana. Solemnes fiestas...*, de 1730. Como indica María Dolores Bravo,

al leer la explicación del título uno se entera del énfasis que el hombre barroco pone en la significación de los contrastes y las paradojas. El impreso se titula así con el afán de reivindicar otro quince de enero, éste nefasto, en el cual en 1624 las dos máximas jerarquías, el arzobispo Pérez de la Serna y el virrey Marqués de Gelves dieron un muy poco edificante ejemplo de lucha de poder.⁷

Sea como fuere, la relación de la celebración es evidentemente muy completa (más de 700 folios): permite al lector adentrarse en el ambiente y la cultura imperantes en la época, pues se reúnen en ella el festejo, el esparcimiento y el desahogo populares con variadas y sesudas expresiones literarias, sin olvidar la teatralidad festiva implícita y explícita hacia el personaje reverenciado. Resulta imposible desdeñar “el protagonismo ostentado por los santos”, pues “el santo se había convertido en el héroe dominante admirado y propuesto como ideal humano o interesadamente invocado como protector o terapeuta”.⁸ De esta manera, la figura en sí misma era garantía de captar la atención de los lectores, su edificación y, por tanto, debía ser difundida. Sucedió así con la de san Juan de la Cruz.

Como era tradición en la época, la fiesta se celebró en una octava, pues la Iglesia solía conmemorar sus fiestas por espacio de ocho días.⁹ Si bien de la metrópoli empezaron a llegar noticias de la canonización de san Juan desde 1724, no se contaba con un comunicado oficial. La bula papal de Benedicto XIII se expidió en diciembre de 1726, prácticamente a casi tres años de que se pusiera en marcha el aparato eclesiástico-estatal local y se llevara a cabo la fiesta novohispana.

La muy detallada relación de la festividad inicia con una biografía del santo carmelita, que se pone en primer lugar para familiarizar a los lectores con el personaje.¹⁰ Se entresacan aquí, brevemente, los sucesos principales. Juan de Yepes nace el 24 de junio de 1542 en Fontiveros, provincia de Castilla-León. A los 17 años ingresa en un colegio jesuita y toma los hábitos en 1563 en la orden carmelita; cuatro años después es ordenado sacerdote y adopta el nombre Juan de la Cruz. De estrecha relación amistosa con Teresa de Ávila —y motivado por ella— se integra a su movimiento de reforma. En 1568 funda el primer convento de carmelitas descalzos;¹¹ nueve años más tarde es sometido a prisión, acusado de apostasía, por sus intentos reformistas y discrepancias con los carmelitas calzados observantes. En su cautiverio “nace la composición de su obra cumbre: *Cántico espiritual*”.¹² Por su confraternidad con Teresa de Jesús y por la influencia de ésta en la duquesa de Alba, Juan escapa del encierro impuesto y se refugia en un convento en Jaén;¹³ establece varios monasterios más de descalzos. Es nombrado vicario provincial de la orden de carmelitas reformados, aunque por nuevas desavenencias con las autoridades eclesiásticas es encarcelado nuevamente. Cuando sale de esta segunda reclusión y a punto de cumplir con su traslado obligado a tierras americanas, muere el 14 de diciembre de 1591, a los 49 años de edad y a 135 de ser canonizado.

Cuando llegó la bula papal a México, a la provincia de San Alberto de carmelitas descalzos, se empezó a disponer todo para la fiesta tan deseada como inminente. Se celebraría en la iglesia de San Sebastián “aunque vieja, muy hermosa”, y en la que se solían ofrecer “concursos de varias y extraordinarias funciones”.¹⁴ Cabe destacar que ésta sería una fiesta en la que lo culto y lo popular irían de la mano y se complementarían; de hecho, se retroalimentarían, pues se reunirían en ella las altas jerarquías tanto civiles como eclesiásticas, y su mensaje llegaría a todos los habitantes de la región.

La víspera del 15 de enero por la tarde se organizó un “muy serio paseo”¹⁵ que salió del Convento del Carmen y fue por todas las calles públicas. Compuesto por 100 hombres a caballo, ricamente

vestidos y enjaezados, iba precedido por clarines y timbales; parte de su propósito vistoso y espléndido era llamar la atención de los transeúntes y repartir papeles impresos para convidarlos a todos. Era tal el espectáculo “que decían los más discretos, que si por las vísperas se sacan los días, no sabían qué podía quedar de grandeza para el día siguiente”.¹⁶

Así, en la madrugada del día anterior al 15 de enero, en que empezaba propiamente la celebración, se dejaron sonar las campanillas que anunciaban la primera procesión que se llevaría a cabo hacia a las dos de la tarde. Para llamar la atención e impresionar a los concurrentes, se echaron al vuelo todas las campanas del lugar

[...] en un ruidoso repique, correspondiendo a el mismo tiempo en el Convento Imperial de el Glorioso Patriarca Santo Domingo y en los dos de las Madres Carmelitas Descalzas, como también en otras partes, empezando a dar aviso de la siguiente solemnidad, acompañando a el repique muchos cohetes boladores, truenos y bombas de extraordinaria grandeza, que en lo quieto de el sosiego eran más ruidosos.¹⁷

A las doce del día se volvió a oír el tañido de las campanas, de las iglesias y de la catedral, que duró hasta la una. A las dos de la tarde inició propiamente la procesión, cuando salieron los dominicos y se dirigieron al convento carmelita, en el que fueron respetuosamente recibidos. Entonces se abrieron las puertas de la iglesia que, para habilitarla, habían permanecido cerradas durante meses y habían captado la atención de los lugareños; las instalaciones lucían limpias, adornadas y sumamente vistosas. Por la mañana se habían llevado al recinto sendas estatuas de santo Domingo, san Juan de la Cruz y santa Teresa, “ya del todo perfectamente aliñadas y sobre tronos o andas de fina plata de muy garvosas labores”.¹⁸ Ingresaron a la iglesia alrededor de 250 religiosos y se sacaron al paseo las estatuas de los santos. Hicieron el recorrido por las calles que estaban llenas, pues la gente no quería perderse ningún momento del esperado y atrayente festejo.

Se depositaron las estatuas en el presbiterio. Los prelados superiores tomaron sus capas con sus cetros de plata, y se cantaron las vísperas hacia las seis de la tarde. Las entonó don Juan Ignacio

de Castorena Ursúa y Goyeneche, presidente del Cabildo y ya electo obispo de la iglesia de Mérida. Se prosiguió este acto con música, “con todos los instrumentos que se estilan en las más solemnes funciones y con tanta pausa y gravedad, que casi duraron dos horas, estando todo el concurso suspenso de tanta solemnidad”.¹⁹

Por la noche hubo gran despliegue de fuegos artificiales. En la plazuela del convento carmelita hubo “admirables artificios, estando coronadas todas sus azoteas de muy lucidos hachones de teas enresinadas, que daban vnas muy grandes luzes, y por los suelos hermosas luminarias de varias materias que ardían, despidiendo vorazes llamas al passo que servían de faroles”.²⁰ En especial resaltaba la estatua de un gigante —que se levantó sobre un puente que miraba hacia la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo—, y que medía casi 30 varas de alto (aproximadamente 25 metros). Al empezar a arder, de sus pies y por todo el cuerpo salían ligeros voladores. Los autores de la relación, contagiados por el ambiente que los envolvía, al describir el momento en que se quemaba la cabeza de la monumental construcción no pudieron menos que agregar: “pareció que diestramente los dirigía a iluminar con su luz toda la región del ayre, o que quería con lo negro de pólvora tiznar las mismas estrellas, tanto era lo que subían, durando por grande espacio su incendio”.²¹ Las habilidades pirotécnicas se dieron también en las noches subsecuentes: “todos los fuegos fueron muy primorosos [...] los quales remataban con la salida de el Carro [triumfal], siendo tan numeroso el concurso que estaba muy apiñada no sólo la Plazuela de el Convento, sino todas aquellas calles circunvezinas”.²² El Carro era espectacular y llamaba la atención de los asistentes. Medía 10 varas (unos ocho metros y medio) de alto y 5 de ancho; representaba el rapto del profeta Elías, que había subido triunfante por los aires, con “la admiración de toda la naturaleza, pues a él ir con su discípulo Eliseo, después de aver passado milagrosamente el Jordán, de repente se les apareció vn encendido carro todo de fuego”.²³ Se adaptó este antecedente narrado por san Juan Crisóstomo para la ocasión: dentro del carro iban las estatuas de san Elías y san Juan de la Cruz, “a quien con dos ángeles mediante los cordeles de vna tramoya le embiaba la

capa el grande Elías, que en vna valiente estatua ocupaba todo el solio o respaldo azia la parte de la popa, estando san Juan de la Cruz en la proa”. Sumamente iluminado “no parecía sino que escupía llamas de encendido fuego”,²⁴ y formó parte de las procesiones durante toda la octava. Se lograba, así, que los asistentes nunca lo olvidaran.

Llegado el día 15, primero oficial de la celebración, a las siete y media de la mañana ya se habían dicho más de 100 misas. A esa hora se acercó toda la comunidad a la catedral y se dividieron sus miembros entre las siete puertas de ella para recibir a los convidados. Acudirían “lo mejor de los dos estados eclesiástico y secular”, por lo que se “esmeró el aliño y aparato con que se esmeró la Santa Iglesia”.²⁵ Se ordenó la procesión y después cantó la misa el doctor Sebastián Sanz y se sirvieron de ministros los dos señores prebendados. Acabado el evangelio, salió del coro con diversos capellanes, para tomar la bendición en el altar y pasar después al púlpito el señor doctor y maestro Bartholomé de Ytta y Parra, prebendado de la Santa Iglesia Metropolitana de México, catedrático de teología y calificador del Santo Oficio. La concurrencia se componía de lo más granado e importante del aparato eclesiástico y estatal: “la Real Audiencia, Tribunales, Noble Ayuntamiento, Religiosos y Prelados de las Comunidades”.²⁶ La prolija y detallada descripción ocupa más de 23 páginas en las que no se deja nada a la imaginación.²⁷

A las tres de la tarde salió una procesión solemne precedida por diversas cofradías que portaban estandartes, “yendo vestidos de gala todos sus cofrades, guardando el orden de su antigüedad, todos con cirios encendidos en obsequio del nuevo canonizado”.²⁸ Seguía después la comitiva del corregidor marqués de la Colina, Gaspar Madrazo, a quien asistieron todos “los señores cavalleros de título y de ámbito de esta americana Corte”.²⁹ Seguían los alcaldes ordinarios con el total de los señores del Ayuntamiento y, al final, todas las comunidades religiosas.

Es preciso aclarar que cada día tocaba el honor de decir la misa a una de las distintas órdenes regulares y se convocó a los más distinguidos predicadores de cada una. Así, el segundo día tocó el

turno a los franciscanos y predicó el sermón el padre Francisco Moreno; el tercero leyó el sermón fray Antonio Díaz del capítulo de los Descalzos de la misma orden; el cuarto, el padre agustino Antonio de Ayala; el quinto predicó el padre mercedario Miguel de Aroche; el sexto, a los Hijos del Gran Padre San Juan de Dios, representados por el padre Cristóbal Ruiz; el séptimo, a los Religiosos de la Caridad y el sermón estuvo a cargo del padre Antonio de Morales, para terminar el octavo los dominicos, con el padre Joseph Larrimbe.

Todas las mañanas a las ocho iría parte de la comunidad dominica y carmelita a recibir a los que iban a celebrar la fiesta. Sonaban las campanas, empezaba la música y se iban colocando en los lugares previstos de acuerdo con su antigüedad. La acción se llevaba a cabo con lentitud, dado el gran concurso de invitados y gente de la colectividad. El conjunto era muy parecido a los festejos de siglos anteriores, en que el lucimiento personal era de suma importancia. Resulta imposible no recordarlos, pues parte significativa para los asistentes a este tipo de actos era la de ver y ser vistos, desde luego siguiendo el orden y las disposiciones preestablecidas para este tipo de celebraciones espectaculares. Tal situación se hace patente en la descripción de las calles, en la que se da importancia al arreglo que lucieron las casas de algunos personajes importantes que vivían en la localidad. Se hace hincapié en que “cada vno procuró que la compostura de su distrito fuese la más excelente, plateando y dorando las rejas de las ventanas y los balaustres³⁰ de los balcones, formándose muchos y diversos altares, que de todos resultaba vn todo maravillosamente compuesto, assí por lo exquisito y rico de las colgaduras”.³¹

Con un dejo de la cortesanía acostumbrada en la época se destacan algunos domicilios, como el del doctor Pedro Malo de Villavicencio, oidor de la Real Audiencia, que puso al frente “vn hermoso jardín de varias flores, muchas arboledas que formaban diversos montes, en vnos singularísimos paños de Corte, que es de lo mejor que ay en México y, por ser nuevos, de lo más aplaudido y celebrado”.³² Asimismo se describe el arreglo de la morada del doctor Juan de Oliván Rebolledo —también oidor de la Real

Audiencia—, “quien adornó su casa con toda curiosidad y riqueza, dorando los balcones y las rejas de las ventanas con tanto primor y lustre que parecían de oro y plata fina”.³³ Y qué decir de la idea del doctor Juan de la Veguellina, Alcalde de Casa y Corte de la Real Sala del Crimen, que sacó fuera de una pared “un garvoso andamio en que se formó vn estrado ricamente aderezado de alfombras y almohadas en que se concurrieron muchas de las principales señoras de la Corte”.³⁴

No pudo quedar inadvertido el Convento de Señoras Religiosas de Santa Catharina de Sena, que por ser el capítulo femenino de la Orden de Santo Domingo, “se esmeraron en no ser menos apasionadas que sus hermanos, y adornaron la torre de gallardetes,³⁵ que hazían vna hermosísima vista, adornando también con grande curiosidad toda su iglesia, que fue en la que vnicamente entró la processión”.³⁶

Terminaron los fastos en honor del nuevo santo con un certamen poético de gran calidad y lucimiento. Para dar fin a la prolija relación no podía faltar la mención de las danzas, comedias y corridas de toros con que culminaron los festejos, “para que nada faltasse a el júbilo y alegría de función tan celebrada, hubo también tres garvosísimas danzas de muy diestros baylarines, para que las fiestas y las tardes diviertiesen a la gente en la iglesia, y cementerio”.³⁷ La primera y más importante fue un tocotín escogido porque era con el que los antiguos mexicanos celebraban al emperador y monarca Moctezuma. En él los caciques cantaban sus historias para que pasasen de padres a hijos las antiguas tradiciones. Los danzantes llevaban ricos vestuarios con capas adornadas, con géneros de China y encajes de Milán. Cubrían la cara con máscaras y llevaban una corona en la cabeza, con un penacho de plumas y, en las manos, portaban en la izquierda un abanico y en la derecha un *ayacaxtli*, especie de maraca con la que acompañaban el compás de la música. La segunda danza fue interpretada por jóvenes de 15 o 16 años, vestidos “con trage mugeril” y bailaban “a la española”, y “entrometiendo también algunas tocatas de sonos patrios, que por su viveza harmónica causan mucho júbilo y alegría”.³⁸ El tercer baile fue faceto y se llevó

a cabo con disfraces de changos o monos que llevaban “mascarillas redondas, muy bien ajustadas a las caras, y como eran de materias flexibles se lograba ver el gesto y aun las más ridículas acciones”. La música era ejecutada con flautillas y los bailarines llevaban en las manos unas sonajas con las que hacían mucho ruido y alboroto.

Cuando había pasado la octava, se hicieron tres representaciones de comedias en el cementerio del convento en tres distintas noches. Se fabricó un teatro muy adornado con gran cantidad de luces; se hicieron, además loas “en gloria y aplauso del Santo, y aun con muchos casos de su vida, para que así cediese todo en honra de la Religión Carmelita”.³⁹ Tuvieron mucho público y todas fueron “muy celebradas y aplaudidas. Pero en ninguna se vio algún religioso de los Carmelitas Descalzos, que estaban todos encerrados en su clausura”.⁴⁰

Finalmente, para gran regocijo de los españoles, hubo corridas de toros. Se pidió permiso, que se concedió por cuatro días. Se llevó a cabo en la plaza de la Parroquia de Indios de San Sebastián, “que está distante del Convento de los Carmelitas como tres quadras, para que así no quedasse, ni la presunción de que tan religiosos padres pudiesen verlos, ni aun desde las azoteas ni campanario de su convento”.⁴¹ Se construyó una plaza con un tablado que ocuparon el virrey, “toda la Real Audiencia, Tribunales y Ciudad formaba un ayroso salón adornado con toda grandeza y decencia”.⁴² Se encargó el corregidor de que el ganado fuese bravo y escogió a los toreros más diestros de a pie y caballo. Fue tal la concurrencia que se prolongaron las corridas por cuatro días más. No podía faltar un comentario *ad hoc* con la copiosa relación: “aun habiendo sido los toros feroces y bravos, no hubo desgracia de monta, en que parece que anduvo muy especial la providencia del Santo”.⁴³

Los festejos de la canonización de san Juan de la Cruz fueron incluidos en la *Gazeta de México*, editada por Juan Ignacio de Castorena Ursúa y Goyeneche y Juan Francisco Sahagún de Arévalo y Ladrón de Guevara. Como reportero *avant la lèttre*, habiendo sido parte de la celebración preliminar, Castorena no podía dejar de mencionarla en su muy leída publicación, que fuera precursora del periodismo como hoy lo conocemos.

Incorpora someramente lo que sucedió el día 15 de enero, en que se iniciaron, como se ha visto, las celebraciones. Brevemente se refiere a la inauguración de las actividades y la primera procesión a la que se ha hecho referencia anteriormente. Asimismo, describe el aspecto y el ambiente de las calles, por ejemplo, la del Relox, “de las más principales de esta Corte”, por donde pasó la procesión y que estuvo “adornada con gran primor y lucimiento, como asimismo la Iglesia de Santa Catharina de Sena, y en su esquina levantó el Orden de Predicadores, vn sumptuoso arco triumphal de veinte y cinco varas de alto y catorze de ancho”.⁴⁴ Por otra parte, indica que en “toda la octava hubo tan magníficos y espléndidos banquetes (no sólo para todos los sugetos de las Comunidades, que según les tocaba por turno hazer la fiesta, se quedaban a Refectorio, sino para otros muchos eclesiásticos y seculares) que passaban de quinientas personas, las que cada día ocupaban sus amplísimas mesas”.⁴⁵

Como último punto añade que “desde el día 24 se corrieron toros, representaron comedias con el mismo motivo y se hizieron otras demostraciones de júbilo y regocijo”. No se extiende más en su nota y aprovecha para anunciar que muy seguramente “se dará a luz libro, en que muy por extenso se individúen de estas fiestas las más menudas circunstancias, para que los que no pudieron veerlas, logren oírlas”.⁴⁶

Así, uno de los sucesos más importantes y significativos para la Iglesia novohispana dieciochesca se transformó en noticia; se difundió y trascendió al ámbito periodístico, en ciernes en ese momento de su historia. Se codificaron los sucesos del virreinato y se transmitió la información en un espacio más amplio allende las fronteras. La *Gazeta* constituía un medio nuevo de difusión que, aunque en su momento fue efímero y pasajero, quedó registrado para la posteridad.

[1](#)

María Alba Pastor, *Crisis y composición social. Nueva España en el tránsito del siglo XVI al XVII*, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 142.

[2](#)

Cf. Antonio Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento. La Ciudad de México en el siglo XVII*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1988, p. 51.

[3](#)

Idem.

[4](#)

Ibid., p. 52.

[5](#)

Ibid., pp. 52-53.

[6](#)

Elisa Vargaslugo, *México Barroco vida y arte*, Salvat, México, 1993, p. 23.

[7](#)

María Dolores Bravo Arriaga, “Canonización real e invención novelesca: una biografía novohispana de san Juan de la Cruz”, en *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, p. 138. Bravo Arriaga se refiere al “pleito entre el virrey Diego Carrillo Pimentel, conde de Gelves [1621-1624] y el arzobispo Juan Pérez de la Serna [1613-1627], que contó con el apoyo de parte de la Audiencia. El arzobispo excomulgó al virrey y promulgó una cesación a *divinis* que sumió a la ciudad en un triste silencio ‘no interrumpido sino con el clamor más triste de las campanas’. El virrey contestó desterrando de México al arzobispo; la turba se amotinó y, al grito de ‘Viva la Iglesia y el rey y muera el mal gobierno’, quemó las puertas del palacio virreinal saqueando todo lo que de papeles, plata labrada y ropa se encontraba dentro. Al fin, ambas autoridades fueron llamadas a Europa y la audiencia tomó, temporalmente, el gobierno”. Ignacio Osorio Romero, *Colegios y profesores jesuitas que enseñaron latín en Nueva España (1572-1767)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, p. 125.

[8](#)

Teófanos Egido, “Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista. (La manipulación de san Juan de la Cruz)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 25, 2000, p. 62.

[9](#)

Actualmente sólo existen la octava de Pascua y la de Navidad. En línea: http://www.mercaba.org/LITURGIA/NDL/vocabulario_liturgico.htm

[10](#)

Cf. Bravo Arriaga, *op. cit.*, p. 138.

[11](#)

La reforma que propusieron santa Teresa y san Juan de la Cruz se resume del siguiente modo: “El camino para encontrar a Dios es necesariamente el camino de la cruz. O, en otras palabras, es indispensable vivir en medio de una fuerte disciplina y ascesis para poder gozar de los bienes supramundanos, escatológicos. Ya lo afirmaba San Juan de la Cruz: vida regalada y oración no se llevan”. Manuel Ramos Medina, *La imagen de santidad en un mundo profano*, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana, México, 1990, p. 48.

[12](#)

Jesús Herrera Peña, “San Juan de la Cruz”, s.p. En línea: <http://www.los-poetas.com/f/biocruz.htm>

[13](#)

Se describe en el *Segundo quinze de enero...* que, después de nueve meses de encierro, la Virgen le ayudó a escapar, pues: “sin ser sentido se salió de aquella celdilla penosa, vna noche y se descolgó por una ventana muy alta, assido de unos retazos tan flacos, que sin milagro era imposible poderle sustentar. Cayó sin lesión [...] a vn patio [...] y guiado de vna superior luz se halló en la calle”, pp. 9-10. Alfonso Méndez Plancarte, comenta que escapa por una “secreta escala que nadie ve”. *San Juan de la Cruz en México*, Universidad Iberoamericana/Orden del Carmen en México, México, 1992, p. 61.

[14](#)

“Breve epítome de la vida del místico doctor san Juan de la Cruz”, pp. 77 y 79.

[15](#)

“Águila mística exaltada en los ápices del Carmelo...”, p. 241.

[16](#)

Ibid., p. 251.

[17](#)

Ibid., p. 248. En esta y las demás citas se modernizan la acentuación y la puntuación, no así la grafía.

[18](#)

Ibid., p. 249.

[19](#)

Ibid., p. 250.

[20](#)

Ibid., p. 251.

[21](#)

Ibid., p. 253.

22

Idem.

23

El segundo quince de enero..., p. 127.

24

Ibid., pp. 128 y ss.

25

Ibid., p. 254.

26

Gazeta de México, núm. 14 (desde primero hasta fin de enero de 1729), p. 106.

27

“Águila mística exaltada en los ápices del Carmelo...”, pp. 255-278.

28

Ibid., p. 257.

29

Idem.

30

Especie de columna pequeña que se hace de diferentes maneras y sirve para formar las barandillas de los balcones y corredores y para adorno de las escaleras y otras obras. Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, s. v. “balaustre”. En línea: <http://web.frl.es/DA.html>

31

El segundo quince de enero..., p. 138.

32

Ibid., p. 139.

33

Ibid., pp. 141-142.

34

Idem.

35

“Cierta género de banderilla partida, que semeja a la cola de la golondrina, y se pone en lo alto de los mástiles del navío o embarcación, o, en otra parte, para adorno, o para demostración de algún regocijo”. *Diccionario de Autoridades*, s. v. “gallardete”.

[36](#)

El segundo quince de enero..., pp. 142-143.

[37](#)

Ibid., p. 697.

[38](#)

Ibid., p. 699.

[39](#)

Ibid., p. 700.

[40](#)

Ibid., p. 701.

[41](#)

Idem.

[42](#)

Ibid., p. 702.

[43](#)

Ibid., p. 703.

[44](#)

Gazeta de México, núm. 14, p. 107.

[45](#)

Ibid., p. 108.

[46](#)

Idem.

CERVANTES, GOYA Y UNA LIDIA DE TOROS Y DE PERROS,
CON CENCERRADA DE POETAS, EN MADRID, 2 DE
SEPTIEMBRE DE 1766

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

NICOLÁS EL ROMO, EL ALANO ROMO BERGANZA, Y LAS LIDIAS DE
PERROS Y DE TOROS EN EL MATADERO DE SEVILLA

El relato de su vida que hizo el locuaz Berganza a su paciente amigo Cipión en el cervantino *Coloquio de los perros* (1613) se iniciaba con esta declaración:

Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne; por donde imaginara, si no fuera por lo que después te diré, que mis padres debieron de ser alanos de aquellos que crían los ministros de aquella confusión, a quien llaman jiferos. El primero que conocí por amo fue uno llamado Nicolás el Romo, mozo robusto, doblado y colérico, como lo son todos aquellos que ejercitan la jifería. Este tal Nicolás me enseñaba a mí y a otros cachorros a que, en compañía de alanos viejos, arremetiésemos a los toros y les hiciésemos presa de las orejas. Con mucha facilidad salí un águila en esto.¹

Unos cuantos críticos han considerado el episodio y establecido vínculos convincentes con algunos tópicos comunes en la novela picaresca, en especial con el del pillo que nace en los escenarios y circunstancias más ínfimas y degradadas. A sus averiguaciones podría yo añadir alguna reflexión más, como la de que el perfil de “Nicolás *el Romo*, mozo *robusto*, doblado y *colérico*” fue cuidadosamente diseñado por Cervantes para que se acomodase a la condición de *romo* —y también de *robusto* y de *colérico*, por supuesto— de los perros alanos que el tal Nicolás se dedicaba a

entrenar para que ejerciesen de perros de presa y lidia contra toros bravos. De ese modo, la identificación entre el amo y el animal al que entrenaba se hacía más redonda.

Romo y *robusto* eran, de hecho, dos de los rasgos que la adaptación de Plinio publicada por Jerónimo de Huerta en 1599 atribuía a los alanos:

Ay otros perros fuertes y grandes que acometen a jabalíes y toros y a otros animales feroces, a los cuales solemos llamar lebreles o alanos, por aver venido de aquella región de Scithia llamada Alania. Estos son más *robustos* que los galgos pero menos ligeros, *el hozico romo*, el mirar espantoso, la frente ancha y levantada y el cuello corto, ancho y grueso. Son estos de tanta fuerza, que asiendo de la oreja a un toro no le sueltan hasta rendirle; pelean animosamente en defensa de sus amos, principalmente aviéndolos enseñado a ayudarlos, y assí por otro nombre los llaman perros de ayuda.²

Romo era, también, atributo principal que un tratado de caza de 1644 asignaba a los perros alanos:

El talle del alano ha de ser mucho más cargado que el lebrél, *el hocico romo*, la frente ancha y levantada, los ojos hundidos y sangrientos, el mirar espantoso, el cuello corto y ancho; son estos de tan grande fortaleza, que rinden un animal tan valiente y feroz como es un toro, y de tanto mayor cuerpo que él, y a este peso otro cualquier animal.³

Es fácil colegir que el diseño cervantino del “Nicolás *el Romo*, mozo *robusto*, doblado y *colérico*”, amo que entrenaba a alanos *romos* para que se mostrasen fieramente *coléricos* en crueles festejos públicos, no andaba lejos del de otros amos entrenadores — domadores, podríamos decir— de muchachos más jóvenes, que asomaron en los episodios de iniciación de algunos relatos picarescos. El famosísimo ciego que fue el primer amo de Lázaro de Tormes —primero, como Nicolás lo fue para Berganza—, *robusto*, propenso particularmente a la *cólera*, y que intentó también moldear el carácter y las costumbres de su pupilo, podría ser su trasunto más ilustre.

Sin ojos, el cruel ciego de Salamanca; sin nariz, el violento jifero de Sevilla. Entender *romo* en el sentido de chato, de escasa nariz — también podríamos hacerlo en el de corto o *romo* de inteligencia, sin que las dos taras fueran excluyentes—, nos coloca, en fin, ante un

Nicolás *el Romo* estigmatizado por una marca física —y quizás también psíquica— de discapacidad, que es todo lo contrario —o que es una inversión paródica— de las cicatrices y marcas físicas que caracterizan, en muchas tradiciones pluriculturales, a los héroes y a otros personajes carismáticos, en positivo (santos, profetas) o en negativo (diablos, magos, brujas).⁴ Si entendemos, en fin, la condición de *doblado* en la acepción de jorobado —que en aquella época tenía connotaciones sociales muy peyorativas—, el retrato final que obtenemos del jifero sevillano resulta más exagerado y perturbador que el del más crudamente retratado de los bufones velazqueños.

Súmese a todo ello que el nacer y el ser criado en un lugar tan ínfimo y degradado como debía ser el “Matadero, que está fuera de la Puerta de la Carne” de Sevilla, escenografía que condicionaría lo mismo a Nicolás *el Romo* que a su perro *romo* Berganza, es otro tópico en consonancia —irónica y hasta paródica— con los escenarios de nacimiento y de crianza de tantos santos y héroes que emergen de entre las sombras y los desechos más viles: baste citar a Rómulo y Remo, criados primero en una lobera y después en la casa de un pastor que guardaba ganados y cerdos; a Cristo, nacido entre el estiércol de un pesebre; a Sigfrido, el héroe germánico que se crió entre los hollines del carbón de una herrería; a Fernán González, educado en una carbonería montaraz; al Cid, cuyos orígenes situaban algunas leyendas en un molino infame; a Renuard, el extraño héroe épico-cómico francés del *Cantar de Guillermo*, que dormía junto a la leña y el carbón de la cocina; al Baybars mameluco de Egipto y Siria, que se crió entre las inmundicias de un baño público; a Lázaro, que nació en otro molino que había sobre el Tormes; al joven Rey Puerco de Straparola, que gustaba revolcarse en la hediondez y la porquería antes de que pudiese asumir por completo su forma humana,⁵ etcétera.

Pero no van a ser los perfiles de Nicolás *el Romo* y de su perro *el romo* Berganza —inversiones o parodias crudísimas del tándem convencional del héroe/santo y de su animal sumiso y domesticado, y degradación más cruda aún de la pareja picaresca del amo que

buscaba entrenar y moldear el carácter y las costumbres de su infantil criado— los que van a ocupar el centro de este trabajo.

MÁS LITERATURAS DE PERROS Y DE TOROS

Nuestra lente va a ser enfocada, más bien, hacia la descripción y el análisis de los bárbaros entretenimientos públicos en que los alanos de presa eran azuzados por sus entrenadores y amos contra toros de lidia. A tales sangrientas diversiones se refería Berganza cuando afirmaba que “este tal Nicolás me enseñaba a mí y a otros cachorros a que, en compañía de alanos viejos, arremetiésemos a los toros y les hiciésemos presa de las orejas”. La apostilla de que “con mucha facilidad salí un águila en esto” es, una vez más, irónica, paródica: los perros que acometían a los toros solían salir volando, despedidos al aire por los cuernos y los topetazos de la bestia, y a tales vuelos, no demasiado aiosos ni épicos, debía referirse la facultad de “águila” que, con alguna exageración, se arrogaba Berganza.

Con cierta majestuosidad emplearía el mismo símil, por cierto, una relación de fiestas en verso fechada en 1650:

Al tiempo que de gente mas despeja
la plaça, desde un cauo al otro cauo,
y assi ole fuertemente de la oreja:
mas viendo el toro herido de otro clauo,
que encarnizado el perro no le dexa,
auentole tan alto desde el suelo,
que casi llegó a ser el Can del cielo.⁶

La documentación —la histórica, la etnográfica, la literaria, la plasmada en las artes figurativas— que tenemos en España y en el mundo de combates, en cosas taurinos o en espacios acondicionados para ello de perros de presa y de toros bravos es muy profusa. Y va desde la antigüedad hasta los años finales del siglo XIX, en que tal costumbre fue, por fortuna, decayendo y extinguiéndose. Un libro muy erudito y entretenido de Adolfo de Castro, *Combates de toros en España y Francia*, que vio la luz en 1889, cuando todavía eran relativamente comunes tales festejos —

es de libre acceso en internet—, nos exime de sobrecargar este artículo con detalles y documentos demasiado prolijos.⁷

Me limitaré por eso, en este epígrafe, a dejar constancia de unos pocos textos literarios, la mayoría desatendidos hasta ahora, que puedan permitirnos alcanzar una comprensión más fundamentada de lo que eran aquellos bárbaros entretenimientos populares.

Conviene que nos situemos, para empezar, en la época y en la órbita social y cultural en que estaría situado Cervantes, y que conozcamos esta disquisición de 1599, con resabios casi mitológicos, basada una vez más en Plinio:

Andando Alexandro Magno conquistando la India, le presentó el rey de Albania un perro de grandeza nunca vista, y holgándose de ver su hermosura y talle mandó que le echassen primero a unos ossos y luego a unos jabalíes y después a unas damas, pero él los despreció a todos, de tal manera que se estava echado sin moverse para ellos, y enojado Alexandro, emperador de generoso y noble ánimo, de ver su pereza, como a floxo y covarde le mandó matar. Llegó la fama d'esto al Rey, y assí le embió otro y dixo al embaxador que avisasse a Alexandro que no permitiesse experimentar un perro como aquel en cosas pocas, sino en un león o elefante, que de dos que avía tenido, muerto éste no le quedava ninguno. No dilató de hazer la prueva Alexandro, porque luego le echó a un león y en un instante le vio despedazado d'él; después, viendo sus fuerças y fiereza, hizo echarle a un elefante, con el qual espectáculo se holgó más que con otro alguno, porque erizando el pelo de todo el cuerpo y levantándole en alto, ladró luego tan reziamente que parecía que atronava.⁸

Las pseudoetiologías clásicas y las ensoñaciones mitológicas eran, en la cruda España de Cervantes, y en lo que se refería a esta suerte de espectáculos, exquisiteces para goce sólo de intelectuales y estetas. Los combates de perros y de toros eran, en el terreno de lo real, diversiones comunes, casi cotidianas, envueltas en bullicios, gestos, rituales, juramentos, peleas y apuestas atroces, a las que concurrían los representantes de todas las clases sociales, desde los jiferos del inmundo matadero de Sevilla hasta los aristócratas con más títulos de la corte. Si los breves apuntes que daba *El coloquio de los perros* olían a plebe y a marginalidad, este otro impresionante documento de los inicios del siglo XVII da fe de los escenarios palaciegos a los que tales festejos llegaron a ascender:

El lunes adelante, que fue 1.º de este, se les hizo una encamisada por el príncipe de Marruecos, marqués de Almenara y otros caballeros de Madrid, en que entró el secretario Muriel Corno, vecino de aquella villa, delante de la casa del Duque, que dicen pareció bien a sus Magestades; y el día siguiente les corrieron también toros allí, y asimesmo el viernes adelante y el domingo guardaron el mas bravo al cual echaron un tigre que pelease con él; y aunque le acometió dos veces, el toro le arrojó con los cuernos así desenfadadamente, de manera que se arrinconó y no volvió más al toro, antes quedó muy doméstico. Y para entretener el tiempo echaron tres alanos que pelearon con el toro un rato, y acabada esta fiesta, se fueron sus Magestades a vísperas al monasterio de la Concepción, por ser el otro día de Nuestra Señora, y el martes los volvieron a correr toros.⁹

El clásico tratado de *Advertencias para torear* (1653) de Alonso Gallo Gutiérrez se ceñía, en su descripción, a cuestiones más técnicas y menos sociológicas:

Siempre se ha de andar sobre el toro, y siempre procurando hacer suertes, hasta que, o por cobardía, se vea que no embiste, o porque le hayan barajado los peones, echándole perros, estar muy acuchillado, tocado a jarrete o haberle dado alguna lanzada destas que se usan a pie —cosa que si estuviera el estorbarlo no se habían de dar estando caballeros en la plaza—, que en cualquiera de estos lances lo que se debe hacer es no huirle si viene, pero no buscarle, porque lo que el vulgo no venera ni teme, un caballero no ha de solicitarlo.¹⁰

Seguir desgranando documentos acerca de las lidias de toros y de perros que fueron oficiados en siglos pasados desbordaría nuestra disponibilidad de espacio. Pero no podemos pasar a otro epígrafe sin recordar de qué modo el criado Laurencio aprovechó a los alanos tauricidas como punto de comparación —heroico— en *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega: “Y te figuro como suele un toro en el coso, a quien han echado un alano, que con la parte que le queda libre se va defendiendo; pero echándole otro, se rinde, y con igual fatiga los lleva a entrambos colgados de las orejas como arracadas”.¹¹

Años antes, en *Las lágrimas de Angélica* (1586) Luis Barahona de Soto había ensayado el mismo símil vinculador de la temeridad de algunos héroes y ciertos perros:

No aguarda más el joven valeroso,
el gran bastardo, digo, de Agricano,

que así se parte cual tras el furioso
y bravo toro encarnizado alano,
ni para, ni le hace temeroso,
el verle armado y con la espada en mano,
que así cerró con él cual lo hiciera
un gran lebrel con una mansa fiera.¹²

En el siglo XVIII las lidias de toros y de perros estaban en pleno auge. Diego de Torres Villarroel equiparaba su bullicio —bajando mucho el tono con respecto al que habían empleado Barahona de Soto y Lope— al de la peor maledicencia que se prenda también de los órganos de la escucha: “Estos son alanos que se cuelgan de las orejas, que hacen su presa en el oído y viven pendientes de todos”.¹³ Y en 1842 el escritor Eugenio de Tapia, ácidamente antitaurino, no ahorra estas pinceladas crudas y brutales en su descripción de la fiesta:

A veces demanda
la plebe locuaz
los canes rabiosos
de fuego en lugar.
Dos perros de presa
con ansia voraz
se lanzan al toro,
en pos otro par.
La fiera hace frente,
embiste, y un can
herido en el aire
se ve voltear.
En tanto los otros
con arte sagaz
se ciñen al cuerpo,
presa hacen ya.
Sacúdese el toro
con fuerte bramar,
deja dos canes
rendidos atrás,
hiere al tercero,
que duro y tenaz
asido la oreja
no cede jamás.
El toro le huella,

le punza, le da
cien vueltas en vano,
parece inmortal.
Acuden los otros:
se aferra al ijar
el uno, cual tigre
o lobo rapaz,
muerde, la sangre
comienza brotar;
el duro colmillo
parece un puñal.
El otro la oreja
con fiero ademán
se tira, desgarrá;
se ven centellar
sus ojos, cual fuego
de ardiente volcán.
El toro rendido
no puede acornar,
brama, de sangre
le corre un raudal.
Entonces terminan
su triste penar
la espada sangrienta,
el hierro auxiliar,
que clava en la nuca
el diestro oficial.¹⁴

Para cerrar este epígrafe, un testimonio argentino, que prueba que estos espectáculos no fueron desconocidos del otro lado del mar. Es evocación de la corrida de toros que el 11 de noviembre de 1809, en los estertores del virreinato del Río de la Plata, alumbró el escritor costumbrista Pastor Servando Obligado:¹⁴

Tampoco se llegó aquí a echar perros de presa, que no sueltan donde agarran, evitándose el repugnante espectáculo de un toro, poco toro, corcoveando y sacudiéndose por desasirse un racimo de perros bravíos, colgados de orejas, cola, pescuezo, y despedazado al fin entre aplausos y la más salvaje grito de un populacho que parece ebrio de sangre.¹⁵

UT PICTURA POESIS: CARNICERO, GOYA, PICASSO...

Tampoco es éste el lugar más adecuado para el detalle de toda la abundante iconografía de combates de perros contra toros que fue producida y que ha llegado hasta nosotros a partir de la Edad Media. Los historiadores de la tauromaquia han desgranado cantidades y calidades impresionantes de representaciones: relieves en la catedral de Burgos, la iglesia de Santa María del Campo (Burgos), la iglesia catedral del Señor Santiago el Mayor de Bilbao, el convento de San Francisco de Bermeo (Vizcaya), la catedral de Pamplona, el convento de Santo Domingo de Ribadavia (Orense), la iglesia catedral-fortaleza de Santa María de Tuy (Pontevedra) o la iglesia de Santa María de Franqueira, en A Cañiza (Pontevedra), y figuras talladas en la madera de las sillerías de los coros de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca) o del monasterio de Yuste (Cáceres). Además, pinturas barrocas, impregnadas de suntuosidad y dramatismo, de los artistas flamencos Frans Snyders y Paul de Vos revelan que las tauromaquias con perros de presa fueron también conocidas y practicadas en otros países de Europa.

Pero fue en la España de los siglos XVIII y XIX donde la pintura atenta a estos rituales alcanzó sus mejores cotas. Impresionante es *Perros al toro*, la lámina vi, al aguafuerte, de la *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*, que fueron rematadas por Antonio Carnicero en 1790¹⁶ y serían objeto de copia, imitación e inspiración durante décadas para otros artistas de España y de Europa.

Entre quienes fueron muy influidos por Carnicero se encuentra nada menos que Francisco de Goya, quien en *La Tauromaquia* publicada en 1816 incluyó, con el núm. 25 de serie, el grabado *Echan perros al toro*, más sombrío y violento que el de Carnicero.

Figura 1. *Perros al toro*, de Antonio Carnicero (1790)

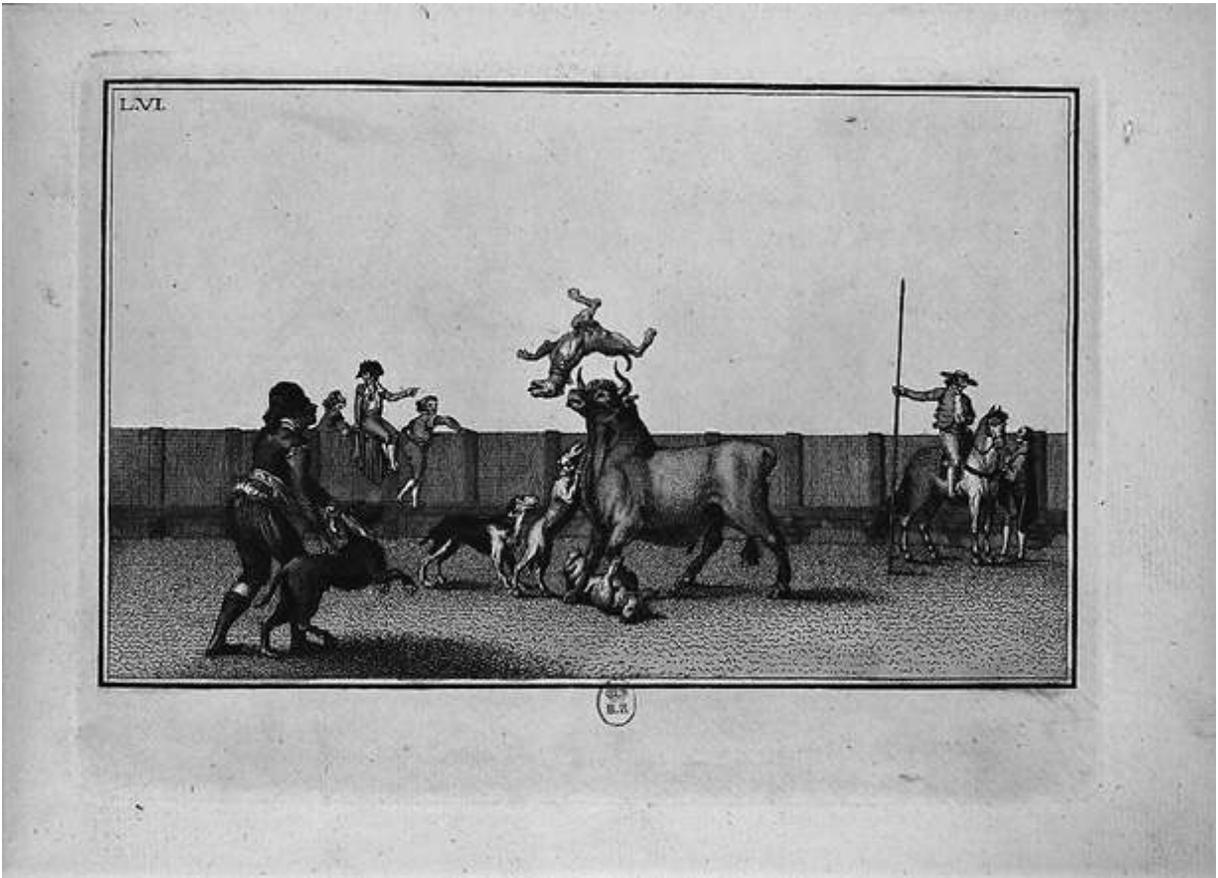
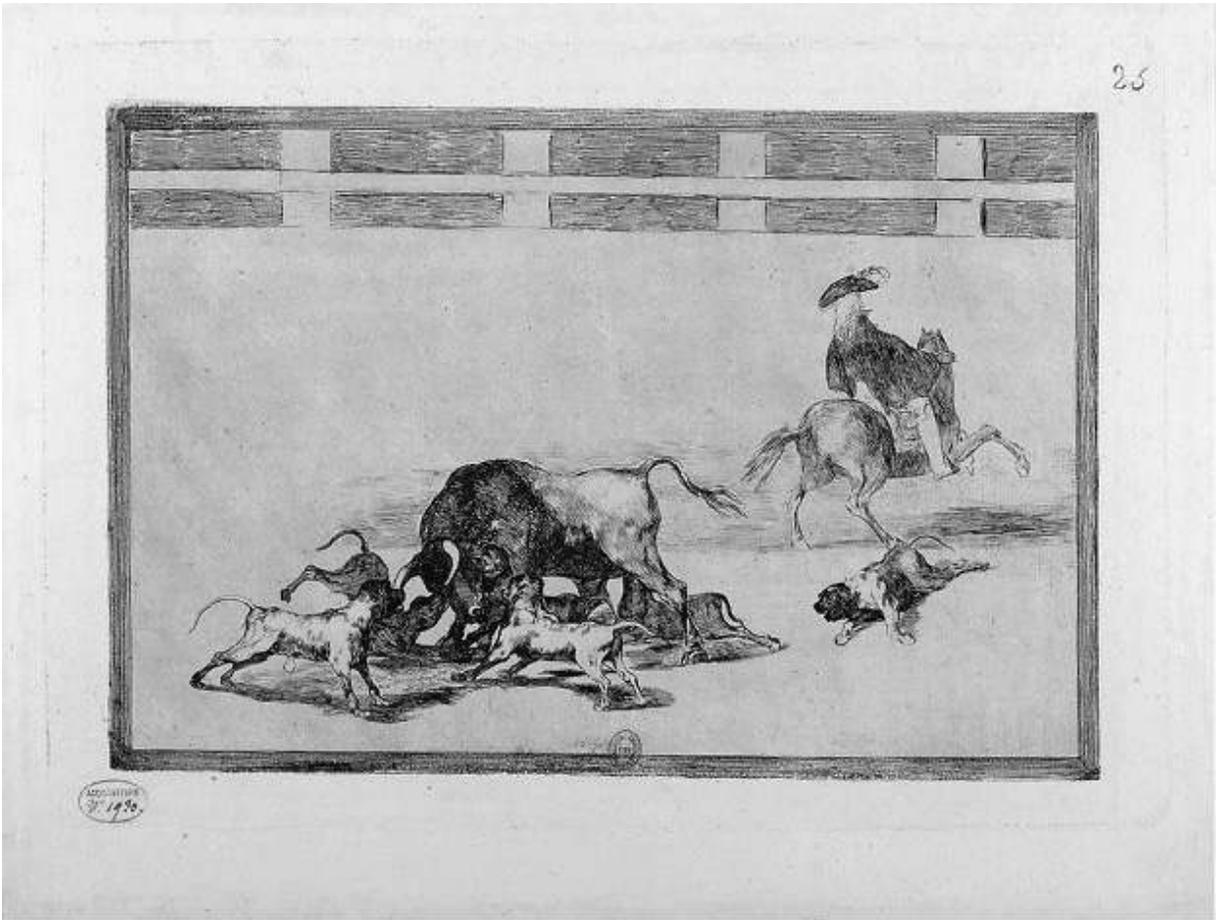


Figura 2. *Echan perros al toro*, de Francisco de Goya (1816)



Goya fue autor de otra litografía, *Perros al toro*, que a veces lleva el número 36 y otras veces la letra C en *La Tauromaquia*, pero que no fue publicada dentro de la serie de las 33 estampas de 1816, tras ser descartada por defectuosa. Otro grabado que refleja la fascinación de Goya por tales festejos es el del *Toro acosado por perros*, que está fechado entre 1819 y 1822. De años más juveniles, concretamente de 1793, era el poco conocido pero interesantísimo óleo *El toro enmaromado*, llamado también *El Gayumbo*, que muestra a varios perros de presa mientras acosan al desdichado toro.

Carnicero y Goya fueron los hitos y modelos más conocidos de una serie de artistas románticos que persistieron en elaborar variaciones sobre el mismo tema. La litografía VIII, *Perros al toro*, de la *Colección de 12 suertes de Toros* (ca. 1830) de Luis Ferrant, y los óleos *La plaza partida* (1839) de Genaro Pérez Villaamil y *Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid* (1853) de Manuel Castellano

—el perro de presa no aparecía en este lienzo en plena acción, sino en el ritual preparatorio de la lidia— son los ejemplos más logrados de aquella tradición. A la que contribuyeron también artistas foráneos, como el francés Pharamond Blanchard, autor de la colorista y hermosísima litografía *Los perros*, de hacia 1850.

Picasso cierra, en fin, lo más granado de la larga nómina de artistas que se sintieron atraídos por el bárbaro ritual del enfrentamiento entre las dos especies de animales. *Echan perros al toro*, grabado al aguatinta en 1957, es el duodécimo de la serie de 26 grabados que elaboró para la edición de 1959 del libro de Pepe-Hillo *La Tauromaquia o Arte de Torear*, que había visto la luz primera en 1796.

EL AHORCAMIENTO DEL PERRO EN LA FIESTA DE TOROS QUE SE
CELEBRÓ EN MADRID EL 2 DE SEPTIEMBRE DE 1766, CON LA
CENCERRADA DE LOS POETAS

Llegamos ya al que va a ser el centro, y al mismo tiempo el remate, de nuestra indagación. A una colección de *Barias poesías hechas a don Francisco de Luxán, Corregidor de Madrid, con motivo de haver mandado ahorcar un perro en una fiesta de toros, por que lo soltó su amo sin su licencia. Día 2 de septiembre de 1766*: un extenso y variado ramillete de poemas que se hallan anotados, con letra muy clara y elegante, en los folios 1r-17v y 24r-27v del *Manuscrito 10.912* de la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual lleva el convencional título de *Papeles curiosos manuscritos. Tomo 27*.

Barias poesías son mayormente décimas, con algún añadido de cuartetas, quintillas, sonetos y seguidillas. Todas, rigurosamente anónimas: nada sabemos de quién o de quiénes pudieron ser sus autores, compiladores y copistas. La heterogeneidad de sus metros, tonos y enfoques sugiere autorías diversas, y además clandestinas, hechas con más gracejo que sutileza, al calor del muy puntual y tragicómico acontecimiento que ridiculizaban: el ahorcamiento de un perro que intentó participar, sin ser llamado, en la lidia de un toro, por orden de un alcalde, don [Juan] Francisco de Luxán, viejo —se hallaba al final de un largo mandato de 12 años— e impopular. Los poetas de estos versos lo hacían responsable de mil males, y le

achacaban estupidez, falta de equidad, alzas de precios, impuestos, gastos y cargas abusivas sobre la ciudadanía.¹⁷

Es de presumir, en cualquier caso, la intervención unificadora de algún copista que, también desde la sombra, se habría tomado el trabajo de reunir y de copiar, en las páginas correlativas del manuscrito, el batiburrillo de papeles, billetes y pasquines que andarían circulando o expuestos por ahí: seguramente no todos, pero sí una parte, de los que la siempre dispuesta a saltar musa de la gente inventaría para la ocasión. Tampoco se puede descartar, en fin, que este manojo de poemas pudiera ser fruto de alguna puntual y jocosa reunión de poetas y de medio poetas, quién sabe si de salón, si de café o si de trastienda de botica.

Intriga, por otro lado, que el epígrafe unificador de todos estos versos lleve la fecha del *día 2 de septiembre de 1766*, cuando *don Francisco de Luxán, Corregidor de Madrid*, lo fue sólo hasta el año 1765. ¿Es posible que quien copió todos aquellos dispersos papeles lo hiciese bastante *a posteriori*, y que no se acordase bien de las fechas en las que habría tenido lugar el suceso ridiculizado, o que leyese mal los papeles que le servirían de fuentes?

El caso es que las calidades literarias de estas *Barias poesías* son modestas. El registro es llano, ingenioso, desinhibido, próximo a lo popular o al menos a lo popularizante. Son versos que se inscriben dentro del género, muy cultivado hasta nuestros días —dichos, relaciones, estudiantinas, murgas, comparsas, chirigotas—, de la poesía de sátira social y política de ocasión o de sesgo carnavalesco, que busca y aprovecha cualquier anécdota que pueda ser blandida contra las instituciones y sus representantes para intentar no dejar títere con cabeza. Si nos fiamos de los versos que rezan

Prevénganse los cencerros,
que repiquen sin temor
las musas de buen humor
a este juez sentencia perros...

Estaríamos ante lo que pretendía ser una auténtica cencerrada, que es uno de los subgéneros más bulliciosos e insidiosos de la poesía y de los rituales carnavalescos.

Nuestros versos entroncan también, de algún modo, aunque desde una posición muy modesta, con la gran tradición de poesía satírica de ocasión que se halla documentada en España desde la época de los trovadores, que despuntó en la llamada poesía de cancionero, y que alcanzó cotas insólitas de calidad y malevolencia en Quevedo. No hay que descartar, en fin, que alguna de estas *Barias poesías* madrileñas, cuyo paso por el orbe poético debió de ser muy efímero, llegase a ser cantada en alguna alegre reunión de amigos, quien sabe si con el acompañamiento de alguna guitarra.

Su mérito estriba, más bien, en que estos versos nos abren una ventana muy excepcional a unos repertorios de poesía carnavalesca que, en lo que respecta al siglo XVIII, tenemos muy pobremente documentados. Porque es cierto que hasta nosotros han llegado millares de relaciones, manuscritas e impresas, en prosa y en verso —escritas la mayoría con el acento hueco y altisonante de los poetas a sueldo de las instituciones—, de fiestas que se celebraron en todos los rincones del mundo que estuvo bajo el dominio español, desde el siglo XVI hasta el XIX. Ciertamente es, también, que desde finales del XIX tenemos bien documentada una cantidad inmensa de poesía popular de tono y ocasión carnavalescos. Pero es mucho más raro encontrar conjuntos extensos de poemas elaborados en el siglo XVIII por la musa más espontánea, hirsuta, irreverente y rebelde a censuras de ingenios anónimos que andaban mezclados entre la gente y que se pueden considerar, por eso, en la órbita de lo *popular*.

Estamos, pues, ante un tesoro muy raro y original de versos, si medimos su valor más con el rasero de la sociología literaria que de la sutileza poética. De algún modo, estas *Barias poesías hechas a don Francisco de Luxán, Corregidor de Madrid, con motivo de haver mandado ahorcar un perro en una fiesta de toros, por que lo soltó su amo sin su licencia*, y los hechos y los conflictos que reflejan resultan equiparables a los acontecimientos y a las crónicas del siglo XVIII que permitieron al historiador estadounidense Robert Darnton elaborar su célebre monografía acerca de la gran masacre de gatos que fue perpetrada en París hacia 1730 —poco antes de los acontecimientos de Madrid de 1766—, cuando dos paupérrimos

y rencorosos aprendices de una imprenta ejecutaron, para burla y escarnio de sus insensibles amos, una matanza de gatos que incluyó el juicio y la sentencia burlescos de los animales, amén del ahorcamientos de los gatos más principales —los más plebeyos fueron simplemente apaleados hasta la muerte—. ¹⁸ Las tensiones de clase, los conflictos políticos y la violenta confusión de símbolos que se traslucían bajo aquella hecatombe parisina no distan demasiado de los que aflorarían y serían movilizados en la fiesta de toros madrileña de no mucho después.

Una última acotación: si las persecuciones, los manteos y las injurias de todo tipo, con mutilaciones y ahorcamientos de perros, fueron arbitrariedades desdichadamente comunes antaño en todas las ciudades y pueblos de España, en especial en tiempos de carnaval, ¹⁹ hubo también ocasiones en que fueron la chispa detonante de conflictos que se gangrenaron y llegaron a hacerse mucho más graves. De los inicios del siglo XVII es, para que podamos hacernos mejor idea, este informe truculento e impresionante:

Háse dicho que en un lugar cerca de Salamanca, que era de don Mendo de Solis, cierta noche entró el conde de Villanueva de Cañedo por una ventana de su casa con cinco ó seis hombres, y le dió veinte y dos puñaladas, con que le dejó muerto en la cama; y dicen que el Conde está preso, y que la causa que hubo para este caso tan grave, fue haberse pasado unos perros de caza con que el don Mendo cazaba en una dehesa, á otra del Conde que estaba apegada á ella, y haberlos tomado las guardas del Conde, y habiendo ido el don Mendo á pedirselos, se los mostró ahorcados; por lo cual debió de decirle algunas palabras el don Mendo, de que el Conde quiso tomar semejante venganza y satisfaccion, la cual será muy á costa de su persona y hacienda, aunque como le han hallado en su casa quieto, se pone duda en que sea él quien ha hecho el delito. ²⁰

No demoremos más, en fin, la lectura de esta pintoresca —y mucho más densa y compleja de lo que parece, en los planos histórico, sociológico e ideológico al menos— colección de *Barias poesías hechas a don Francisco de Luxán, Corregidor de Madrid, con motivo de haver mandado ahorcar un perro en una fiesta de toros, por que lo soltó su amo sin su licencia. Día 2 de septiembre de 1766*. [ff. 1r-17v]

DÉCIMAS

Feliz día en que alentados,
han visto los advertidos
que como toros corridos
hay perros ajusticiados.
Temán todos los osados
de este juez en las porfías,
supuesto que sus manías
dan con justicia tan rara
exemplar al mundo para
castigar las perrerías.

En la justicia que trata
nada nuestro Luxán cede;
hasta el menor perro puede
temerle estando en la plaza.
Nadie al mirar su cachaza
le culpará de tremendo
(antes si a lo recto atiende)
publicar puedo en razón
es (para ahorcar perros) don
Corregidor estupendo.

Hasta oy, según se vio
del mundo los aparatos,
hubo jueces pela-gatos,
pero mata perros, no:
solo Luxán encontró
con tan robusto secreto,
poniendo con su respeto
freno a los más imparciales;
y es que, para entre animales,
él siempre fue gran sugeto.

Lo que con justa pericia
se extraña en aqueste fin
es que se ahorcase, sin
oír a el perro en justicia;
horror fue, que la malicia
abultara entre sus yerros,
proclamando en los destierros
de su frenético porte
que Luján es, en la corte,
el Pilatos de los perros.

Mostró la suerte traviesa
que por que a lo justo acuda,
hay para perros de ayuda
corregidores de presa.
Mucho Luján interesa
en castigo tan interno,
pidiendo su juicio externo,
si perros mata en sus modos
ajusticiar, el que a todos
nos ha dado su gobierno.

Lo cierto es que sin que haya guerra
en uno y otro partido,
que la de Luxán ha sido
una justicia muy perra;
blasone toda esta tierra
el primor de sus afanes,
quedando sin ademanes
para premiar sus porfías,
ser juez de las perrerías,
por timbres de los Luxanes.

OTRAS DÉCIMAS AL MISMO ASUMPTO

La congregación perruna,
como más haya lugar,
a por acción popular
o por la más oportuna,
ante v.s. (¡qué fortuna!),
y que hecha por esos cerros,
viene apelar de sus yerros,
pues dice la perrería
que es su juez propio v.s.,
supuesto que es dado a perros.

Que un baliente perro acuda
ayudar sus compañeros,
es querer guardar sus fueros
y ser buen perro de ayuda;
mas, que con furia sañuda,
parta un hombre de carrera
sin temer de la varrera
silbos, que el enojo traza,
es querer mandar la plaza

un corregidor Perrera.

Por que un perro a un toro abanza
alancearle es gran sevicia,
y es querer que la justicia
se lleve a punta de lanza;
esas cosas son de chanza,
y fuera más oportuno,
pues no hay agravio alguno
a el tal perro condenar
en el adagio vulgar
que dicen tres contra uno.

Tal justicia, o sin razón
de la patria es un desdoro,
y aun en las leyes de toro
no hay tal determinación;
causó grande admiración
el mirar todos serenos,
que en ímpetus de ira llenos,
aunque más voces le dan,
se meta el señor Luján
en vengar quernos ajenos.

De prisión en la sentencia
dio motibo su impericia
para que haga a la justicia
el buen perro resistencia;
díjolo assí la experiencia
pues el perro (al ver los tratos
de los ministros ingratos)
les dijo (y no fueron yerros):
“Si esta es la de Mata Perros,
haya la de Mata Gatos”.

Con tal protección no dudo
que tubo el toro placer
y aun se pudo prometer
la fortuna del cornudo.
El corregidor sañudo
afeó del perro el yerro:
mas yo en mi sentir me aferro,
que no es muy grande decoro,
por que el perro salga a un toro,
que Luxán esté hecho un perro.

Desatinos son inmensos
los que allí se decretaban,
mientras el perro colgaban
tener a todos suspensos:
El perro estaban propensos
los mirones a porfías,
y ay quien dijo que devía
Luxán para sentenciarle,
pues le condenó a horcarle
probarle en alebosía.

Mirándose assí infamado
los perros con tan bayvén
apelan porque también
hay perros que son honrrados;
tienen por sus abogados
a muchos, que en barios modos
dijeron dos mil apodos
a Luxán, que con su yerro,
por mandar matar un perro,
los dio muy buen perro a todos.

AL MISMO ASUMPTO OTRAS DÉCIMAS

Un señor, que aquí corrije,
preside y manda la plaza,
unas máximas abraza
como de quien las dirige;
y como el vulgo se rije,
por lo que su voz expresa,
mandó al verdugo (¿qué empresa?
¿qué proyecto? ¿qué discurso?)
Que a vista de tal concurso
ahorcase a un perro de presa.

De cuyo necio atentado
y su injusta providencia,
no le escusó la impaciencia,
ni el que estuviese emperrado;
pues nada de esto es sobrado
para *hecar* [sic] por esos cerros,
cometiando tales yerros
y tan fieros desacatos,
que es un proveer de gatos

mandar ahorcar a los perros.

Por lo que gritan, y claman
estos pobres animales,
y con ahullidos leales
a sus mismos amos llaman.
Y con el modo que aman
como que piden clemencia,
y demandan la violencia
en la mejor forma y vía,
que es notoriamente impía
y injusta dicha sentencia.

Lo uno porque es patente
el abrupto, y poca pausa,
y que se seguía la causa
por un juez *incopetente* [sic];
y en tal caso es evidente
la nulidad del proceso,
por lo que es claro el exceso
de este juez, y su malicia,
que decir debió en justicia
“a otro can con ese güesso”.

Lo otro, porque en la acción
de este supuesto delito
(que niego, y solo permito)
no precedió citación.
Y es clara la Yndefensión,
motibo de tantos yerros,
que si un juez se hecha a destierros,
y acosar perros de muerte,
diremos que está de suerte
que ya está hechado a los perros.

Y por que pena ordinaria,
que es de un crimen finiquito,
avista de un gran delito
el qual la vemos diaria,
por capricho y puro yerro
como salir de su encierro
el alano ayroso y fuerte,
¿y por eso darle muerte?
Baya, que esto es darnos perro.

Y por que viendo primero

aquel caso, texto, o ley,
de cierto carnero, o buey,
que probocó a otro carnero,
no devió partir ligero
in distinguir de porfías,
y aplacar sus tiranías
palos dándole, o destierro,
y no haver ahorcado a un perro
con notorias perrerías.

ALUSIÓN A LA QUE SE SIGUE

San Antón, como era viejo,
le tiró a san Roque un palo;
san Roque le azuzó el perro,
y quitó al marrano el rabo.

Y por que assí se castiga
a un alano hermoso y brabo,
el que quitó al cerdo el rabo
tema tan fiera enemiga,
y que causa se le siga
sovreya [*sic*] el purgado choque;
y, tóquele o no *lo te* [*sic*] toque,
si a este juez le suena a injuria,
no está livre de su furia
ni aun el perro de san Roque.

Y porque sí es cosa llana
que ni enoja, ni *empauperre*,
delinquirió en toda esta serie
ay contra el Juez la Aguilana;
y con protesta no bana
a vos, villanaje puro,
suplico declaréis puro
y injusto tan provehído,
que rendidamente os pido
justicia, costas y juro.

Otro sí, caso no dado
de negar mi pretensión,
hecharle la maldición
de que viba aperreado;
y declarar de contado
que si en su casa, o por fuera

castiga a perro qualquiera
dirá el vulgo todo entero
que este juez es un perrero
sino es que dice Perrera
San Antón como era viejo.

QUERRELLA HECHA A YNSTANCIA DE LOS PERROS DEL MUNDO CONTRA EL PERRERA
DEL CORREXIDOR

Ante vm. los perros todos
que en derecho haya lugar,
se llegan a querellar
de un juez tonto hasta los codos;
mandó ahorcar con malos modos
a un perro: ¿grave furor?
Maldad, simpleza y error,
sin derecho, y contra ley,
por lo que piden al rey
perros al corregidor.

El corregidor sin sesso,
a un perro le manda ahorcar:
¿quién podrá conjeturar
el motibo de este exceso?
Es cuento que fue sin peso
esta rara providencia,
pero noten en la esencia
de asunto tan singular
quién le pueda disputar
ser de perros su prudencia.

Oy los perros con tesón
ante vuestra perrería
se presentan a porfía
pidiendo satisfacción;
que ley, justicia o razón
a nuestro hermano dar pudo
aquel tan estrecho nudo,
que, sin esperar defensa,
es una querda su prensa
por orden de un caprichudo.

DESPÍDENSE LOS PERROS DEL OFICIO EN ESTE SONETO

Señor corregidor, desde que [ha] havido

fiestas de toros en la insigne España,
hubo perros de presa cuya saña
sujetó de la fiera lo atrevido;

hasta quí entre nosotros se ha tenido
por ejercicio noble aquesta hazaña,
pero ya el exemplar nos desengaña,
que es oficio muy ruín, muy abatido.

Antes era el valiente muy honrrado,
mas pues ya es el valor abatimiento,
el oficio señor hemos dejado;

el exemplo nos sirve de escarmiento,
y pues ningún borrico ha muerto ahorcado,
más bale ser señor Luján Jumento.

QUINTILLAS SOBRE EL MISMO ASUMPTO

Oy quiere la musa mía
cantar con buena fortuna,
si me ayuda mi Thalía
una justicia perruna
que mandó su señoría.

Con edictos muy severos
tocaba el *Lienzo* [sic] a rebatos,
y podían sus esmeros
mandar ahorcar a los gatos,
que hacen más mal que los perros.

Con uno y otro recado
tubo la plaza pendiente,
y en lo mucho que ha tardado,
no fue cosa de repente,
sino absurdo muy pensado.

Mandó que, desde el tablado,
bajen al perro en rigor,
y en la plaza fue ahorcado:
lo primero que ha bajado
desde que es corregidor.

Viendo tan grande injusticia,
lo sentía la piedad,
y no es mucho esté propicia,
quando muere la lealtad

a manos de la malicia.

La fiesta fue singular,
por lo menos esta vez,
y en todo particular
por que tubo su entremés,
que nadie llegó a agradar.

Con sus pasos de pabana
para hacer del puesto alarde,
hizo acción tan inhumana
si esto fue por la mañana,
Dios nos libre de la tarde.

SONETO SOBRE EL MISMO PARTICULAR

Vueno, Madrid, estás
con un perro menos
y un burro más.

Una pública fiesta, en que la Ymprenta
nos dice que es el Rey quien la señala,
asumpto es digno, y sea buena o mala,
quien la preside mucho representa;
un común de Madrid en que se cuenta
entre oculto y formal de capa y gala,
llave, mitra, toysón, toga y vengala,
circunspección exige en quien regenta.
Pues todo este conjunto es nada, quando
(por que el discurso en banidad se ahoga)
se ven unidos necedad y mando;
Luján lo prueba, pues a yerro y sogá
mató a un perro, quedándolo mirando
toysón, mitra, vengala, llave y toga.

SEGUIDILLAS AL MISMO ASUMPTO

Pues que gustas, Amarilis,
de siguidillas,
en ellas cantar quiero
la fiestecita.
Quando hubo en ella
cosas que no pasaron
en Alcovendas.

En la fiesta, Amarilis,

del otro día
estuvieron corrientes
las voverías.

Que en estos tiempos
es grande la cosecha
de entendimientos.

El que mandó la plaza
ya le conoces;
es muy santo, muy justo,
cortés y noble.

Mas vienen días
para hacer disparates
las señorías.

Por que salen tres perros
a un toro solo,
se irritó la caveza
del consistorio.

Y sobre el quento
formó largo al instante
su ayuntamiento.

Lo que yo en esta muerte
mucho celebro
es que tan gran sentencia
fue con acuerdo.

Porque aora en suma
se ven muchas sentencias
que no se juzgan.

Nos dicen que en su tiempo
no bajó nada,
y bajó los cajones
que ay en la plaza.

Ciega fortuna,
el que mata los perros
pone las hubas.

Después de grande rato
hizo su genio
de la fiesta de toros
fiesta de perros.

Pero el concurso,
reventando de saña,
se quedó mudo.

Qué justicia ni qué *aca* [*sic*]
ni qué escarmiento:
un entremés no puede
servir de exemplo.
En aquel punto,
el verdugo se corre
de ser verdugo.

Ayrado el can del cielo
de tal desgracia,
alaridos de luces
quema la plaza.
Raro suceso,
la lealtad arrastrada
por esos suelos.

Dejo ya de cansarte
por que no quiero
de que pasen mis obras
de medio pliego.
Dios le mantenga
para hacer compañía
y mandar fiestas.

DÉCIMAS A LA JUNTA DE ABASTOS CON MOTIBO DE HAVER AHORCADO AL PERRO

Feliz Madrid sin porfías,
pues en tu distrito grave
ay corregidor que sabe
castigar las perrerías;
ylustre sus lozanías,
complete sin ademanes,
pudiendo en tantos afanes
decir: en lo que previene,
que por juez de perro tiene
el blasón de los Lujanes.

Juez de conducta sincera,
juez de vosques y de cerros,
juez de entremés, ahorca perros,
juez de abastos, y *ezetera*;
si no fueras calavera
dejaras los ynnocentes,
y castigaras las gentes,
que al público están robando,

protejidos de tu mando
de que hay pruebas evidentes.

Abastos y oros apunta
el juego en baza sentada,
y sino meten la espada,
es la malilla la Junta;
pero un áulico pregunta
(y que no es de los más vastos)
para tan terribles gastos,
¿dónde salen los thesoros?
Y otro dijo: de los oros.
Pues renunciemos a-bastos.

QUARTETA AL MISMO ASUMPTO

La gente a gritos pedía:
“señor, perdón para el perro”;
y el corregidor decía:
“no hay perdón, ahórquese luego”

[Pentagrama en blanco + pentagrama tachado + esta anotación: “En la p. 25 ante que empieza *A un corregidor* hay unas décimas al mismo asunto”, ff. 24r-27v.]

A UN CORREGIDOR, QUE NINGUNO HA DADO MAYOR PERRO, Y A UN PERRO QUE
TENÍA MEJOR PINTA QUE ÉL PARA CORREGIDOR, PUES LE MANDÓ AHORCAR

A sacar boy por la plaza
de un atentado chanflón
un corregidor melón
que se bolvió calabazas:
de los toros en la plaza
un perro causó su horror,
vien se vio, pues en rigor
al cachorro, que era un oro
mejor le fue con el toro
que con el corregidor.

Hízole causa formal
al perro por este yerro,
un corregidor más perro,
y mucho más animal;
empéñanse en lance igual

los esbirros mogigatos
con tan buenos aparatos
ya el lance no se dudó,
puesto que el perro cayó
en las uñas de los gatos.

Arrestan por su mandado
al perro que está ynocente,
y si antes fue muy baliente,
después fue muy arrestado:
murió por fin ahorcado
sin que puedan resistillo;
silban todos, y al oýllo,
se embanece su desmán,
lástima es, se llame Juan,
semejante Dominguillo.²¹

Un tal Pardo, algo novel
le aconsejó se destroce
el perro; vien se conoce
que es tan Pardo como él:
sufre el concurso infiel
la indignidad que señalo;
él prosigue bueno y malo
y hace vien, pues se tolera,
que a un pueblo tan de madera
un corregidor dé palo.

En tan no visto succeso,
Se oyó [sic] del pueblo en balanza,
una causa sin probanza,
deposición y proceso:
cierto, que es digno este exceso
de que el ascenso no pierda,
pues sus méritos acuerda,
y es justo que no se atrase
y que a la cámara pase
un corregidor tan mierda.

Prevénganse los cencerros,
que repiquen sin temor
las musas de buen humor
a este juez sentencia perros;
heche pues, por esos cerros
si la Yrrisión satisface,

que sin el perruno enlace
hace hecho Juez de dos suelas,
lo que hizo casca-ciruelas,
y esto es lo menos que hace.

Queden por orla que enlazan
su escudo de armas pintado
con el perro ajusticiado
os caxones de la plaza;
¿Qué providencia? ¿Qué traza?
¿Qué trabajo? ¿Qué desvelo?
¿Qué proyecto pues? ¿Qué anhelo?
Quédese en mármol escrito:
el Saqueti, qué perito;
pero el Luxán, qué ciruelo.

En fin, los perros te acuerden
en semejantes empresas,
que, aunque escapes de sus presas,
no de sátiras que muerden;
tus méritos no se pierden,
sigue tu rumbo a compás,
pues en las muestras que das
de ti en tan bellos extremos,
ninguno ha creído menos,
ninguno ha esperado más.²²

[1](#)

Miguel de Cervantes, *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza*, en *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Real Academia Española, Madrid, 2013, pp. 545-546.

[2](#)

Jerónimo de Huerta, *Traducción de los libros de Historia natural*, f. 250v, en Corpus Diacrónico del Español (CORDE), banco de datos consultado el 20 de enero de 2016 en <http://www.rae.es>

[3](#)

Alonso Martínez de Espinar, *Arte de ballestería y montería*, Blass, Madrid, 1946, pp. 98-99.

[4](#)

Sobre la cuestión de las marcas heroicas y carismáticas, y de sus inversiones en el cuerpo supuesto de brujas y demonios, ha publicado trabajos fundamentales François Delpech. Véanse Delpech, “Les marques de naissance: physiognomonie, signature magique et charisme souverain”, en Augustin Redondo (ed.), *Le Corps*

dans la Société Espagnole des XVIe et XVIIe siècles, Publications de la Sorbonne, París, 1990, pp. 27-49; Delpech, “Du héros marqué au Signe du Prophète: esquisse pour l’archéologie d’un motif chevaleresque”, *Bulletin Hispanique*, 92, 1990, pp. 237-258; Delpech, “Marques corporelles et symbolique trifonctionnelle: exemples ibériques”, en Augustin Redondo (ed.), *Le Corps comme métaphore dans l’Espagne des XVIe et XVIIe s. Du Corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Publications de la Sorbonne, París, 1992, pp. 93-105, y Delpech, “La marque des sorcières: logique(s) de la stigmatisation diabolique”, en Nicole Jacques-Chaquin y Maxime Préaud (eds.), *Le Sabbat des Sorciers (XVe-XVIIIe siècles)*, J. Millon, Grenoble, 1993, pp. 347-368.

[5](#)

Véase el análisis de Victoria Tedeschi, “The Excrement-Encrusted Husband and His Homicidal Wives: The Abject Monster in Giovanni Francesco Straparola’s *Il Re Porco*”, *Monsters and the Monstrous*, 5, 2015, pp. 67-76, y téngase en cuenta, además, para la interpretación de toda esta serie de héroes niños y jóvenes que nacen y se crían en los escenarios más viles, Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Seuil, París, 1980.

[6](#)

Pedro de Serna, *Verdadera relación de las luminarias, máscaras, toros y cañas en la plaza de Madrid con que se celebró el felicísimo casamiento del rey nuestro señor y la serenísima reina nuestra señora doña Mariana de Austria*, en *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, José Simón Díaz (ed.), Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1982, p. 511.

[7](#)

Adolfo de Castro, *Combates de toros en España y Francia*, Imprenta de Pérez Dubrull, Madrid, 1889. Véase además Adrienne Martin, “Cervantes y la canifilia renacentista en *El coloquio de los perros*”, en *Peregrinamente peregrinos: Actas del V congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas: Lisboa, 1-5 septiembre de 2003*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Madrid, 2004, pp. 1559-1574.

[8](#)

Jerónimo de Huerta, *Traducción de los libros de Historia natural*, f. 247v.

[9](#)

Luis Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid, 1857, p. 200.

[10](#)

Alonso Gallo Gutiérrez, *Advertencias para torear*, José María de Cossío (ed.), Bibliófilos Españoles, Madrid, 1947, p. 170.

[11](#)

Lope de Vega, *La Dorotea*, Edwin S. Morby (ed.), Castalia, Madrid, 1988, p. 244.

[12](#)

Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, José Lara Garrido (ed.), Cátedra, Madrid, 1981, p. 263, est. 177.

[13](#)

Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la corte*, Russell P. Sebold (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 202.

[14](#)

Eugenio de Tapia, “Los toros”, *Semanario Pintoresco Español*, IV, 1842, pp. 15-16. Los versos de Tapia fueron parafraseados en 1896 por Azorín: “No siempre el toro es un animal bravo; algunas veces se muestra reacio a los engaños de capas y muletas. En este caso, se le condena a fuego; los cohetes estallan; el toro va bramando, brincando, de acá para allá. Salta la valla; *la turba de chulos y guapos que está gozando de cerca la lid nacional* se aturde, se atropella, huye despavorida. El toro, jadeante, extenuado, chorreando sangre, vuelve al redondel. Tornan a pincharlo de nuevo. ¡*Encono bestial!*!, exclama el poeta. Otras veces son los perros los que se encargan de excitar al mísero animal. Al fin, el toro expira. Aparecen las mulillas y se lo llevan. *La plebe* descansa y bebe a largos tragos”; cfr. Azorín, *Castilla*, Mauro Armíño (ed.), Edaf, Madrid, 1986, p. 59.

[15](#)

P. Obligado, “La última corrida”, en *Tradiciones de Buenos Aires (1711-1861)*, 3ª Serie, Imprenta del Congreso, Buenos Aires, 1896, p. 163.

[16](#)

Véase Juan Carrete Parrondo, *Tauromaquia y costumbrismo. La colección de Antonio Carnicero*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1991, y *El Siglo de Oro de las tauromaquias. Estampas taurinas 1750-1868*, Juan Carrete Parrondo y Álvaro Martínez-Novillo (coords.), Comunidad de Madrid, Madrid, 1989.

[17](#)

Un impreso de 1760 presentaba al “Corregidor Don Juan Francisco de Luján y Arce Astete y Zuñiga” como “Señor de la Elipa y Canaleja, intendente de la Regalía del Real Hospedage, del Consejo de Hacienda de S. M., Superintendente de Sissas Reales, y Municipales, y de su Jurisdicción, y Provincia”; cf. Juan Antonio Tamayo, “Madrid por Carlos III: fiestas reales en la villa y corte”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XIII, 1944, pp. 351-352, nota 4. Por su parte, Manuel J. Salamanca López, en “La oficialía del concejo madrileño durante el reinado de Fernando VI: estudio histórico-documental”, tesis

doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2013, pp. 165-166, añade que “este personaje desempeñó puestos de confianza en el concierto del gobierno y administración del Estado, tanto en calidad de superintendente general del tabaco como de miembro de la Sala de Gobierno del Consejo de Hacienda, ministro de la Junta de la Única Contribución, intendente de la Casa de Aposento e integrante de la Junta de Abastos, además de ingresar durante el año 1757 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en categoría de consiliario y otorgarle Fernando VI *la gracia de la llave de gentilhomme de cámara con entrada*. Esta completa hoja de servicios fue la baza principal que esgrimió Juan Francisco de Luján a la hora de solicitar al monarca en 1747 una pensión para después de su muerte”.

[18](#)

Véase Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Basic Books, Nueva York, 1994; su traducción al español es *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

[19](#)

Véase Julio Caro Baroja, “Manteamiento y persecución de los animales”, en *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Círculo de Lectores, Madrid, 1992, pp. 77-79.

[20](#)

Luis Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid, 1857, p. 254.

[21](#)

Estos dos enigmáticos versos precisan alguna aclaración: *Juan* era el primer nombre de don [Juan] Francisco de Luján, el corregidor madrileño contra el que se hicieron estos versos, y un *dominguillo* era “cierta figura de soldado desharrapado, hecho de andrajos y embutido de paja, que ponen en la plaza con una lancilla o garrocha, para que se cebe el toro en él, y lo levante en las hastas peloteándole”; cf. el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia Española, reimp. facsímil, 3 vols., Gredos, Madrid, 1976-1979, s.v. “Dominguillo”.

[22](#)

Transcribo literalmente el original (*Manuscrito 10.912* de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Papeles curiosos manuscritos. Tomo 27*, ff. 1r-17v y 24r-27v), con cambios muy ligeros, que se limitan a la normalización de la puntuación, la acentuación y la separación entre palabras, conforme a las normas académicas actuales.

JOLGORIO, SÍMBOLOS Y ARTIFICIO EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA¹

Pilar Gonzalbo Aizpuru
CEH-El Colegio de México

Todos los pueblos, todas las culturas y podría decir que todas las religiones y familias tienen sus fiestas y sus formas de practicar determinados rituales y preservar sus costumbres. Podemos estudiarlas desde la mirada antropológica o desde perspectivas sociológicas o literarias. Para el historiador no hay duda de que las fiestas, como manifestaciones culturales, responden a la evolución de las sociedades y, por lo tanto, tienen carácter histórico. Todavía nuestro vocabulario conserva expresiones, ya avejentadas, que hacen referencia al alborozo de una alegría compartida, porque cualquiera puede estar contento aunque esté solo, pero no puede por sí mismo *montar una juerga* o causar un gran bullicio, mientras que difícilmente puede celebrarse una fiesta en silencio o participar en manifestaciones de euforia manteniendo la distancia.

Hablar de la fiesta en singular como genérico parece algo arriesgado, porque todas son diferentes, pero siempre tienen algo en común. La fiesta misma, cualquier fiesta, es un símbolo que sugiere, al espectador y al participante activo, la ilusión de una comunidad en que se comparten los motivos de gozo, de orgullo, de piedad o de duelo. Además, cada fiesta tiene sus propios símbolos y el hecho de identificarlos y reconocernos nosotros mismos en ellos afirma nuestro sentido de pertenencia a esa sociedad. Nadie pondría calaveras en la rosca de reyes y no sería apropiado llevar banderas y trompetas para visitar a los difuntos o adornar con flores de cempasúchil el árbol de Navidad. También todas las fiestas tienen

en común el compromiso de manifestar y en lo posible sentir un estado de ánimo particular. Sin duda es conveniente refrenar la alegría en Viernes Santo y poner buena cara en Navidad. Precisamente por su influencia en los ánimos colectivos y las impredecibles reacciones de entusiasmo o rechazo, las fiestas no pueden considerarse absolutamente pacíficas y armoniosas y las autoridades siempre han intervenido para encauzarlas, fomentarlas, prohibirlas, limitarlas o beneficiarse de ellas.

El México virreinal, con su diversidad de gentes y situaciones, estableció rutinas de celebraciones que no sólo respondían a la imposición de las autoridades sino también a la variedad de mentalidades y de formas de relación. A lo largo de 300 años, el invariable calendario litúrgico y los ritmos de los acontecimientos civiles se combinaron con los cambios en las aficiones populares, las innovaciones en elementos festivos y la influencia de la inagotable reserva de tradiciones de tres continentes que marcaron su sello en la vida festiva de la Nueva España.

LAS FIESTAS, DE AYER A HOY

Es frecuente que quien revise viejos calendarios o disposiciones eclesiásticas de los siglos XVI a XVIII se sorprenda y aun vea con un acento de crítica el número de días festivos que la iglesia consagraba a celebrar los misterios de la vida de Jesús y las conmemoraciones de los santos. Sin embargo, no significaba que se diera rienda suelta a la holganza. En sociedades agrarias, en el medio rural e incluso en las urbanas preindustriales las interrupciones del trabajo quedaban limitadas por las necesidades productivas. El descanso, no siempre total, era el contrapunto de las agotadoras jornadas laborales. De hecho, se consideraba necesario que cada día de asueto tuviera una determinada justificación y con frecuencia en una sola fiesta se conjugaban varias motivaciones: la veneración en las conmemoraciones religiosas, como el domingo dedicado a Dios; las fiestas más solemnes en que se veneraba a los santos de mayor rango en la corte celestial, y el homenaje a las autoridades en celebraciones civiles propiciaban el fomento de la comunicación entre pueblos y comarcas al mismo tiempo que se

convertían en momento propicio para la satisfacción del abastecimiento de las comunidades en ferias y mercados. En nuestro siglo XXI sin duda han variado algunos motivos y se ha acentuado el aspecto lúdico frente al ceremonial, pero no han disminuido los días festivos, cuando la mayor parte de los trabajadores se ocupa en actividades totalmente ajenas al clima y a los cambios estacionales, y se han incrementado los días de asueto a los que no se adjudica una función determinada. Modernamente no es la Iglesia la que ordena las fechas de descanso y celebraciones, no son las devociones las que regulan los horarios y el tono de los festejos;² tampoco las conmemoraciones cívicas se limitan a la exaltación de sentimientos patrióticos: los días de descanso obligatorio los asignamos a diversiones, viajes, banquetes, deportes, juegos o incluso a trabajar con mayor intensidad en tareas pendientes; sólo quedan vestigios de lo que algún día fueron las fiestas populares.³ Las fiestas equivalen a diversión y lo que cada individuo hace con la fiesta es asunto suyo, no tiene nada que ver con la comunidad. Desde la perspectiva de la vida en la Nueva España, eso equivale a reconocer que han desaparecido aquellas solemnidades que unían a vecinos y conocidos, en las que el compromiso formal superaba al esparcimiento ocasional. Hoy las diversiones las han desplazado. Muchos de nuestros jóvenes no entenderían en absoluto a qué nos referimos cuando hablamos de las fiestas. ¿Lo sabían los indios habitantes de ciudades y pueblos del virreinato? ¿Lo compartían los acaudalados propietarios, hidalgos o burócratas de la corte virreinal? ¿En qué aspectos coincidían las fiestas religiosas y civiles? ¿Había motivos de júbilo? ¿Conocían los más ignorantes vasallos de la Corona el significado de los símbolos festivos?

La palabra *fiesta* tiene actualmente dos acepciones diferenciadas: por una parte ha quedado destinada a identificar los días en que no se trabaja en tareas remuneradas (los días feriados, aunque ya no se celebren ferias), mientras que por otra se aplica a cualquier reunión, incluso improvisada y sin motivo especial, en la que un grupo de personas bebe, oye música y con frecuencia también baila. Algo muy diferente, además de serio y respetable, era lo que se

entendía por *fiesta* en la Edad Media, que fue trasladado a las Indias por los conquistadores, que comprendieron muy bien los habitantes de Mesoamérica y que conservaron durante muchos años los españoles, los naturales y los descendientes de unos y otros, cuya trascendencia superaba la simple idea del descanso o la innovadora aportación de las diversiones y espectáculos.

Como acompañamiento necesario de las leyes de Indias, *Las Siete Partidas* regulaban la vida política y social de los virreinos americanos y proporcionaban sustento jurídico a costumbres familiares y sociales entre las que se incluían las fiestas, clasificadas en tres diferentes categorías: religiosas (dependientes de la liturgia católica), civiles o profanas y de mercado o ferias.⁴ Sin duda, para los habitantes del virreinato de la Nueva España estaba bastante clara la distinción entre unas y otras, pese a que en todas participaban de algún modo las autoridades civiles, se programaban actividades religiosas y se alentaban formas de consumo relacionadas con los beneficios aportados por el comercio. Las solemnes ceremonias religiosas, ya fueran festivas o penitenciales, recordaban a los fieles el carácter provisional y perecedero de la vida terrena, en la que la meta debía consistir en hacer méritos para gozar del paraíso. Sin sufrir la pena no se merecía el premio y nadie podía confiar en disfrutar el goce sin recibir un castigo. “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, diría un cristiano golpeado por la desdicha. O bien: “Ya recibí el premio de muchos sinsabores”, cuando, por fin, el bienestar llamaba a la puerta. Por eso las fiestas religiosas tenían su contraparte de sufrimiento y penitencia relacionados con la celebración. El equilibrio entre ventura y sufrimiento se reconocía en el calendario religioso: adviento y cuaresma, con su acompañamiento de sacrificios y mortificaciones, eran preparatorios de la alegría propia de las dos pascuas, la Navidad y la Resurrección. Si una división académica convencional obligaría a distinguir las fiestas religiosas y cívicas de las consideradas propiamente populares, los testimonios obligan a considerar que eran populares todas las celebraciones a las que asistía el pueblo, en las que colaboraba con su participación y con las que se sentía comprometido ¿Acaso no era la fe lo que unía a

ricos y pobres, dominantes y dominados? ¿No era el respeto filial al monarca y su familia lo que respaldaba la autoridad del virrey y su corte? A diferencia de los alborotos populares ocasionados en la vieja Europa con motivo de festejos tradicionales, con el Carnaval como ejemplo conspicuo, en la Nueva España desaparecieron las fiestas propias de la época prehispánica, por más que nunca faltaron elementos de la antigüedad *pagana* infiltrados en contextos ortodoxos. En ocasiones se denunciaban reminiscencias de idolatría en actividades como el “palo de los voladores”, pero era más frecuente su incorporación, controlada y vigilada, como en los bailes de santiaguitos o los mitotes que escenificaban estudiantes criollos y mestizos.⁵

Todas las fiestas requerían, como elemento imprescindible, la presencia del público. Sin el acompañamiento de vecinos y visitantes capaces de gozar los festejos el resultado era un fracaso; si, por el contrario, el entusiasmo se desbordaba hasta ocasionar desórdenes, podían producirse alborotos y tumultos que afectarían al público y al gobierno responsable de mantener el control.⁶ Y tampoco era suficiente la contemplación, como si de algo ajeno se tratase. El público debía participar y era esencial que conociera cómo hacerlo para que su colaboración fuera una forma de integración al alborozo programado. Quienes acudían a las celebraciones no las contemplaban con la mirada ausente del espectador de una representación ajena a su propia vida, sino que se esforzaban por interpretar los símbolos y llevar consigo, en su persona o en su atuendo, algún elemento material alusivo al festejo, como las palmas el Domingo de Ramos, las velas en las procesiones nocturnas, las matracas en Viernes Santo, silbatos y zambombas en desfiles cívicos y Navidad. Con sus mejores galas en ambientes festivos o con vestimenta de color negro en circunstancias luctuosas, los asistentes tomaban conciencia de que ellos también eran parte de la fiesta.

Algo especial era el espectáculo de la justicia eclesiástica en los autos de fe, a los cuales podía ser obligatoria la asistencia, pero no se exigía participación activa del público que, sin embargo, con frecuencia y en gran número, aprovechaba el paso de los

penitenciados para insultarlos o burlarse de ellos, y que, en alguna ocasión, llegó a agredirlos con palos o piedras. Ese ensañamiento contra los que habían sido considerados culpables de delitos contra la fe implicaba una voluntaria colaboración con la justicia y una afirmación tácita de la ortodoxia. Con su pretensión de transmitir la propia culpa a los penitenciados, los asistentes se sentían liberados. Quienes habían sido vecinos y acaso amigos de los condenados, alardeaban de su distanciamiento, que mediante expresiones de violencia hacían visible mientras renegaban de anteriores lazos. El miedo, probablemente el miedo a convertirse uno mismo en sospechoso, impulsaba los actos de expresión de un fervor rigorista extremo, agresivo y probablemente fingido, pero en apariencia indiscutible, como una coraza protectora. La imagen adoptada de integridad moral y limpia fe en la doctrina bien merecía el esfuerzo de asistir y la voluntad de ejercer alguna función en la ceremonia dedicada a la limpieza de los peligros de contaminación herética. De esa participación no conocemos más que lo que marginal y a veces admirativamente reseñaron los comentaristas. En el contexto de la época no tenían lugar las críticas contra la severidad o la incompreensión, sino la aceptación y la congratulación por la eficacia en los métodos de extirpación de herejías. Por más que nos parezca escandaloso, se puede recordar que las reacciones no resultan tan ajenas a las que de forma similar hemos visto reproducirse en las revoluciones de los últimos siglos.

Por fortuna, las exhibiciones de castigos impuestos por la Inquisición novohispana no fueron muy numerosas ni tan sangrientas como en otras provincias del imperio español, lo que, por supuesto, no disminuye el horror con el que inevitablemente hoy las contemplamos, pero sí evitó a muchos habitantes del virreinato la penosa colaboración en las prácticas de purificación mediante la ejecución de las penas impuestas a los culpables.⁷ Mucho más frecuentes fueron las expresiones de fervor relacionadas con felices noticias o situaciones lastimeras. Las lamentaciones en caso de rogativas a causa de las sequías y las penitencias públicas cuando se trataba de clamar por la llegada de las lluvias manifestaban la disposición del pueblo para incorporarse a las demandas colectivas.

La salida de las imágenes veneradas en procesión por las calles de la ciudad era un acontecimiento en el que competían cofradías y órdenes regulares. Y con igual entusiasmo se expresaba la población para celebrar la canonización de algún santo, el nacimiento de un infante o el feliz arribo de la flota a las costas de Veracruz. Sin duda la población en general había asimilado su responsabilidad en la realización de cualquier acto público, fuera gozoso o de duelo.

LA NOVEDAD DE LA *PERFORMANCE*

Si hoy, en nuestro ambiente de la segunda década del siglo XXI, nos invitan a participar en una *performance*, quizá pensaremos que nos situamos en la cúspide de la distinción y la modernidad, y acaso sintamos que estamos creando una nueva forma artística. En el extremo opuesto, cuando leemos acerca de las fiestas rituales de pueblos primitivos, atribuimos sus “burdas y escandalosas” expresiones de júbilo a incultura, ignorancia o barbarie. Sin embargo, en ambos casos se trata de una manifestación de creatividad colectiva en la que se conjugan la actividad artística con la participación de quienes son al mismo tiempo actores y espectadores. En la *performance* se da una comunicación múltiple mediante la que todos los participantes actúan como si portasen las máscaras de lo que de ellos se espera. Es una forma de integrarse a otro medio y otra situación, o bien de destacar el protagonismo que todos deben aceptar.⁸

Este “descubrimiento” del siglo XXI (con su incipiente presentación y rápida aceptación en las últimas décadas del XX) no es mucho más que una reelaboración del concepto de lo que fueron las fiestas originales, al menos aquéllas de las que se conserva memoria, bastante cercanas, en sus motivaciones y expresiones públicas, a las que se celebraron en la Nueva España. Los rituales para aplacar la ira de alguna divinidad, las manifestaciones de veneración y agradecimiento por dones recibidos, o las expresiones entusiastas ante triunfos bélicos, efemérides familiares o el despliegue deslumbrante de la grandeza de los señores, jefes, reyes o gobernantes según épocas y culturas, y con cualquier motivo

improvisado, siempre han formado parte de las expresiones de júbilo a lo largo de los tiempos. Modernamente los espectáculos se han convertido en objetos de consumo y se exhiben al margen de conmemoraciones religiosas o de acontecimientos políticos, lo cual puede explicarse por el proceso de evolución de la sociedad y de nuevas expresiones de la cultura, en las que se relacionan las mentalidades colectivas con la secularización y los cambios en las formas de gobierno. Una vez más, la historia retorna al pasado e intenta restaurar algo muy antiguo presentado dentro de formas muy nuevas. Esa parcial, condicionada y breve participación en una representación (con preferencia teatral, pero no siempre) compartida por actores y público nos sorprende como algo novedoso, y ni siquiera buscamos una razón específica (que tampoco encontraríamos), porque vivimos tan sumidos en nuestros intereses individuales, tan ajenos a inquietudes colectivas y tan satisfechos con nuestros entretenimientos y diversiones electrónicas, que difícilmente comprendemos el sentido de las fiestas como fueron en el pasado. Además de un motivo, un espacio, unos sonidos y unos protagonistas, la fiesta requería unos textos y un acompañamiento de gestos y actitudes con el imprescindible contenido simbólico.⁹

¿Cómo las vivían los novohispanos? ¿Qué aportaban a la monotonía de cada día las expectativas de una celebración? Ya fueran programadas por el calendario religioso o cívico, o improvisadas por un particular motivo de celebración, no se concebían fiestas en las que no correspondiera a todos los vecinos el desempeño de alguna función. Según la festividad a celebrar, y con anticipación de varios meses, las cofradías engalanaban sus altares y alhajaban sus imágenes; ensayaban los pasos procesionales y convocaban a los vecinos; los colegios y la Universidad seleccionaban representaciones dramáticas y programaban paseos o mascaradas; los regidores del Ayuntamiento equipaban con nuevas libreas a quienes los acompañarían en el paseo y conseguían fondos para ofrecer el refresco correspondiente a autoridades y vecinos de prestigio. Todos conocían sus responsabilidades y era raro que alguien las evadiese sin motivo. Es indudable que se trataba de auténticas *performances*.

Los penitentes, que durante siglos participaron en las procesiones (ya fueran “de sangre”, viacrucis o simples exhibiciones de piedad); los jóvenes estudiantes, que celebraban con mascaradas la graduación de un compañero; las doncellas, que desfilaban en procesión porque habían sido beneficiadas con alguna dote de fundaciones piadosas; los indios, tempranamente aficionados a torear a pie y los caballeros que alanceaban a los astados desde sus monturas; los poetas, que recitaban o exhibían composiciones en loor de los santos o en homenaje a los virreyes; los tributarios, que acarreaban juncos, ramas y flores para decorar el paso de procesiones y desfiles, y hasta las amas de casa, que colgaban banderas, colchas o tapices de sus balcones para adornar las calles por las que caminarían las imágenes veneradas o las autoridades eminentes, todos eran, por supuesto sin saberlo, actores de una *performance* cuidadosamente planeada y rigurosamente ordenada. ¿Qué más debería advertirse para calificar esto como fiesta? Sin duda, la justificación del motivo (exaltación de los santos, celebraciones de la monarquía, acontecimientos locales...), la disponibilidad de un espacio propicio (las calles, los templos y las plazas céntricas de las ciudades), la elección de una fecha simbólica y el acompañamiento de actividades de esparcimiento. Las corridas de toros y los juegos, los certámenes y las competencias, que ocasionalmente fueron complemento lúdico de solemnidades compartidas, ganaron paulatinamente espacios hasta convertirse en lo esencial de las fiestas.

A lo largo de todo el periodo colonial, en el auge de la sensibilidad barroca, para dar sentido al boato de la fiesta y hacer explícitos los motivos más o menos compartidos del acontecimiento, se empleó profusión de símbolos perceptibles en varios terrenos: carros alegóricos, cruces, coronas, palmas, emblemas... más músicas, luces, fuegos de artificio, desfiles, vítores y gestos de júbilo o de condolencia, según las circunstancias, con los que debería hacerse reconocible el significado de la celebración. A veces se incluyeron algunos textos literarios como acompañamiento de los emblemas, signos e imágenes que decoraban los arcos de triunfo o que se recitaban en los tablados improvisados. Según el esplendor del

festejo, el escenario se construía como espacio triunfal (los arcos), como camino penitencial (cruces y símbolos de la pasión), como plataforma para exhibir la escenografía de un drama, o como ambientación del acontecimiento que se conmemoraba (estandartes, imágenes y, el día de san Hipólito, el pendón de la ciudad). El vestuario de los participantes, lujoso y llamativo o sobrio y formal, burlesco en las mascaradas bufas y pintoresco en las representaciones folklóricas, completaba el panorama.¹⁰ Todo ello componía el gran artificio elaborado mediante el impresionante desfile, ceremonia o representación de la grandeza del monarca, la inmensidad de su poder y la benevolencia de la divinidad hacia los poderosos señores, modelo de heroísmo, de santidad, de lealtad y, en conjunto, de la sacralidad del orden jerárquico.

SÍMBOLOS Y JERARQUÍAS, REALIDADES Y ARTIFICIO

Indios sumisos y españoles con aspiraciones de señorío; africanos forzados y separados de su tierra y familia, criollos en creciente proporción y mestizos en indescifrables combinaciones, todos conocían algunas tradiciones relacionadas con las fiestas. En las sociedades mesoamericanas anteriores a la Conquista, la relación entre la vida cotidiana, el poder de los señores y los ritos religiosos era indisoluble, de modo que se reflejaba en las relaciones de temor y veneración manifiestas en fechas establecidas, para propiciar una actitud benévola de las deidades y aplacar su violencia con sacrificios. Por su parte, los castellanos no habían olvidado las diversas manifestaciones de fervor religioso, combinado con relajamiento y diversión a propósito de determinadas fiestas de sus lugares de origen, como conmemoraciones de los santos patronos y momentos culminantes en el proceso de los ciclos agrícolas. Los esclavos procedentes de distintos lugares del continente africano, hablantes de distintas lenguas y con el recuerdo de diversos lugares, traían consigo el recuerdo de prácticas festivas y acaso el desencanto de su antigua creencia en las divinidades, fuerzas de la naturaleza y, en conjunto, entidades superiores que los habían desamparado, habían permitido su desarraigo y no acudían a liberarlos. La Iglesia y la monarquía buscaron, y en gran parte

consiguieron, aglutinar tantas diferencias bajo los signos de los grandes poderes que acogían a todos, según el nivel que les correspondía. Nunca era caprichosa ni improvisada la elección de los santos que servirían de ejemplo y de los fastos reales que podían alegrar a todos. De ahí que los símbolos debieran ser tanto unificadores como determinantes de las distancias que era necesario guardar entre individuos y grupos sociales. Para complacer a unos y otros, los párrocos seculares y las órdenes regulares seleccionaron a los más populares del cuantioso acervo de sus santos. ¿Quién mejor que Francisco, en conversación con los animales; el niño de Atocha, con su canastita de alimentos; Antonio de Padua, en busca de marido para las doncellas que se lo pedían; Catalina, recordada en canciones infantiles; Francisco Javier, apreciado por los sabios orientales; Rosa de Lima, americana y humilde trabajadora...? Sus fiestas acogían manifestaciones de afecto de sus fieles, lo que se contraponía a que habrían rechazado la idea (purista y académica) de que no eran realmente populares.

Una sociedad aficionada a los emblemas disponía de un conocimiento general acerca de los significados encubiertos en representaciones plásticas, en la distribución de los espacios, los colores simbólicos, las convenciones aplicadas a los escudos heráldicos y hasta las más sutiles formas de representación de las virtudes y los vicios. Todo era susceptible de interpretación, ya fuese en formas y contenidos de gestos; expresiones verbales o escritas en las que podía desentrañarse un sentido oculto;¹¹ ausencias inesperadas y presencias notorias; preeminencia de símbolos, corporaciones y personas que bien podían provocar disputas de alcance insospechado. Los espectadores buscaban (y siempre encontraban) algún significado oculto, que con frecuencia entrañaba un mensaje apenas insinuado, y asimismo desconfiaban de toda verdad aparente que podía disimular una mentira, y aceptaban, memorizaban y enriquecían con su propia imaginación todo mito en el que encontraban un fondo verdadero. Quizá cada grupo social y cada individuo, según su cultura y tradición, eran capaces de aplicar a los signos externos una interpretación más o menos compleja,

pero todos aprendían pronto que la lengua no era sólo el inocente vehículo de transmisión de realidades y pensamientos unívocos, sino que podía transmitir algo que quedaba implícito, del mismo modo que existían formas no verbales de comunicación de pensamientos, órdenes y afectos. Incluso estaba previsto que los enigmas trascendentales sugeridos mediante símbolos en los elementos que impresionaban al público tuvieran distintos niveles de lectura e interpretación. Aun entre los acentos regionales y las peculiaridades de expresión, con lenguas y modelos de comunicación de orígenes diversos, se imponía el respeto hacia la palabra hablada y escrita, en la que percibían el eco de verdades indiscutibles que los receptores convertían en vehículo de misterios trascendentales y consoladores.¹²

Nada de extraño tenían los mensajes simbólicos para los pueblos mesoamericanos, cuyas formas de escritura se nutrían de signos convencionales con los que los *tlacuilos* identificaban lugares, nombres, acontecimientos y aun les servían de apoyo para contar historias. Los informantes de los frailes describieron sus fiestas antiguas, en las que eran esenciales los elementos simbólicos, e incluso conservaron muchos de los viejos signos para representar aspectos de la nueva sociedad.¹³ El monte esquematizado, antigua representación del *altépetl*, persistió como parte del diseño visual del nombre de los pueblos novohispanos, ya que los topónimos incluyeron las representaciones que completaban los nombres cristianizados, combinados con los originales indígenas. Los evangelizadores no vacilaron en recurrir al mismo sistema para identificar a los santos mediante símbolos, que aparecieron en estandartes y emblemas de parroquias y cofradías, y enarbolados en las correspondientes festividades. La rueda de Santa Catalina, los ojos de Santa Lucía, la parrilla de San Lorenzo, las llaves de San Pedro, la cruz de San Andrés, las flechas del martirio de San Sebastián y sin duda muchos más símbolos pertenecientes a los titulares de las parroquias y cofradías resultaron inconfundibles para los feligreses que los festejaban.¹⁴

Con gran influencia en la sociedad, y relacionadas tanto con la población indígena como con la hispana, las órdenes regulares se

reconocían por determinados símbolos y contaban con su propia tradición de representaciones de los fundadores y santos de particular devoción. En los pasos procesionales se consideraban las enseñas que encabezaban por orden de antigüedad el desfile de los contingentes de cada corporación religiosa: el cordón franciscano y los brazos enlazados que incluían la tercera orden anunciaban la presencia de los frailes menores; la cruz de los Guzmán y los tres lirios de Santo Domingo señalaban a los predicadores, así como el báculo episcopal de San Agustín, con la iglesia en su mano y a veces un libro, anunciaba a los agustinos. Por privilegio especial, los jesuitas no marchaban en las procesiones, pero sí lo hacían sus congregaciones, como la de San Francisco Javier, con las letras que representaban a la orden: JHS (Jesús, hombre, salvador), que no eran exclusivas de la Compañía de Jesús, porque igualmente las ostentaban las hermandades del “santo nombre de Jesús”.¹⁵ Detrás pasaban las cofradías, de las que la más prestigiada era la archicofradía del Santísimo Sacramento. Tras ella, otras muchas, igualmente reconocidas por sus santos patronos: con el dibujo de la custodia propia de la eucaristía, las llaves y la tiara pontificia de la cofradía de San Pedro apóstol;¹⁶ la vara florecida de San José, patrón de la buena muerte, y otras que complementaban imágenes y símbolos. Entre los gremios destacaba el de plateros y joyeros, patrocinado por San Eloy o Eligio, con el báculo de obispo y la cruz enjorada que el santo realizó, seguido de herreros, carpinteros y todos los gremios reconocidos.

La interpretación de los mensajes simbólicos no se limitaba a los más evidentes emblemas, escudos y representaciones plásticas. La liturgia católica exigía cambios en vestuario, oraciones y decoración de los altares, según la época y los misterios que se conmemoraban. El color del ropaje de los ministros del culto a lo largo del año (el morado de penitencia en cuaresma, el verde del espíritu santo en Pentecostés, el rojo dedicado a los mártires, el blanco, a vírgenes y confesores, etcétera) y de los fieles en particulares circunstancias (blanco para la comunión, negro de luto), los paños morados en los altares en Cuaresma, la exposición de la custodia en jubileos y rogativas, daban testimonio de la importancia

de las apariencias. Y no sólo los actores principales, sino que todos los participantes en las solemnes ceremonias debían presentarse ataviados de acuerdo con la ocasión. Los indios, aun en los primeros tiempos, tuvieron conciencia de la importancia del atuendo como signo de su categoría social. Apenas establecidos provisionalmente los conquistadores, cuando Hernán Cortés invitó a los caciques a la celebración del Domingo de Ramos, ellos llegaron “ricamente aderezados”.¹⁷ El vestido blanco que se pedía a los catecúmenos cuando iban a recibir el bautismo¹⁸ y el riguroso luto de las viudas tenían simbolismos de pureza y gozo o de duelo y aflicción. En inventarios y cartas de dote se identifican algunas prendas por el uso al que se destinaban y siempre los vestidos y tapapiés más suntuosos y de más alto precio eran los “de iglesia”, mientras que los plebeyos menos afortunados se referían a algún chal o mantilla como “domingueros”. Alguien que vistiera de forma inapropiada para su calidad se convertía en blanco de murmuraciones y hasta acusaciones de deshonestidad. Las apariencias formaban parte de la vida cortesana y marcaban el tono de las relaciones personales. Al describir a una persona o en el intento de identificar su calidad, las expresiones giraban en torno al vestido, el corte del cabello e incluso las actitudes y gestos, que se resumían en la expresión “al parecer...”

No sólo la indumentaria, las palabras y los símbolos explícitos podían interpretarse como formas de comunicación, sino también gestos y actitudes, ya fueran espontáneos, convencionales, programados o impuestos. En el entorno de una celebración, religiosa o profana, los gestos adquirirían un carácter trascendental. La genuflexión o como mínimo la inclinación ante el paso del viático acaso pudiera descuidarse en el laberinto de las calles un día cualquiera, pero al paso solemne de la procesión con la custodia y la hostia consagrada era un signo de devoción que no se podía descuidar, bajo riesgo de ser considerado irreverente o hasta hereje; el saludo a los superiores o el quitarse el sombrero ante hidalgos o señores era signo de respeto ineludible que se acentuaba en las ceremonias públicas. La forma de caminar o de sentarse y determinados gestos en el ritual litúrgico o el protocolo cortesano

estaban igualmente regulados. Incluso se llegaba al extremo de convertir ciertos actos en algo como una dramatización de humildad, de devoción o de poderío. No se puede olvidar el gesto de Hernán Cortés de arrodillarse ante los franciscanos llegados en la primera misión, o la exigencia de que los penitentes se hincaran de rodillas para recibir el sacramento de la penitencia. Algunos momentos propiciaban la dramatización de ciertas situaciones, como la publicidad que acompañó al acto de terminación de las obras en la Catedral en enero de 1656. Ya que los indios de la parcialidad de San Juan habían barrido y recogido los restos de los escombros durante varios días previos, el día 30 llegó el virrey con su esposa y su hija para hacer ostentación de la obra concluida ante los miembros del cabildo eclesiástico. Los tres tomaron sendas escobas y barrieron el presbiterio, tras de lo cual entregaron las llaves del templo y se retiraron.¹⁹ El acto pudo interpretarse como ejercicio de humildad, alarde de participación en la obra, o expresión de la autoridad real, responsable hasta en los ínfimos detalles de todas las obras en beneficio de la iglesia americana.

Ocupar o pretender situarse en un lugar superior al que alguien tenía adjudicado provocaba graves conflictos, tal como sucedió con ocasión del muy comentado enfrentamiento entre el virrey, que pretendía situar a sus pajes junto a la custodia procesional, y el cabildo de la Catedral, que negaba tal derecho. Horas de espera, fuertes disputas y el retiro de cofradías terminaron con un edicto autoritario que obligó a ceder el lugar a los pajes con los que se inició la disputa. En esa ocasión, 8 de junio de 1651, la tradicionalmente suntuosa procesión se limitó a algunos frailes mendicantes.²⁰ Aunque menos comentado, tuvo desagradables consecuencias para el conde de Santiago el incidente provocado al no ceder el paso a los pajes del virrey, después de haber permitido el paso al carruaje del señor y el de su familia. La defensa de su lugar le costó el castigo de destierro en San Agustín de las Cuevas, a unos cuantos kilómetros de la ciudad, con 24 guardias que lo vigilarían, a cada uno de los cuales debería pagar un peso diario.²¹

La más importante y señalada con fecha fija entre las fiestas civiles de la Nueva España era el desfile del pendón, que conmemoraba la rendición de Tenochtitlan el día de san Hipólito, 13 de agosto de 1521. Seguían en importancia y boato las entradas de los virreyes y los fastos reales como coronación de nuevos monarcas, bodas de la familia real, nacimiento de príncipes e infantes y las solemnes exequias por la defunción de los reyes. También en ocasiones excepcionales se celebraron festejos al recibir noticia de triunfos de las armas españolas.

En esas ocasiones, la responsabilidad del ayuntamiento de la ciudad exigía la inversión en los elementos festivos que incluían espacios adecuados como tarimas para contemplar los espectáculos, construcción de efímeras plazas de toros cuando se celebraban corridas, el gasto en pólvora para cohetes y fuegos de artificio, cera para el alumbrado, salarios y vestidos de los músicos, distribución de golosinas y refrescos entre los espectadores más distinguidos y eminentes, premios cuando se convocaban certámenes y mantenimiento del orden que garantizase el éxito.²² Los gastos festivos se cargaban a las rentas que como “propios” disfrutaba la ciudad, pero no todo era desembolso del cabildo, sino que podía contar con la colaboración forzosa de los regidores, las cofradías, la población en general y los indios tributarios. Durante las primeras décadas de dominio español correspondía a los vecinos españoles y conquistadores ser protagonistas en juegos de cañas y torneos, que debían presentarse como alarde de destreza y valor, pero muy pronto comenzaron a rehuir el compromiso con pretextos que los libraban de un esfuerzo personal e incluso del riesgo de accidentes, cuando sus fuerzas menguaban y hacía décadas que no practicaban ejercicios caballerescos. Con la renuencia de los señores coincidió el desinterés del público en general por unas exhibiciones que tendían a desaparecer. Pero los regidores no se libraron totalmente de participar, porque se les exigió, invariablemente, la presencia en el desfile del día de san Hipólito, para lo cual año tras año se elegía a quien sería portador del pendón de la ciudad,²³ y, con ello, el responsable de hacerse acompañar por el cortejo de caballeros y dependientes con sus

correspondientes libreas. Para compensar los gastos que se exigían, el ayuntamiento concedía 25 pesos de oro al regidor responsable, que aun así por lo común se resistía a recibir tal honor, porque el desembolso era superior a la compensación que le otorgaban.²⁴

También las cofradías y gremios tenían que estar presentes colectiva e individualmente, bajo penas pecuniarias que proporcionaban jugosas percepciones al ayuntamiento. Si una cofradía no estaba presente, debía pagar 30 pesos de oro de minas, cualquiera que fuera el número de sus miembros; si la cofradía estaba presente con su pabellón, pero faltaban algunos de sus miembros, lo cual era relativamente más frecuente, los faltantes debían pagar 10 pesos cada uno.²⁵

Los indios tributarios de las dos parcialidades indígenas de la capital, San Juan Tenochtitlan y Santiago Tlatelolco, durante 300 años tuvieron la obligación de acudir con su trabajo y con las ramas y juncos que alfombrarían el piso y entoldarían las calles para adornar el paso de las comitivas en los festejos del paseo del pendón (el 13 de agosto, día de san Hipólito, y el jueves de Corpus Christi). Los cronistas podían así elogiar la frescura y vistosidad de la ruta, mientras los indios protestaban por las tareas especiales que se les encomendaban en esos días, en especial la limpieza de las calles.²⁶ Los vecinos de la ruta procesional eran responsables del adorno de las fachadas, balcones y espacios exteriores, para lo cual se ordenaba “que tengan entapizadas las dichas sus pertenecías, cada uno con lo que pudiere [...] so pena de cinco pesos”.²⁷

La llegada de un nuevo virrey era motivo de festejos en los que las autoridades empleaban gran cantidad de recursos, con los que se lograba el lujo y ostentación que correspondían al acontecimiento. La grandeza del personaje, cuya persona encarnaba el poder del que el monarca lo había investido, debía hacerse patente ante el pueblo del que se esperaba que admiraría tal derroche y brindaría un respeto proporcional a la esplendidez de su presentación. Las angostas calles de la ciudad apenas daban espacio para el paso de las multitudes que acudían a contemplar el paso de las carrozas. Doña María de Estrada Medinilla, vecina de la capital, nos dejó el

relato de la entrada del nuevo virrey, marqués de Villena, en 1640. Con hipérbolos propias del estilo barroco, pero sin duda con una mirada cercana a la realidad que contemplaba, la Relación se refiere al agobio de la multitud:

Al discurrir la calle
No hay paso donde el paso no se encalle;
El número de gente
Presumo que no hay cero que tal cuente²⁸

Simple curiosidad, ánimo festivo, obediencia a las autoridades que exigían participación y el atractivo de los espectáculos que acompañaban a los acontecimientos festejados en las ciudades contribuían a dar relieve a los desfiles, músicas y ceremonias programadas. Queda pendiente ofrecer el panorama de las fiestas en pequeñas ciudades y villas e incluso en comunidades rurales con corto número de vecinos. A todos los lugares llegaban los ecos de las celebraciones, tanto más tenues y apagados cuanto menor fuera el número de los vecinos, porque precisamente ellos eran los protagonistas, del mismo modo que una de las finalidades de las fiestas era lograr la cercanía de quienes estaban distanciados, propiciar la cooperación de los que en otros terrenos eran antagonistas, y convencer a los reacios, inseguros o desconfiados de que existían fuertes lazos comunes, vigilados y controlados por una instancia superior, la del rey y sus representantes, transmisores en línea directa de la voluntad divina. Las fiestas eran la afirmación del rigor de la vida cristiana, penosa escala para lograr el paraíso; de la benevolencia del rey, señor temporal y responsable del ejercicio de la justicia, y del origen sagrado de la jerarquía de poder a la que todos estaban sujetos. Desfilar a caballo o tender ramas en el piso, actuar en comedias o aplaudir el espectáculo, eran formas de manifestar conformidad con el lugar asignado dentro del orden supremo.

[1](#)

Hago constar mi agradecimiento a la doctora Leticia Mayer, cuyas ideas y comentarios han inspirado el tema y me han ayudado a enlazar las referencias dispersas que ahora contemplo con un nuevo enfoque.

[2](#)

Si bien es cierto que México, como Estado laico, ha borrado las fiestas religiosas, ¿ha eliminado la Navidad y la Semana Santa? ¿Ha extirpado las devociones a la virgen de Guadalupe y las peregrinaciones el 12 de diciembre? ¿Han desaparecido las referencias a los santos en las ferias de pueblos rurales y barrios urbanos?

[3](#)

Parece que hemos llegado a la culminación de lo que anunciaba el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos en las últimas décadas del siglo XVIII: “este pueblo necesita diversiones, pero no espectáculos. No ha menester que el gobierno le divierta, pero sí que le deje divertirse. En los pocos días, en las breves horas que puede destinar a su solaz y recreo, él buscará, él inventará sus entretenimientos, basta con que se le dé libertad y protección para disfrutarlos”. Gaspar Melchor de Jovellanos, “Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España”, *Espectáculos y diversiones públicas/ Informe sobre la ley Agraria*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 117. Me he referido a estas palabras en mi texto: Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Auge y ocaso de la fiesta. Las fiestas en la Nueva España. Júbilo y piedad, programación y espontaneidad”, en María Águeda Méndez (ed.), *Fiesta y celebración. Discurso y espacio novohispanos*, El Colegio de México, México, 2009, p. 73.

[4](#)

Las Siete Partidas del rey D. Alfonso el Sabio glossadas por el Sr. Gregorio López del Consejo Real de las Indias, reimpresión de la edición de Salamanca de 1555, 4 vols., Valencia, Imprenta de Benito Montfort, 1767, vol. 1º. Partida 1ª, título xxiii, Ley I. “E son tres maneras de fiestas. La primera es aquella que manda la Santa Egleſia guardar [...] La segunda es aquella que mandan guardar los Emperadores e los Reyes [...] La tercera manera es aquella que es llamada ferias”.

[5](#)

Sería harto difícil encontrar paralelismos entre la subversión apreciada por Bajtín en los carnavales de la Francia medieval y los festejos de los pueblos novohispanos. Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987. Por otra parte, las denuncias de idolatrías en determinados lugares, exhibidas con motivo de alguna fiesta, rara vez lograban su cometido de eliminar tales prácticas. Abundan las referencias en textos como los de celosos párrocos y perseguidores de supersticiones y devociones clandestinas. Pedro Ponce, Pedro Sánchez de Aguilar y otros, *El alma encantada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, *passim*. David Tavárez Bermúdez, *Las guerras invisibles. Devociones indígenas, disciplina y disidencia en el México colonial*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2012, pp. 185-284.

6

Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, pp. 43-78. La referencia en pp. 54-55.

7

Solange Alberro, *Inquisición y sociedad en México (1571-1700)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, ha mostrado la contradictoria actividad del Santo Oficio en la Nueva España: riguroso en teoría y laxo en la práctica, como una institución “apoltronada en una pereza corrupta”, p. 593.

8

Erving Goffman, *The Presentation of Self in every Day Life*, Doubleday Anchor Books, Nueva York, 1959. En las páginas 18 a 21 se advierte cómo una entrevista se convierte en una representación de lo que cada quien pretende que el otro vea y cómo el efecto se disgrega en múltiples facetas cuando la presentación (*performance*) reúne a un grupo de personas.

9

Pierre Córdoba y Jean Pierre Étienvre (coords.), “La fiesta, la ceremonia, el rito”, en *Actas del Coloquio Internacional (24-26/IX/1987)*, Casa de Velázquez/Universidad de Granada, Granada 1990, *passim*.

10

Sirve de ejemplo el elaborado estudio de la suntuosa celebración de las exequias de Carlos V en la Ciudad de México, en el cual se expone toda la serie de elementos que se incluyeron en el festejo. Leticia Mayer Celis, “Aceptación y negociación simbólicas en el túmulo imperial de Carlos V (1559)”, *Conflicto, resistencia y negociación en la historia*, Pilar Gonzalbo Aizpuru y Leticia Mayer (eds.), El Colegio de México, 2016, pp. 41-72.

11

Con razón se debate acerca de los múltiples posibles significados de algunos textos literarios. Los emblemas son un buen ejemplo, con un diseño gráfico y una interpretación casi siempre algo forzada que sugiere múltiples significados. Andrea Alciato, *Emblemas*, Editora Nacional, Madrid, 1975, *passim*.

12

No faltan estudios relativos al valor simbólico del lenguaje y su capacidad de traducir conceptos espirituales a imágenes sensibles. Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2012, pp. 139-163.

13

Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista. Historia de un lenguaje pictográfico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, *passim*, y en especial, pp. 214-215 (la fiesta de *Atamalqualiztli*).

[14](#)

Joaquín Galarza, *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-nahuatl*, Archivo General de la Nación/Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008, presenta abundantes ejemplos del empleo de elementos de escritura pictográfica mesoamericana y de tradición europea.

[15](#)

Alicia Bazarte y Clara García Ayluardo, *Los costos de la salvación. Las cofradías y la Ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, Centro de Investigación y Docencia Económicas/Instituto Politécnico Nacional/Archivo General de la Nación, México, 2001, pp. 90 y 301.

[16](#)

Ibid., pp. 149, 318, 348 y varias más; 90 y 276; 414.

[17](#)

Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana. De los veinte y un libros rituales de monarquía indiana, con el origen y cosas maravillosas de la misma tierra*, 7 vols., Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1975-1983, vol. 2, libro 4, cap. 12, p. 56.

[18](#)

Don Vasco de Quiroga ordenó que se regalase un vestido blanco a quienes iban a recibir el bautismo y dispuso la ropa, sencilla, pero decorosa, que debería generalizarse entre los habitantes de los hospitales del pueblo de Santa Fe. Las referencias están en las “Reglas y ordenanzas para el gobierno de los hospitales de Santa Fe, de México y Michoacán”, reproducidas en Rafael Aguayo Spencer, *Don Vasco de Quiroga, taumaturgo de la organización social*, Oasis, México, 1970, pp. 258-259. Más referencias sobre los símbolos y su relación entre el atuendo y la fiesta en Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Vestir al desnudo. Un acercamiento a la ética y la estética del vestido en el siglo XVI novohispano”, en Rafael Diego Fernández Sotelo (ed.), *Herencia española en la cultura material de las regiones de México*, El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, 1993, pp. 329-350.

[19](#)

Gregorio Martín de Guijo, *Diario, 1648-1664*, Manuel Romero de Terreros (ed. y pról.), 3 t., Porrúa, México, 1952, tomo II, pp. 42-43.

[20](#)

Ibid., tomo I, pp. 159-161.

[21](#)

El enfrentamiento se produjo el lunes 15 de noviembre de 1700, cuando unos y otros regresaban de presenciar una representación teatral con motivo de las fiestas de San Juan de Dios en la plaza de San Diego. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Antonio Castro Leal (ed. y pról.), 3 vols., Porrúa, México, 1946, tomo III, pp. 130-131.

[22](#)

Me he referido extensamente a estos preparativos en el artículo: Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 9, 1, invierno de 1993, pp. 19-45. La referencia, en pp. 27-37.

[23](#)

Junto a los símbolos de la capital destacaban las palabras “non in multitudine exercitus consistit victoria, sed in voluntate Dei”. Acta de cabildo de 11 de agosto de 1529, en *Actas de Cabildo del Ayuntamiento de la Ciudad de México*, Archivo Histórico del Distrito Federal, Ediciones del Municipio Libre, México, 1893.

[24](#)

Actas de Cabildo, Archivo Histórico del Distrito Federal, vol. 2, 2 de agosto de 1532, vol. 4, 18 de junio de 1540 y varias fechas y volúmenes.

[25](#)

Actas de Cabildo, vol. 2, 1540 (pp. 90, 189, 202); vol. 3, 1543 (pp. 40, 45, 52, 131) y vol. 4, 1544 (pp. 92, 99).

[26](#)

Delfina López Sarrelangue, “Los tributos de la parcialidad de Santiago de Tlatelolco”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, XV, 2, abril-junio de 1956, pp. 170-180.

[27](#)

Actas de Cabildo, vol. 5, 1 de junio de 1545, f. 93.

[28](#)

La reproducción completa de la “Relación escrita a una religiosa prima suya” se encuentra en Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, pp. 125-135.

3. DESLINDES CONCEPTUALES

ENTRE LA CULTURA LETRADA Y LA CULTURA POPULAR: ALGUNAS NOTAS DESDE LA HISTORIA CULTURAL

Guillermo Zermeño
CEH-El Colegio de México

Observer par el rabillo del ojo es, en ciencia, empezar a elaborar una hipótesis.

GONÇALO M. TAVARES¹

Faute de pouvoir être la réalité, l'object des sciences dites "humaines" est finalement le langage, et non l'homme; ce sont les lois selon lesquelles se structurent, se transforment ou se répètent les langages sociaux, historiques ou psychologiques —et non plus la personne ou le groupe. La conscience, individuelle ou collective, y apparaît comme une représentation, le plus souvent trompeuse et trompée, des déterminismes qui l'organisent.

MICHEL DE CERTEAU²

I

A manera de introducción podríamos aludir al aforismo 218 de Nietzsche en su escrito *El caminante (excursionista) y su sombra*, de 1879. Esto, con el fin de dar marco a las siguientes reflexiones en torno a la diferencia entre cultura popular y cultura letrada. Con esas siete líneas sentenciosas, Nietzsche dibuja el porvenir de la cultura popular en la era de la ciencia y la tecnología, de la civilización industrial. Lo titula: La "máquina", esa gran "instructora" que imparte lecciones, distinta de ser una "educadora". Se trata de un mecanismo que da cuerpo a actividades que no pasan necesariamente por el tamiz de la conciencia. Es "la máquina como maestra" (de vida).

La máquina instruye, a partir de sí misma, el entrelazamiento (engranaje) de la muchedumbre en acciones en las que cada uno (cada pieza) sólo debe cumplir una función: proporciona el modelo de la organización partidista y de la táctica militar. No enseña por el contrario sobre la soberanía individual: convierte a muchos en *una* máquina, y hace de cada uno una herramienta para *un* fin. Su efecto más general es: instruir sobre la utilidad de la centralización.³

Desde luego no puede dejarse fuera de foco la ampliación de esta intuición temprana de Nietzsche: la obra del historiador y urbanista Siegfried Giedion, *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*.⁴

II

En el ámbito de la cultura letrada existen varios niveles. Por ejemplo, el trabajo de un académico consiste básicamente en vivir *de* y *con* los libros, sin excluir lo que en la antropología se denomina “trabajo de campo”. “Libros” de toda clase. Para eso están los acervos documentales y las bibliotecas. En el caso del historiador a lo anterior se suman los papeles viejos de los archivos o las llamadas “fuentes primarias”. En todos los casos, sean libros o archivos, “vivos” o “muertos”, en dicho trabajo ocurre una suerte de des-territorialización, o, si se prefiere, de des-ubicación y desplazamiento semántico del “original” (de la información recibida y su significado) a otro lugar en el que se efectúa un acto de resignificación (inevitable) de los materiales. En la historiografía este paso consiste en el traslado de un lugar a otro, distinto y distante temporalmente. Por eso se dice que en ese nuevo sitio se realiza un acto de “extrañamiento total”. Sin esta “desfamiliarización” de lo “ordinario”,⁵ no emerge propiamente la mirada del historiador. Sólo en ese extrañamiento radical se revela la mirada que define al historiador moderno.⁶ Tal efecto de “lo extraño-histórico” fue captado y reflexionado desde hace tiempo,⁷ aunque ha sido renovado y actualizado por lo que se conoce como nueva “historia cultural”.⁸

Yo le debo particularmente a mi amigo John Kraniauskas, especialista en literatura latinoamericana contemporánea,⁹ el haber llamado mi atención sobre dicho efecto: que los documentos y objetos del pasado al traerse al presente llegan des-ubicados y des-

orientados, esto es, sin una dirección o sentido preciso. Por lo mismo, quedan igualmente desarticulados de su lugar de producción y pertenencia. Dicho con otras palabras, quedan “des-politizados”, fuera de su “polis” original. El historiador, el humanista o el científico social, con su trabajo se ocuparán de re-situarlos en otro nicho, en otro pentagrama, ajustado a otro orden, otras sintaxis y formas de composición: otra semántica. Así, podría afirmarse que lo “extraño” llega al historiador bajo el aspecto de una “ruina-monumento”, transido entre lo que fue y no volverá, y lo que todavía puede o no dar de sí. ¿En qué dirección? Su respuesta podría explicarnos en efecto en qué consistiría esa fascinación por el pasado.¹⁰ ¿En qué momento apareció y se desarrolló la fascinación por esas “ruinas” que distingue a nuestra modernidad?¹¹ Este *quid*, a mi entender, puede responderse y acotarse, paradójicamente, sólo desde la propia historia. Pero, ¿cómo puede lograrse el dar cuenta de la historia a partir de ella misma? Se puede intentar, como alguna vez Benjamin se atrevió.¹²

III

Lo “extraño” en la historiografía no es tanto el pasado en sí cuanto ese desplazamiento de objetos pretéritos, que implica a un tiempo su reubicación y reutilización y, por tanto, su transformación. En realidad, lo que interesa aquí es acabar de comprender lo que los historiadores hacemos cuando escribimos “historia”, incluso cuando lo hacemos sobre la llamada “cultura popular”. Y es que, como se recordará, uno de sus cultivadores más ilustres durante el siglo XIX fue Jules Michelet, quien se adjudicó la tarea y la función de dar cuenta de la historia del *Pueblo*, asumiéndose él (en cuerpo y alma) como su representante estelar, al descender directamente del pueblo, y así estar mejor preparado para ejercer el sacerdocio de la profesión de historiador de “lo popular”.¹³ De ese “llamado” derivó su dedicación y fascinación por el pasado; de su conversión en un “devorador” de archivos, para sumergirse en los pasillos de los sótanos y subterráneos de la historia, para embeberse en sus restos ruinosos y monumentales. Al afirmar la simbiosis historiador-pueblo o lo popular mediante el acto de escribir su historia, construía al

mismo tiempo el espacio/performativo de “lo popular”. Era un momento, sin embargo, en el que todavía no se reflexionaba lo suficiente sobre el significado del acto de escriturar el pasado, tal como ocurrió después durante el siglo siguiente.¹⁴

Precisamente, en las postrimerías del siglo xx tenemos a la mano otra expresión de un empeño similar: el dar cuenta de “lo popular”, aunque ahora tratado como una desviación del modelo “populista” del siglo anterior. Es el caso de los historiadores de la corriente agrupada alrededor de los llamados estudios poscoloniales y de la subalternidad del sur de Asia encabezada por Ranajit Guha. Por ejemplo, en un estudio sobre la insurgencia popular durante la dominación británica del siglo xix en la India mostró los límites y posibles efectos “no deseados” del carácter político asociado a una historiografía progresista, liberal o socialista, enfocada al rescate de “lo popular” o de la voz de los subalternos para la historia. Dicho intento constituía no sólo el esfuerzo de afirmarse como los representantes de las voces olvidadas o de mostrar el potencial revolucionario y transgresor de las “historias desde abajo”, sino también el de cimentar su autoridad en nombre de la ciencia en el momento de hablar y escribir sobre los “subalternos”. Esta alternativa “crítica” condujo, sin embargo, a la siguiente paradoja apuntada por Guha. En nombre de la ciencia, armados de nuevas técnicas y modos de rastrear el pasado, dichos historiadores no hacían sino proporcionar mayores informaciones y elementos para que el Estado y los gobiernos en turno, sojuzgaran a los mismos oprimidos, a los sin voz. Así, en lugar de colaborar en su emancipación, no hacían más que profundizar en su dominación. El análisis de Guha desenmascaraba las argucias del Estado y descubría sus mecanismos para subsumir incluso las “astucias intelectuales” del historiador de las clases populares o subalternas, aun cuando en su ingenuidad éste se orientara por las mejores causas e intenciones altruistas y humanitarias.¹⁵

En Francia, unos pocos años antes —casi en paralelo con las discusiones en suelo británico relacionadas con Guha— se desarrolló igualmente una discusión intensa en torno a la reconceptualización historiográfica de “lo popular”. La reflexión

crítica sobre las formas acostumbradas de inscribir ingenuamente “lo popular” en la historia quedó plasmada en el ensayo de 1974 suscrito por Michel de Certeau, Dominique Julia y Jacques Revel, “La belleza del muerto”.¹⁶ Sus postulados acompañaron en buena medida una indagación conjunta sobre las transformaciones de la lengua en el contexto de la Revolución francesa,¹⁷ en discusión con la obra precedente del historiador Robert Mandrou de 1964, *De la culture populaire aux xviii et xviii siècles*.¹⁸

Esta tercera forma de relacionar la historiografía con “lo popular” fue realizada en la obra de Michel de Certeau, en particular en su libro sobre *La invención de lo cotidiano*, cuyo impacto puede advertirse en la reconceptualización de la historiografía social y política británica, y en nuestro medio en el libro dirigido por Ana María Zubieta a propósito de las relaciones entre historia y antropología de la cultura popular y la cultura de masas.¹⁹ Situado en otro paradero y con un estilo particular de escritura, sinuoso y esquivo, y un enfoque interdisciplinario, entrecruzado por la sociología, la antropología, el psicoanálisis freudiano y la lingüística, Certeau, desde ese lugar mixto, desarrolló una nueva noción de lo “popular”, conformado por un entramado político hecho de trayectorias y movimientos “tácticos” múltiples, de relaciones de fuerzas entre la parte débil y la fuerte del tablero político. Desde luego, esta forma de re-politizar y re-semantizar a la “cultura popular” está encuadrada por una apertura hacia la alteridad radical que rodea a las transformaciones de “lo popular” en una sociedad de masas o era de las multitudes, anunciada por Nietzsche y formalizada por Gustave Le Bon en *The Crowd. A Study of the Popular Mind*,²⁰ al cual habría que sumar el estudio del sociólogo e historiador francés Serge Moscovici, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de masas*.²¹

IV

Para entender la urdimbre de ese tejido social que conforma a “lo popular”, Certeau acudió a un autor clásico del siglo XIX que escribió un tratado sobre la guerra: Carl von Clausewitz.²² Esta entrada lo condujo a establecer un diálogo crítico con la teoría política o

microfísica del poder de Michel Foucault, quien no encontró una solución al quiasmo advertido entre las ideologías humanistas y de mejoramiento del pueblo y las prácticas represoras o disciplinarias del periodo de la Ilustración. Estos ideales supuestamente serían colonizados o “vampirizados” por los procedimientos disciplinarios organizadores del espacio social mismo.²³

Frente a lo que parece ser una contradicción entre las normas y la praxis social, el problema residiría en no pretender reducir “el funcionamiento de toda una sociedad a un tipo de proceso dominante y único”. Desde esta perspectiva, en la que se suspenden los juicios de todo o nada, una sociedad estaría compuesta de múltiples prácticas: algunas encargadas de establecer la normatividad, de manera “selectiva” y “proyectiva”, sobre el conjunto social, y otras, de perfil más bajo, que se las ingenian para maniobrar dentro de un entramado social y cultural no establecidos por dichos juicios, sin sustentarse completamente en el mismo discurso dominante.²⁴ De este postulado se seguiría que la coherencia de un sistema social descansa en una asimetría o desencuentro de base, entre el “monoteísmo” de los procesos panópticos dominantes y “la sobrevivencia de un politeísmo de prácticas diseminadas u ocultas, dominadas pero no borradas por el triunfo histórico de una de ellas”.²⁵ Se tendría entonces la formación de una configuración política en la que hay hegemonía sin que haya propiamente dominación (Guha). Esto es, un sistema en el que la parte “débil” aprende a desarrollar sus propias argucias para sorprender y desconcertar al poderoso, sin que esto signifique propiamente el desarrollo de una cultura festiva o de resistencia frontal fundada en una supuesta milagrería o cultura de la transgresión, y en una categoría antropológica sustancializada de “lo popular”.²⁶

Esta primera consideración crítica se complementa con otra, enfocada a la interpelación de los integrantes de la “cultura letrada”, los intelectuales, tradicionalmente constructores de su contrario, la “cultura popular”, convertida de manera progresiva en folklor y cuyo fundamento reside en las prácticas de lecto-escritura y la fabricación de las distinciones clásicas del periodo romántico alrededor de lo

bello, lo “sublime”, lo feo y la bajeza.²⁷ El apunte crítico a dichas formas tradicionales emerge al observar cómo los nuevos medios de comunicación de masas tienden a “vampirizar” las formas anteriores,²⁸ ya no dependientes de la voz escrita, sino de las voces que llegan de los medios electrónicos.²⁹

En este punto, Certeau asume la crítica de Foucault a la figura del “intelectual comprometido” germinada durante la era de los nacionalismos del siglo XIX, formalizada alrededor del caso Dreyfus de enero de 1898, y estabilizada durante el siglo XX. Una figura que en muchos casos y de manera paradójica luchaba por distinguirse de la “muchedumbre” a fin de salvaguardar su condición como “trabajador intelectual” autónomo y otorgarse así el derecho a hablar en nombre del “pueblo”. Una figura ideal que, situada bajo el impacto de los medios de masas, tiende igualmente a descentrarse y a cuestionarse como la dotadora del sentido último de la historia, y de las “clases populares”, en particular.³⁰ Según Certeau, se le debe a Foucault el haber abandonado ese lugar privilegiado al asumir que la cultura del siglo XX se encuentra inmersa “en otra configuración” sociopolítica y cultural, distinta del momento de su aparición,³¹ y coincidente con la difusión del libro de Le Bon sobre el hombre-masa.

Algunas de sus consecuencias serían las siguientes. El intelectual ya no es más la figura heroica frente al poder. Su lugar ha sido sustituido por una

historia sin héroes y sin nombres propios, una historia difusa, anónima y fundamental. A ella le conciernen las prácticas intelectuales en tanto que se inscriben en la red de las mil maneras de ejercer el poder. Así pues, el objeto cambia: no apunta más a los actores, sino a las acciones; tampoco a los personajes cuya silueta se destacaba sobre el fondo de una sociedad, sino a las “operaciones” que, en un movimiento browniano, tejen y componen el fondo de un cuadro. [...] Entonces aparece un laberinto de maneras de hacer o de uso (*uses*): prácticas del lenguaje, prácticas del espacio, usos del tiempo, etcétera.

Entendiendo por prácticas de poder al modo de Foucault: “un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre los otros, sino que actúa sobre su propia acción”. Estas prácticas componen

“un conjunto de acciones sobre acciones posibles. Por lo tanto son operaciones (procedimientos) y no concepciones (ideas)...”.³²

V

Entonces, desde la perspectiva de la irrupción de la “cultura de masas” en torno a “lo popular”, lo determinante ya no sería ni puede serlo la “cultura erudita” ni la denominación “cultura popular”, fabricada desde el exterior como una forma de domesticar y eliminar lo que era contenido como amenaza. Su lugar habría sido ocupado por un pulular de voces, de “creaciones anónimas y perecederas” que hacen vivir, pero “no capitalizan”.³³

Como se desprende de lo anterior, en la observación de estas prácticas de “lo popular” se trata menos de focalizarse en los productos mismos y más en las “operaciones que hacen uso de ellos”, y que señalan una marca de distinción o separación con respecto al dato “originario”.³⁴ En ese sentido, los datos y la información recibida no tienen más validez y pertinencia que “las condiciones” que han hecho posible su recopilación.³⁵

Así, los conceptos de “folklor” y “cultura popular”, privativos de los siglos anteriores, habrían dejado de ser operativos para dar cuenta de “la cultura” enmarcada ya no por lo extraordinario, el arte, lo sublime, sino por “lo cotidiano”: ese lugar “salpicado de maravillas, tan bullicioso como deslumbrante, sobre los largos ritmos del lenguaje y de la historia, como el mundo de los escritores o de los artistas. Sin nombres propios, toda suerte de lenguajes dan lugar a estas fiestas efímeras que surgen, desaparecen y recomienzan”.³⁶ Por eso, la “cultura popular” estaría actualmente situada dentro de la “cultura de masas”, diferente de una “cultura operacional” (los medios de masas), que no dispone explícitamente de una función colonizadora como en el pasado —cuando se emprendían campañas educativas y alfabetizadoras para integrar a “lo popular” dentro de los marcos de una política cultural propia de las élites—. Ese espacio se ha convertido ahora en un “objeto rentable y maleable” según las necesidades del mercado, más que constituir un “arma de combate”. La relación con los “poderes” se habría transformado.³⁷

De esta manera, frente a una noción moderna de cultura —que presupone la distinción entre cultura erudita y cultura baja o popular, la de los buenos modales y las de los modelos populares, y a cuya fabricación y reproducción han colaborado académicos y eruditos—, se requiere de la clarificación de ese otro “lugar” a fin de fijar “el conjunto de determinaciones” y los límites precisos de lo que puede entenderse por “cultura”, o mejor aún, por “culturas”, conceptualizadas como esos lugares en donde afloran las tensiones y los malestares de una sociedad.³⁸ “Lugares” entendidos como fronteras inestables y móviles donde tienen lugar los encuentros y desencuentros entre los participantes en conflicto.³⁹

VI

La primacía, dada al análisis de las operaciones culturales más que a los objetos, presupone que la creatividad o la innovación reside menos en las tecnologías y más “en el uso” que se hace de ellas. Por eso la intelección de las expresiones culturales responde a la clarificación de las maneras de hacer mundos. Este cambio de perspectiva implica dar un mayor peso a las prácticas que a las representaciones. En el discurso, por ejemplo, todo enunciado presupone siempre un gesto (corporal) que lo hace posible. Por ello el análisis de los productos culturales se desplaza a la acción que los produce. Y con respecto a la “recepción” del producto esto no significa que el usuario realice una operación arbitraria a su antojo, de tal modo que más bien la “creatividad” siempre se realiza dentro y no fuera o frente a las reglas inscritas en el mismo acto productor.⁴⁰

Por otro lado, cuando se trata de análisis de textos, no se puede olvidar el peso que tiene el mismo acto de leer, que hace imposible disponer de una lectura última u originaria. Pensar que es posible “atenerse al texto” para dejarlo hablar y manifestar su verdad significa ignorar “su propio funcionamiento”. Por eso se requiere distinguir asimismo entre acto de leer y acto de escribir. “El primero es creatividad silenciosa, investida en el uso que se hace de un texto; la segunda es esta misma creatividad, pero explicitada en la producción de un nuevo texto”.⁴¹

La “operación cultural” sería entonces la realización de “una *trayectoria* relativa a un *lugar* que determina sus condiciones de posibilidad. Es la *práctica de un espacio* ya construido cuando ella introdujo una innovación o un desplazamiento”. Y la noción de *lugar* designaría “los sitios determinados y diferenciados que organizan el sistema económico, la jerarquización, las sintaxis del lenguaje, las tradiciones consuetudinarias y mentales, las estructuras psicológicas”.⁴² Por ejemplo, desde la lingüística, la acción como una “práctica del espacio” presupondría la distinción entre la “lengua” (un sistema) y el “habla” (un acto), la primera, entendida como una suerte de “capital”, y la segunda, como las “operaciones” que éste permite realizar. Los “usuarios” serían como los inquilinos que adquieren el derecho de efectuar operaciones dentro del edificio de la lengua, sin llegar a ser propiamente sus propietarios.⁴³

El análisis de estos usos de la lengua permite adentrarse en la región de las prácticas cotidianas a partir de los problemas relacionados con el acto de enunciación. Ésta presupone, primero, la actualización del sistema de la lengua por medio del habla. La lengua sólo es real en el acto de habla. Segundo, en la apropiación de dicho “capital” entra en juego un usuario o locutor que la habla. Tercero, el ingreso de un locutor presupone un interlocutor, real o ficticio. Todo acto de habla, la locución, presupone un contrato con alguien al que se habla (la elocución). Y, cuarto, se trata de un acto atravesado por la temporalidad: mediante la locución se pone a andar el tiempo, en el presente, el ahora (que es presencia en el mundo), a partir del cual se organiza una relación con el pasado y el futuro. Estas cuatro condiciones crean un nudo de circunstancias puntuales relacionadas con una situación o contexto particular del habla. De este modo, es un uso de la lengua en el interior de una operación que siempre es recursiva. De acuerdo con Certeau, este modelo teórico lingüístico es trasladable para observar otras clases de operaciones no lingüísticas, en la medida en que es acorde con la hipótesis general acerca de los “usos” vinculados con el “consumo”.⁴⁴

Ahora bien, para acercarnos al final de estas reflexiones, ¿de qué manera se juega “lo político” dentro de este pentagrama lingüístico? Como se ha visto, para Certeau la cultura es ante todo el lugar en el que se escenifican los conflictos de una sociedad, y esto ocurre en los mismísimos intersticios de la vida cotidiana donde se realizan los múltiples y escurridizos usos de “algo”. Por eso, destacada la primacía del lenguaje ligada a las formas como se articulan las relaciones sociales, emerge la consideración de la “polemología”, o la observación de los modos (relativos a lugares) como se definen las redes, y se inscriben y delimitan los movimientos, los modos del habla y el uso de la lengua. Es en ese lugar (la cultura) donde ocurren los “combates” o “juegos entre el fuerte y el débil”, y las posibilidades de acción de este último.⁴⁵ Es en ese campo en donde se fija una suerte de re-politización del observador, sea historiador⁴⁶ o antropólogo, y donde Certeau activa las nociones de “estrategia” y “táctica” —tomadas del tratado sobre la guerra de Clausewitz— para clarificar los modos como opera la cultura.

Las reflexiones críticas de Certeau sobre las culturas (“letradas”, “populares” etcétera) son relativas al lugar que ha venido a ocupar “la cultura” como a un problema específico del siglo xx. No se oculta que tras esta discusión están también Pierre Bourdieu o un Michel Foucault.⁴⁷ Sin embargo, desde mi perspectiva, en el caso de Certeau se trata de un pensador que explícitamente se introduce al problema ante todo como historiador. Por ejemplo, con preguntas del tipo: ¿la historia puede garantizar una comunicación con el pasado sin convertir a los hechos y situaciones descritas en una “baratija” o caricatura? De por medio está la convicción de que el pasado, por tratarse de lo que ya no es, está investido de una resistencia intrínseca. No está para revelarse sin más. Y es a partir de esta resistencia que se revela propiamente la posible “pasión” del “historiador”: una figura que en principio está creada para “suministrar a sus contemporáneos esa parte necesaria y legítima de su ‘imagen’ social que integra un pasado en el presente”, pero en cuya evolución se “descubre una misión más esencial y difícil, que consiste en revelarles, en un momento del pasado, la negación de esa misma imagen”. Ciertamente en Certeau esta “pasión de

historiador” está investida de ese “deseo” que incluye una buena dosis de autocrítica, que hace que “poco a poco” quiera ser “desposeído del saber que reducía a los hombres de ayer a no ser más que semejantes”. Y que hace que se niegue “a verlo todo con los ojos de una cultura”, los “de su cultura”. Por eso, ese “deseo de historiador” está investido del “gusto por lo diferente”, por aquello que no deja de asombrar. El resultado de todo este trabajo surgido de la “pasión por la historia” será probablemente “no más que un grano de arena”, pero que es al mismo tiempo capaz de frenar “la lógica de un sistema”, de resquebrajar “un espejo colectivo”.⁴⁸

En segundo lugar, está también de por medio el hecho de que el historiador nunca llega al pasado (a esos otros presentes) sin atravesar su propio presente. Esta determinación implica el reconocimiento de estar en “una grave desventaja”, en la medida en que “su paisaje mental sigue siendo el fondo sobre el cual se plasma todo conocimiento histórico”. Pero al mismo tiempo esa “desventaja” tiene su ventaja en la medida en que es la puerta de acceso a la “alteridad del pasado”. La lectura de la “historia propia” a partir de otros que la han hecho distintos de nosotros marca un límite a las lógicas que dominan en el presente. “La distancia en el presente abre la posibilidad de captar la distancia del pasado”.⁴⁹

Es en ese estar “entre dos”, entre las culturas del pasado y las del presente, que Certeau sitúa sus investigaciones antropológicas e históricas sobre la “cultura popular”. Establecido ese tercer sitio, Certeau activa las categorías de “estrategia” y “táctica” entresacadas del vocabulario militar, para dar cuenta de lo que connota la cultura como un elemento “del que la experiencia recibe su forma y expresión”.⁵⁰ En ese contexto el término “estrategia” designa el cálculo (o manipulación) de las relaciones de fuerza, movimiento dado por el actor (o “sujeto”) que implica reconocer su capacidad para aislar su voluntad y su poder (los de una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica, etcétera.). Este movimiento presupone el establecimiento de un “no lugar” susceptible de circunscribirse como algo propio, y servir de centro de operaciones para administrar las relaciones con una “exterioridad” de metas o amenazas (los clientes o competidores, los

enemigos, los objetivos de investigación, etcétera). El establecimiento de ese lugar como “propio” constituiría en sí mismo “una victoria del lugar sobre el tiempo”.⁵¹ Desde ese “lugar” se pone en operación una práctica panóptica abierta a la observación, la medición y el control de lo observado, a ver de cerca y de lejos, etcétera. Desde las colinas y con los binoculares no se trata más que de incluir en la propia estrategia los movimientos del “otro”. En ese contexto, el conocer o saber de algo o de alguien designa a un poder capaz de transformar las situaciones de incertidumbre en “espacios legibles”. De hecho, las estrategias militares y las científicas se inician con la constitución de campos “propios” (ciudades, instituciones, laboratorios, trazo de fronteras, etcétera).⁵²

Por el contrario, la “táctica” es una noción que designa el cálculo de una acción, sin propiamente disponer de un lugar propio. En esta modalidad no se tiene más lugar que “el del otro”. Por eso su acción y su cálculo se desarrollan en el terreno impuesto por la contraparte. Su acción se desarrolla siempre en el campo de la visión del enemigo, controlado por éste. “No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto.”⁵³ Por esa razón aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, sin poder acumular beneficios, aumentar el propio y prever las salidas. Por otro lado, no disponer de un “lugar propio” le da la ventaja de la movilidad, del manejo de los azares del tiempo y del aprovechamiento de las posibilidades del instante. Depende del uso de las “fallas”, según las coyunturas favorables.⁵⁴ Por su fuerza reside no tanto en el lugar sino en el tiempo. “Caza furtivamente. Crea sorpresas.” Tal es su astucia.⁵⁵ La táctica, en ese sentido, es “un arte del débil”. En suma: “La estrategia es la ciencia de los movimientos guerreros fuera del campo de visión del enemigo; la táctica, en el interior de éste”.⁵⁶

De hecho, Clausewitz compara también la astucia o ardid con el chiste: “Así como el chiste es una prestidigitación relativa a ideas y concepciones, la astucia es una prestidigitación relativa a unos actos”. Es el arte de introducirse dentro del orden, el arte de “dar buenas pasadas”, es el sentido de la ocasión. “Las maneras de hacer de los consumidores son los equivalentes prácticos de los

chistes.”⁵⁷ Así, la táctica se encuentra determinada por la ausencia del poder, a diferencia de la estrategia, determinada por el poder. La táctica es el arte de los sofistas o “el arte de convertir la posición del débil en la más fuerte”.⁵⁸

Para concluir, los destinatarios o protagonistas de esta historia y antropología de “lo popular” serían todos esos productores anónimos, articulados a partir de los vocabularios y glosarios de las lenguas recibidas (periódicos, televisión, cine, supermercado, disposiciones urbanísticas), quienes, pese a quedar encuadrados por las sintaxis prescritas (modos temporales de horarios, organizaciones de lugares...), y cuyos productos se muestran como posibles “atajos” o “desvíos” de una gran diversidad y relativamente “incomprensibles” para los sistemas en donde se bosquejan “deseos diferentes”. “Circulan, van y vienen, se desbordan y derivan en un relieve impuesto, como olas espumosas de un mar que se insinúa entre los riscos y los laberintos de un orden construido.”⁵⁹ No es un líquido que circula en los dispositivos de lo sólido, sino de “movimientos” diferentes que utilizan los elementos del terreno.⁶⁰

VIII

Para concluir estos apuntes, regresamos al principio, cuando intentábamos identificar las relaciones entre cultura (“popular”) e historia a partir de la propuesta de Michel de Certeau. Se ha visto que en sus inicios el concepto de “cultura popular” no se entiende sin remitirlo al de “cultura letrada”, dos nociones surgidas durante el periodo de la Ilustración y asentadas durante el siglo XIX. Esta variación semántica implicó dejar fuera a la “literatura oral”, tal como la estudian los folkloristas. El peligro de la “cultura popular”, con dicho gesto, es eliminado (domesticado) y, por tanto, es el momento en el que se vuelve de interés para los estudiosos. En tal sentido, “una represión política se halla en el origen” de este tipo de “curiosidad científica”. Al estudio de la “cultura popular” subyace por eso un gesto de retiro de los libros del pueblo para reservarlo “a los letrados o a los aficionados”, tal como se les re-ubica: una literatura “en vías de desaparición” que es necesario preservar de sus “ruinas” o, también, como un lugar de ensoñación del “paraíso perdido”.⁶¹

“Así pues, el pueblo es un *niño*, al cual conviene mantener en su pureza original, preservándolo de las malas lecturas.”⁶² Ahí se descubre el gesto inaugural del interés de la cultura popular por parte de las élites letradas, y se observa el posible nexo existente entre el surgimiento de un nuevo sentido y hacer de la historia, con un nuevo sentido y forma de hacer la guerra.

En relación con el lugar de la historiografía, la invención del tiempo histórico moderno se origina igualmente en una cultura letrada, que con base en el trabajo sobre la circulación de la letra y los impresos se instituye a sí misma como autoridad para hablar en nombre de ese “otro”, el pueblo. Su poder consiste en establecer las nuevas coordenadas del juego político, derivadas de las guerras napoleónicas, modos que atraviesan el siglo XIX. Ahí aparece un teórico de la guerra, fundamental para comprender esas “nuevas reglas” en las que se vislumbran los dos tipos de jugadores: los estrategas y los tácticos: Carl von Clausewitz (1831). Lo mismo que Certeau, pero ya desde otro lugar: ya no desde “el pueblo”, sino desde otra nominación derivada de las nuevas tecnologías de comunicación; desde ese “pulular” oceánico de voces, o ese “hombre sin atributos” descrito por la novelística de Robert Musil.

Sin embargo, el pulular de voces originado en la reproductibilidad técnica relativa de los medios de masas es signo también del retorno de aquella oralidad perdida y reprimida, pero ahora convertida en una “oralidad secundaria”, tal como la denominó Walter Ong, que marca el final de la distinción clásica del periodo de la Ilustración.⁶³ Ese desmontaje se asienta en la noción de cultura de masas, fabricación sociológica del siglo XX.

El modelo establecido para dar cuenta de “lo popular” fue, antes que científico, de tipo militar. Por otro lado, la operación historiográfica hay que incluirla en el análisis general de la cultura entendida no sólo como representación, sino como producción o fabricaciones de sentidos. En ese marco la historia crítica asume su papel como una práctica del duelo y de la desviación del orden existente. Se sitúa en el “no lugar” de las tácticas frente al lugar de las estrategias del fuerte. En ese sentido, aparece una relación de equivalencia entre el horizonte y las expectativas de la historia y el

horizonte propio del análisis de “lo popular”. En Certeau, cada palabra, cada giro, cada metáfora, cuenta. En su lenguaje los verbos “proliferar”, “pulular” y “exhumar” adquieren una relevancia particular al acercarse a dar cuenta del fenómeno de la cultura contemporánea desde la historia como un campo de fuerzas. Me parece que su noción de cultura, en ese sentido, es coetánea de otros productores culturales anteriores, como las novelas filosóficas de Robert Musil o Thomas Bernhard, y de otros posteriores, como las narrativas de Julian Barnes o Emmanuel Carrere.

[1](#)

Enciclopedia I, Antonio Sáez Delgado (trad.), Aldus, México, 2010, p. 79.

[2](#)

Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, Luce Giard (ed. y pres.), Seuil, París, 1987, p. 199.

[3](#)

Friedrich Nietzsche, *Werke I*, Karl Schlechta (ed.), Ullstein, Frankfurt, 1979, pp. 965-966. La traducción es mía. Existe una traducción en español, para este caso, pero con algunas inexactitudes: Friedrich Nietzsche, *El caminante y su sombra*, Luis Díaz Marín (trad.), Edimat, Madrid, 1999, p. 141.

[4](#)

Siegfried Giedion, *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*, Norton and co., Nueva York, 1969 [1948]. No está por demás añadir las reflexiones complementarias que intentan suavizar las posibles sobredeterminaciones de la ciencia y la tecnología en la conducta humana de Lewis Mumford, *Arte y Técnica*, Julián Lacalle (trad.), Pepitas de Calabaza, Logroño, 2014.

[5](#)

Aquello que se por da sentado por ser una obviedad, que forma parte del “mundo de vida” de los individuos y que no requiere ser tematizado a fin de implementar su ley para hacer, sin tener que pensar, lo cotidiano. Hans Blumenberg, “Mundo de la vida” y tecnificación bajo los aspectos de la fenomenología”, en *Las realidades en que vivimos*, Pedro Madrigal (trad.), Paidós/ICE-Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1999, pp. 73-114.

[6](#)

Una figura asociada a la emergencia de un nuevo sentido del tiempo histórico. Como apunta Giorgio Agamben: “Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo

modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia”. Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Silvio Mattoni (trad.), Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003, p. 131.

[7](#)

Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz y Erdmut Wizisla (eds.), *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*, Verso, Londres, 2007. Sobre el “método benjamin” de corte fragmentario e inacabado véase la reflexión de Beatriz Sarlo, “El taller de la escritura”, en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, FCE, México, 2000, pp. 21-31.

[8](#)

Sobre los intercambios entre historia y antropología y la llamada de atención a “cuidar” el anacronismo en la historia, véase Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Carlos Valdés (trad.), FCE, México, 1987.

[9](#)

Su libro más reciente: John Kraniauskas, *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*, Roger Bartra (pról.), Flacso, México, 2012.

[10](#)

Al respecto, véase el sugerente ensayo de David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, 3ª reimpresión, Cambridge University Press, Cambridge, 1990 [1985].

[11](#)

En el marco de una bibliografía cada vez más extensa se puede revisar el libro del historiador del arte, Horst Bredekamp, *La nostalgie de L'Antique. Statues, nachines et cabinets de curiosités*, Diderot Editeur, París, 1996. Para una respuesta al enigma de esa fascinación por las “ruinas” a principios del siglo XX, véase: Georg Simmel, *Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*, Ediciones Espuela de Plata, Salamanca, 2012, pp. 237-248.

[12](#)

Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, en *Illuminations: Essays and reflections*, Hannah Arendt (ed.), Harry Zohr (trad.), Nueva York, Schocken books, 1979.

[13](#)

Roland Barthes, *Michelet*, Jorge Ferreiro (trad.), FCE, México, 1988.

[14](#)

Julia Kristeva, *Historia da linguagem*, María Margarita Barahona (trad.), colecao signos, Lisboa, 1969. La autora, dentro de la “lingüística estructural”, agrupa a las investigaciones lógicas de Husserl (1900-1901), el círculo de Praga, el Círculo de Copenhague, el estructuralismo americano, la lingüística matemática, la gramática generativa (Chomsky), hasta el encuentro de la lingüística con el psicoanálisis freudiano y su aterrizaje en las prácticas cotidianas, la antropología y la semiótica o ciencia de los signos (pp. 305-454). Y es desde ese lugar de la “lingüística” que Mijaíl Bajtín renovaría (y modifica la visión romántica de Michelet) los estudios sobre “la cultura popular” restituyendo su especificidad histórico-idiomática a escritores como François Rabelais. Mijaíl Bajtín, “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy (trads.), Alianza, México, 1990, pp. 7-57. Sin dejar fuera su llamado a estrechar los lazos entre la ciencia de la literatura y la historia de la cultura, M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 2ª ed., Tatiana Bubnova (trad.), Siglo XXI, México, 1985, pp. 346-353.

[15](#)

Sobre este problema: Ranajit Guha, “The Small Voice of History”, en *Subaltern Studies IX. Writings on South Asian History and Society*, en Shahid Amin y Dipesh Chakrabarty (eds.), Oxford University Press, Bombay, 1996, pp. 1-12. El tomo reúne un conjunto muy variado de reflexiones sobre el significado de escribir “científicamente” acerca de las clases populares. También se puede consultar el tomo editado por Ranajit Guha, *Subaltern Studies V. Writings on South Asian History and Society*, Oxford University Press, Dehli, 1995 [1987]. En español véase la antología editada por Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán, *Debates PostColoniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, SEPHIS, La Paz, 1997. Mi ensayo, “Condición de subalternidad, condición postmoderna y saber histórico. ¿Hacia una nueva forma de escritura de la historia?”, *Historia y Grafía*, 12, México, 1999, pp. 11-47.

[16](#)

Originalmente el ensayo fue redactado al calor de los eventos del movimiento de mayo de 1968 en París: Michel de Certeau, Dominique Julia y Jacques Revel, “La beauté du mort: le concept de ‘culture populaire’”, en *Politique aujourd’hui*, diciembre de 1970, pp. 3-23.

[17](#)

Michel de Certeau, Dominique Julia y Jacques Revel, *Une politique de la langue. La Révolution Française et les patois*, Gallimard, París, 1975. En nuestra lengua: *Una política de la lengua. La Revolución francesa y las lenguas locales: la encuesta Gregoire*, Marcela Cinta (trad.), Universidad Iberoamericana, México, 2008.

[18](#)

Dominique Julia y Jacques Revel, "Postfacio", en *Una política de la lengua*, op. cit., p. 302. Dentro de las convenciones de la historia social tradicional cabe mencionar la compilación de Louis Bergeron, *Niveles de cultura y grupos sociales*, Siglo XXI, México, 1977, con colaboraciones de historiadores de la talla de Duby, Vilar, Le Goff, Romano, Dupront, y otros, publicada en francés en 1967.

[19](#)

Patrick Joyce, "Narrative and history", en *Democratic subjects. The self and the social in nineteenth-century England*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 153-161; del mismo autor, "The constitution and the narrative structure of Victorian politics", en James Vernon (ed.), *Re-reading the constitution. New narratives in the political history of England's long nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 179-203. Ana María Zubieta, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós, Barcelona, 2000. En particular el capítulo sobre "Actualizaciones y derivaciones teóricas fundamentales", pp. 65-97.

[20](#)

Gustave Le Bon, *The Crowd. A Study of the Popular Mind*, Dover Publish, Nueva York, 2001. Obra originalmente francesa con el título *La psychology des foules* de 1895.

[21](#)

Serge Moscovici, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de masas*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), FCE, México, 1985 [1981]. En afinidad con el diagnóstico de Nietzsche y Certeau, Moscovici afirma la necesidad de desagregar la noción de "lo popular" confundida con la de una masa informe manipulable al antojo de los demagogos o los políticos de la "clase dominante". "A comienzos del presente siglo, se estaba seguro de la victoria de las masas; a su término, nos encontramos por completo cautivos de quienes las conducen" (o hablan en nombre de él o ella), escribe Moscovici (p. 9).

[22](#)

Carl von Clausewitz, *De la guerra*, obra en tres volúmenes editada a partir de 1831, Diógenes, México, 1972-1973.

[23](#)

Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis, entre ciencia y ficción*, 2ª ed., Alfonso Mendiola y Marcela Cinta (trads.), Universidad Iberoamericana, México, 2003, p. 91.

[24](#)

Ibid., p. 94.

[25](#)

Ibid., p. 95.

[26](#)

En alusión a la apología de la cultura popular que Gabriel García Márquez habría hecho en Cuba con motivo de la presentación del libro de Frei Betto, *Fidel y la Religión*, en el marco del II Encuentro de Intelectuales por la soberanía de los Pueblos de Nuestra América, en La Habana, 29 de noviembre-1 de diciembre: “Cultura de resistencia que se expresa en los escondrijos del lenguaje, en las vírgenes mulatas, verdaderos milagros del pueblo en contra del poder colonizador. Es una cultura de la fiesta, de transgresión, de misterio. Un aporte decisivo a la inaplazable determinación política de saltar por encima de cinco siglos ajenos, y de entrar pisando firme, con un horizonte milenario, en el milenio inminente” (Enrique Dussel, “Fidel y la Religión”, *La Jornada*, 5 de diciembre de 1985).

[27](#)

Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Dulce María Granja Castro (trad.), estudio introductorio, notas e índice analítico FCE, México, 2004. La proliferación de tratados sobre lo bello se acompañaba ya, a veces, de una valoración moral fundada en el color de la piel humana. Por ejemplo, Jean-Pierre de Crousaz, *Tratado de lo bello* (1715), M. Ángeles Bonet (trad.), Universitat de Valencia, Valencia, 1999.

[28](#)

Certeau, *Historia y psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 95.

[29](#)

De hecho, la noción “mass communication” apareció por primera vez en un artículo del *New York Times* de 1927 relacionada con la radio (Peter Simonson, *Refiguring mass communication. A history*, University of Illinois Press, Urbana, 2010, p. 9).

[30](#)

Certeau, *Historia y psicoanálisis*, *op. cit.*, pp. 68-69.

[31](#)

Ibid., p. 68. Algunos episodios de esta historia, escrita desde la despedida de esta figura y sus utopías modernistas se encuentran en Wolf Lepenies, *Qu'est-ce un intellectuel européen? Les intellectuels et la politique de l'esprit dans l'histoire européenne*, Le Seuil, París, 2007. Para México, véase la crítica de Roger Bartra, “La república de las letras muertas y la muerte de las letras públicas”, en *Oficio mexicano*, Grijalbo, México, 1993, pp. 45-51.

[32](#)

Certeau, *Historia y psicoanálisis*, *op. cit.*, p. 70. Las referencias citadas dentro de la cita pertenecen a una obra de Foucault.

[33](#)

Luce Giard, "Historia de una investigación", *La invención de lo cotidiano, 1, Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. XVIII.

[34](#)

Michel de Certeau, "Conclusión. De los espacios y de las prácticas", en *La cultura en plural*, Rogelio Paredes (trad.), Nueva Visión, Buenos Aires, 1999, pp. 189-204.

[35](#)

Aquí Luce Giard alude en su "Presentación" a *La Invención de lo cotidiano* a la reflexión que Certeau realiza sobre la epistemología de la historia. "Tratados manualmente o dóciles al tratamiento sofisticado que lleva a cabo la máquina, los datos siguen siendo lo que son en el momento de su producción como tales; su calidad y su significación informativa son proporcionales a los de los procedimientos de desglose y de construcción de categorías que han organizado esta producción, y unos valen tanto como los otros" (pp. XX-XXI).

[36](#)

Certeau, *La cultura en plural, op. cit.*, p. 199.

[37](#)

Ibid., pp. 174-175.

[38](#)

Ibid., p. 195.

[39](#)

Idem.

[40](#)

Ibid., pp. 200-201.

[41](#)

Ibid., p. 202. Sobre estas variaciones a lo largo del tiempo, véanse: Roger Chartier, *Lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Mauro Armíño (trad.), Alianza, Madrid, 1993, y Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 1998.

[42](#)

Idem. Con estos presupuestos es posible imaginar una mayor complejidad para dar cuenta de los intercambios entre diferentes culturas (Certeau, *La invención de lo cotidiano, op. cit.*, p. 38). O como se muestra en el trabajo de Jaddiel Díaz cuando se pregunta ¿qué hacen los "medios populares" con las culturas difundidas por las élites?

[43](#)

Certeau, *La invención de lo cotidiano*, *op. cit.*, p. 39.

[44](#)

Ibid., pp. 39-40. Para dar cuenta del consumo, generalmente se presta atención a lo que es utilizado, y menos al modo o forma de utilizarlo. El análisis se queda en la exterioridad del fenómeno y por ello su funcionamiento queda inobservado. En ese sentido, las “prácticas del consumo” son como “los fantasmas de la sociedad que lleva su nombre”; análogos a los “espíritus de antaño constituyen el principio multiforme oculto de la actividad productora”. Dichas prácticas se revelan como el punto ciego de las formaciones sociales del presente, *ibid.*, p. 41.

[45](#)

Ibid., p. 40.

[46](#)

Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, Jorge López Moctezuma (trad.), Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 13; “El decir y el hacer”, pp. 64-65.

[47](#)

Luce Giard explica en términos de “estilo” algunas de las diferencias que podría haber entre los tres pensadores, y en el caso de Certeau, una preferencia particular por acercarse a la comprensión de la “gente ordinaria” (Certeau, *La invención de lo cotidiano*, *op. cit.*, p. XXII).

[48](#)

Certeau, *La faiblesse de croire*, *op. cit.*, pp. 77-78.

[49](#)

Ibid., p. 78.

[50](#)

Ibid., p. 51.

[51](#)

Ibid., p. 42.

[52](#)

Ibid., pp. 42-43.

[53](#)

Ibid., p. 43.

[54](#)

Debido a la falta de un lugar propio, el tiempo pasa a ser un elemento fundamental en sus movimientos. Las tácticas son procedimientos que valen por la pertinencia que dan al tiempo: en la coyuntura volver la ocasión en favorable. Las estrategias ponen “sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de

un lugar ofrece al deterioro del tiempo”. Las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo. Jugarretas puestas en el arte de la guerra cotidiana en la que las apuestas “sobre el lugar o sobre el tiempo distinguen las maneras de actuar” (*Ibid.*, p. 45).

[55](#)

Ibid., p. 43.

[56](#)

Idem.

[57](#)

Ibid., p. 44.

[58](#)

Idem.

[59](#)

Ibid., p. 41.

[60](#)

Este planteamiento puede visualizarse en la magnífica película de Agnes Varda, *Les Glaneurs et La Glaneuse (Los cosechadores y yo)*. “Productores”, en realidad “artistas”, que se valen de los “desperdicios” de una sociedad de consumo para producir otras cosas y componer historias y objetos originales.

[61](#)

Cf. Certeau, “La belleza del muerto”, *La cultura en plural, op. cit.*, pp. 47-70.

[62](#)

Ibid., p. 53.

[63](#)

Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Angélica Scherp (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

EVOCACIONES DE LA FIESTA POPULAR. RITO Y MEMORIA

Jerusa Pires Ferreira

Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Antonio Nolberto Xavier

Colaborador

RAZONAMIENTOS

Orden y desorden son como los dos lados de una moneda: indisociables.¹

No hay tema de más amplia circulación que la fiesta entre los diversos dominios del arte, del pensamiento y de la existencia humana, en diferentes momentos de la historia cultural. Y se puede decir que cada una incluye su propia dimensión de lo sagrado, que constituye la negación de un destino oscuro de lo cotidiano en sentido llano, como si hubiese abierto un jirón de eternidad (aunque eso implique realizaciones cotidianas referidas a un presente exiguo) que nos pudiera ofrecer muchas justificaciones para seguir viviendo.

La fiesta es la fuerza de la promesa, el reino de la utopía posible, y está conferida de un futuro deseado imposible pero sostenible, el espacio donde todo lo que existe en la vida social puede cambiar de sentido, o por lo mismo extenderse con nuevas razones. En cuanto movimiento, permite trasladarse en muchas direcciones, perder rutas previstas, caminar por el desorden e incluso construir un nuevo orden alterno de manera progresiva, aunque instalado en la fugacidad o apoyado en soportes precarios. Pero también es el ambiente en el cual la reversión tiende a organizarse y, por

consiguiente, todo vuelve a ser como antes, y nada vuelve a ser como había sido.

En la elaboración de muchas teorías culturales se ha razonado sobre la fiesta, ya sea desde un punto de vista de la reversión de estatus, ya en términos de la subversión y el desorden en el caso de la estabilidad o de los cambios.

El tan invocado y no sé si tan leído libro de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*,² escrito en circunstancias muy difíciles para el desarrollo del pensamiento, construye un modelo bajo la perspectiva de la subversión y vivifica muchas indagaciones sobre la fiesta y el Carnaval. Considerando indispensable esta lectura para pensar los registros, vocabularios, tópicos y condiciones de aquello que se dice *fiesta*, publiqué un texto donde me propongo discutir, entre otros asuntos, el cuerpo grotesco y sus condiciones.

Lo que se puede entender es que la fiesta, así como las prácticas que le suman significaciones, sirven para organizar estrategias culturales/sociales y expresan una concepción de mundo relacionada con éstas.

Los estudios de historia, comunicación, ciencias de la religión, antropología del cuerpo y *performance* se aglutinan a su rededor, buscan y atraen a la gente, como si estuvieran imantados por la celebración y los ritos. Todo concurre y confluye para que se pueda explicar la tristeza y la alegría que se plantan (implantan) en cada fiesta, bajo diferentes signos exacerbados o trastornados.

A su vez, las jerarquías se mantienen o se revierten;³ una vez más el orden y el desorden, el tiempo de por sí fugaz, puede ser detenido. El tiempo se expande, o explota, intensifica, con ocurrencias en brillo, color, fantasía, ilusión, a través de dispositivos que propician su desarrollo. El espacio se amplía y disfraza, los soportes inmediatos o mediatizados se multiplican.

La concepción deleuzeana del doble aplicada a la fiesta comporta,⁴ naturalmente, muchas manifestaciones que analizaremos a continuación, como la dimensión paródica.

La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais, continúa causándonos impacto a

partir de las formulaciones que contiene. De este verdadero tratado, procedimiento y coartada nos ha dicho el autor que su propósito fue también el de hacer emerger una lengua casi olvidada —la que usaba Rabelais—, así como mostrar la visión carnavalesca del mundo, en el que dialogan lo alto y lo bajo. A su vez, nos comenta que, sin esas dimensiones, no se podría hablar del Barroco ni del Renacimiento como lenguaje y actitud, entender sus concepciones de mundo y avanzar por las utopías. Según el autor, esto constituye un océano infinito por el cual viajar a través de imágenes y literaturas, sistemas de gestos, mientras que el canon corporal preside y rellena la creación. Por ello, considera a las palabras adecuadas de los tiempos en que vivimos como una isla reducida y limitada. De esta forma, nos encontramos frente a un extenso repertorio de situaciones renovadas y sorprendentes, ya que cada nueva lectura que se pueda hacer nos conduce a vinculaciones con lejanos universos y procedimientos poéticos que todavía están presentes y actúan en el seno de nuestras culturas tradicionales, alcanzando la condición de masivas. Algunos tópicos nos conducen a poner de relieve el valor de la risa, es decir, la configuración de una cultura popular que abriga una especial concepción de cuerpo, risa y mundo, como contraposición de la seriedad y control por parte del mundo oficial. De esta manera, hace el elogio de todo lo que subvierte y transgrede, al exceder sus propios límites. Podremos, en este caso, avanzar en su lectura de Nietzsche, cuando allí se habla de una memoria que regurgita preguntas teniendo la percepción dionisiaca del mundo como base y especie de contradocina. No podemos olvidar el análisis del marco que conforman la hartura y el banquete⁵ en las secuencias que privilegian el cuerpo. Se trata de los actos del drama corporal. A su vez, el autor observa y nos trasmite la fuerza de las imprecaciones y de la risa en este universo, haciéndonos contemplar una forma de inmanencia que proviene del sistema tradicional de imágenes de la fiesta popular.⁶

Lecturas posteriores como aquella del medievalista ruso Aaron Gourevich han contrapuesto a veces ideas del gran teórico ruso, pero van completando percepciones de la fiesta y de los significados que engendra, no a partir del mundo urbano y de las plazas, como lo

hizo Bajtín, pero sí a partir de otras dimensiones como el mundo agrario y su sistema de representaciones y festividades. Por tanto, son numerosos los estudios sobre el tema, por ejemplo, las propuestas de Vladimir Propp⁷ sobre las fiestas agrarias rusas.

Pasando a situar las cosas en lo concreto, y enfocando una dimensión más *transtemporal* o una vía directamente social, podemos decir que La Fiesta de Calle (hoy una modalidad tan vigente) compromete a los que están allí de diversas maneras y bajo distintas condiciones, construyendo vinculaciones que pueden pertenecer a muchos, tocarnos de algún modo. Sobre todo, se implanta un orden utilitario y de trabajo, el día-a-día de los trabajadores para ganar lo posible en un extraordinario sitio de oportunidades, como si fuera necesario producir una corta e intensa corrección en el desequilibrio social.

En la inagotable ruta en la que hemos realizado estas incursiones comparecen marcadores de complejidad que apuntan la importancia y la dimensión cosmopoética y política que suscita el tema.

EVOCACIONES Y CONTRAPUNTOS

La tradición mariana, el culto a la Virgen María en sus orígenes o en la mezcla con diferentes pueblos, nos lleva a pensar en una permanencia que garantiza la presencia indiscutible de estos ritos en las naciones de nuestra América.

En los meses de febrero, agosto y octubre, por ejemplo, se realizan fiestas que permiten observar diferentes prácticas que celebran a la gran Madre y, entre otras evocaciones, la Señora de Nazaret, luso-amazónica, así como otras celebraciones más variadas, como la gente de los *Orixás*, con la grandeza de su Pantheon africano. Se agregan, a partir de lazos muy estrechos, representaciones de nuestras señoras de la Concepción o de Yemanjá.

Desde esta perspectiva podemos también percibir variaciones rituales y de composición. Vitorino Nemésio, gran novelista y poeta portugués del siglo xx, nos habla de la *fiesta redonda*, al referirse a las muchas posibilidades de lenguaje, cantos, dichos o himnos. También observa que en las fiestas de su región natal, en el

archipiélago de Azores, ocurren tantas voces y cantos, ritmos, que componen un gran texto, a partir de las oralidades tradicionales. Éstas incluyen tanto la celebración como las evocaciones de la vida y la muerte. Todo este razonamiento nos muestra la importancia activa de las oralidades, el lenguaje que se distribuye y completa por muchos senderos, sin olvidar el escrito, los papeles que contienen oraciones, las hojas volantes que van de lo escrito a lo oral, y viceversa.

MEMORIAS, RITOS Y EVOCACIONES EN TRES PASEOS

Hace mucho, en los años setenta del siglo XX, vivimos mi familia y yo en Lisboa (Portugal) y nos desplazamos a una bella ciudad del norte del país, Viana do Castelo, para asistir y participar en una fiesta, la de la Senhora da Agonia.

La iglesia tenía un estilo rococó monumental y orgánico, tallado en granito. La imagen de la santa era contundente de desesperación y dolor. Afuera, en las calles estaba la alegría de la celebración, los cortejos de jóvenes vestidas con sus policromadas ropas de la Región del Miño, resplandecientes con sus joyas de oro, sus pendientes, el precioso conjunto de orfebrerías. La visibilidad era tan intensa que puedo, hoy, verlas, en rojo y verde, como si estuvieran frente a mí.

Era como si allí se presentara, en un golpe de mirada, la gran síntesis de todo lo que podríamos pensar: los sistemas míticos, económicos, la vida en su expresión de materialidad, el cuerpo joven en sus atavíos y seducción, así como la cultura tradicional. Un gran compuesto.

Figura 1. "Breviário", Jerusa Pires Ferreira

Jerusa Pires Ferreira



Breviário

Santana festeja a vinda
do grande barco
que acaba de
varar o estreito
vencer a morte
clarear a noite
em Breves de Marajó
o giro de um outro
este tão pequeno
no entorno
escreve partes do nome
da cidade santa
Jerusalém
traça um esboço
um destino
homem e mulher sob a lua
jesuitas e índios
negros caboclos e todos
Ao leu dos perigos
tantos barcos a passar
buscavam no escuro
orações-fortes
breves resumos amuletos
por isso a cidade festejada
antigo engenho dos irmãos
e o nome
que a eterniza
em seu aflição
pedido de proteção
que ela sobreviva
aos decibéis
atuidores
e a tantas cobiças

In *Sete cromos para Breves*; plaqueta produzida por Giordana, com o apoio de Ateliê Editorial, em tiragem de 100 exemplares. Primavera de 2010, São Paulo.

<http://www.erratica.com.br/opus/102/index.html>, consultada el 28 de mayo de 2018.

Vivir era, en aquel momento, ser parte de una jerarquía compleja en donde las prácticas cotidianas norteaban también el desarrollo de los cortejos y, por su parte, el tiempo recuperaba de la tradición una muestra de aquello que se debería presentar como la razón fundamental de un pueblo, el alcance más pleno de su existencia, sus marcas de identificación, sus razones para pervivir. Allí se daban cita las prácticas culinarias, las promesas y los peregrinos, todo lo que pudiera implicar desplazamientos, la dimensión antropológica de un imaginario transformado en rito y en su máximo desempeño. Se complementaban las actividades en que los artesanos presentaban sus habilidades con una delicada ornamentación; los vendedores de globos multicolores, millones de pequeñas luces encendidas en sincronía, los combates pirotécnicos que simulaban batallas, los buques en fuego, la comidas en abundancia por todas partes, el olor y las fragancias y los maestros

de diferentes oficios en pleno trabajo son resultados efímeros, pero duraderos, en los surcos de nuestra memoria.

NUESTRA FIESTA: NOTAS Y COMENTARIOS

En cuanto a Brasil, con su dimensión continental, sus inexploradas diferencias, la fiesta cumple también la tarea de acercar las más disímiles regiones y nos lleva a constatar en su diversidad la sorprendente unidad de esta nación, que incluye tanto la presencia jesuítica de su formación como la añadidura de pueblos distintos, es decir, tanto los que han llegado en ocupación y conquista como los autóctonos.

De esta manera, la fiesta de Nuestra Señora Santana, en Feira de Santana, Bahia, en el Sertão —importante región en el semiárido del nordeste brasileño donde he nacido y he pasado parte de mi niñez—, se me presenta de golpe como recuerdo de un viaje en barco por la Amazonia en el 2000. Pasábamos por la ciudad de Breves, en la isla de Marajó, cuna del arte *marajoara*, cuando nos detuvimos por poco tiempo en la orilla del gran río Amazonas.

Aprovecho para reproducir un poema que compuse cuando regresé del viaje, y que resume la fuerza visual de este universo amazónico y festivo, develado y en agudo proceso poético de comprensión.

La Fiesta de Santana se celebraba, como mucho antes vi en mi lejana ciudad, en la iglesia, en torno al juego y la risa. Era una atmósfera de fiesta religiosa, en donde los jóvenes paseaban de arriba abajo y reproducían situaciones similares, a pesar de las distancias geográfica y existencial-social ocasionadas por el transcurso de los años.

Las vestimentas y la corporeidad habían cambiado. También el espectáculo musical era diferente, los ritmos caribeños se adaptaron a numerosas mediaciones, del Calipso al *Techno Brega*, y distintas modalidades de la música de masas que se habían implantado con fuerza en aquellos parajes. Pero la celebración religiosa continuaba como evento social parejo, el acontecimiento perduraba en condiciones semejantes, respecto tanto a la lengua como a los matices culturales.

El tiempo ritual, por más que transcurra y se pueda modificar, mantiene una dimensión propia e intransferible. La misma fiesta nos permite imaginar un universo fugaz y movedizo, pero con un sentido de pertenencia vinculado con esos instantes, horas y encuentros. Tanto en los dominios públicos o en los domésticos *profanizados* como en la dimensión sagrada todo es pulsión de vida y muerte, un juego alternativo de fascinación, de encantos y provocaciones. Los ritos se convierten en espectáculo de gradaciones y escalas diversas. Las dimensiones se alternan y se despliega un conjunto mezclado de referencias. Los medios comunicativos toman el control y van conduciendo todo. Pero se puede decir que, hasta cierto punto, se puede proteger y salvaguardar un núcleo básico y formador de la fiesta, es el momento en que se produce, gracias a la integridad de sus principios, la posibilidad de transmisión sagrada que, además, puede conservarse por su carácter intransmisible o por medio del silencio.

Debemos tener en cuenta también los antecedentes de la fiesta, su organización sistemática y los sacrificios que se llevan a cabo, así como los negocios que involucra, la masificación electrónica y las prácticas de supervivencia que se desencadenan.

En la fiesta también encontraremos el amor, la fuerza y gestualidad del cuerpo, la construcción de visiones conturbadas y el juego continuo que nos provoca la búsqueda de un tipo de esperanza (comida, hartura, alegría, contemplación, creación) o el soporte concreto para nuestras propias fabulaciones y alegorías, que compartiremos como si se tratara de utopías. Entonces, la fiesta forma parte de nosotros mismos, ya sea en ritmo de santería, samba o procesión, ya en el de *reggae*, rock o el *folgado*.

Entre paréntesis podemos decir que también se puede trasladar el concepto de *fiesta* a los clubes urbanos, en donde la gente mayor se prepara y viste para bailar en situaciones eventuales o regulares, y bajo diferentes temporalidades distorsionadas que amplían, indiscutiblemente, sus impulsos vitales.

El antes y el después también deben ser considerados como parte de la fiesta. Se produce una espera afligida por la llegada del día señalado, son minutos y horas en los que se comparte el ensueño

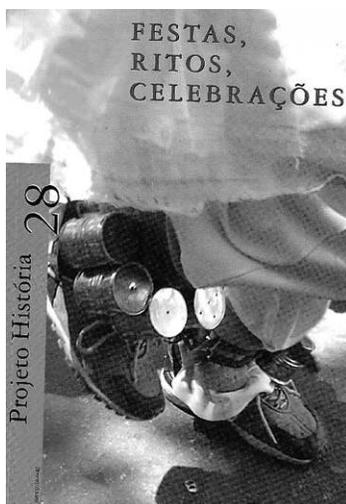
futuro. Y tras la finalización del encuentro, nos sentimos contagiados por el disgusto de la fugacidad, haciendo válida la sentencia de nuestro santo y borracho poeta, Vinicius de Moraes, en una de sus canciones: “Dia de festa é véspera de muita dor” [“el día de fiesta es víspera de mucho dolor”]. Como parte de la misma secuencia festiva se tiene en cuenta todo lo que se dice al día siguiente sobre ella, es decir, las tramas y observaciones indiscretas. Se retoma entonces el eterno ciclo de procesar lo ocurrido y esperar que se convoque de nuevo.

Y no debemos olvidar que la fiesta puede detener la muerte y, siempre que sea posible, nos da cuenta de nuestra intensidad — aunque transitoria— y nos justifica en nuestra capacidad de espera y salvación.

UNA FIESTA DE NEGROS EN BAHÍA

Acompañada de amigos, una noche estuve en el barrio popular que sugestivamente se llama Liberdade (libertad), en Salvador de Bahía, para presenciar la salida de un *bloco de carnaval*, el *Ylê-Ayé*. Como en su día comentó el poeta brasileño Haroldo de Campos, que vivió dicha experiencia, allí se presenciaba la salida de una verdadera nación, allí iba un pueblo entero.

Protegidos por las puertas de la casa de la *yalorixá* (la sacerdotisa de los pueblos de los *orixás*), veíamos como en la calle una increíble e inquieta multitud desconocía lo que iba a ocurrir en unos momentos; en ese instante ya no había tiempo para protegerse del todo, para congelar la razón o intentar comprender. Aunque es difícil describir con palabras, la *yalorixá*, la madre de santo,⁸ confiere su bendición y provoca el vuelo de numerosas palomas blancas. No hay cómo expresar, fotografiar, grabar, registrar toda la energía del mundo que allí se concentra y explota, es la fiesta en sí misma. Los tambores comienzan a sonar y es como si se liberasen los movimientos que estaban aprisionados en todos aquellos cuerpos. La fiesta en sí misma pertenece a muchos tiempos y es síntesis de energías en expansión.



LA MOTIVACIÓN

Invitada para presentar una ponencia en un coloquio que tiene como tema la fiesta, me gustaría agradecer, en primer lugar, la diligencia del grupo de trabajo de la profesora Yvette Jiménez de Báez, y por supuesto a ella misma, que han hecho posible mi estancia en México, así como a las instituciones colaboradoras. Fue la oportunidad ideal para asistir, participar y fotografiar un acontecimiento extraordinario: la fiesta de los Muertos.

Debo decir que el tema de la fiesta está incluido dentro de mis búsquedas teóricas, a esta investigación he dedicado muchos años de trabajo para entender las culturas tradicionales y populares, en muchas de sus dimensiones y flanqueando sus límites.⁹ Pese a todo, debo decir que la fiesta no ha sido tema central de mis investigaciones, sino que más bien he podido analizarla dentro de los estudios de caballerías medievales, los de cultura y memoria, los relativos a *Fausto*, o en otros concretos como la caracterización de la cultura de las Bordas, trabajando *muchas veces* las gradaciones y límites de lo popular más tradicional hacia lo masivo.

Como parte de mis actividades académicas, y junto con colegas historiadores, he tenido la posibilidad de organizar y publicar un número de la revista *Projeto História* de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC/SP), *Festas, Ritos e Celebrações*,¹⁰ donde presentamos nuestras confluencias, estudios de historia, cultura y comunicación, respecto a una pluralidad de planteamientos

sobre este incitante objeto. Lo hicimos impulsados por diferentes motivaciones, y siempre desde una perspectiva interdisciplinaria que nos parece imprescindible, luchando así contra la especialización excesiva, una tendencia que se sobrepone a aquellas de apertura conceptual (figura 2).

Propusimos entonces la fiesta como el lugar de discursos que confluyen, un laboratorio de conceptos y de vivencias, escenario para la dramatización de muchos aspectos de la experiencia humana, en donde la actualización de la memoria se reafirma.

Como complemento de las actividades académicas referidas, a lo largo de 20 años, en el Programa de Comunicación y Semiótica del Centro de Estudios sobre Oralidad (CEO) he supervisado numerosas tesis donde diferentes dimensiones y prácticas de la fiesta han sido atentamente consideradas. Precisamente en aquella publicación organicé un dossier con trabajos que dan cuenta de fiestas históricas, procesos de transmisión y de *performance*, y en sus transferencias comunicacionales y poéticas, sus lenguajes específicos. Allí podremos encontrar fiestas de ciclos religiosos que, ya sean de origen indígena, ibérico, africano o mestizo, se distribuyen a lo largo de numerosas poblaciones al margen de los grandes ríos brasileños o a lo largo de los espacios urbanos o distritos lejanos que las conservan.

Esto nos ha llevado a pensar en distintas posibilidades, cruces, adaptaciones, interferencias y mediaciones. Anclados en la semiótica de la cultura rusa, encontramos una gran cantidad de trabajos y consideraciones sobre el fenómeno poético social y político de la fiesta popular, su lenguaje y sus alcances.

Los estudios de historia y de la fiesta colonial en Brasil conforman una parte muy importante de este campo de estudios, inagotable fuente que, por ahora, dejaremos a un lado. Procesiones, fiestas, ritos y todo lo que construye este repertorio inagotable de la experiencia humana y cultural.

[1](#)

Georges Balandier, *Le Désordre*, Fayard, París, 1988.

[2](#)

Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

[3](#)

Roberto DaMatta, *Carnaval, Malandros e Heróis*, Rocco, Río de Janeiro, 1997.

[4](#)

Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, París, 2000.

[5](#)

En mi libro *Fausto no horizonte* traté de fiesta y utopía, y de las nociones que reúnen aspectos infernales.

[6](#)

Jerusa Pires Ferreira *et al.* (eds.), “Dossiê Festa en ‘Festas, Ritos, Celebrações’”, *Projeto História*, núm. 28, São Paulo, EDUC, junio de 2004, pp. 361-419.

[7](#)

Cf. Vladimir Propp, *Les Fêtes Agraires Russes*, Lise Gruel-Apert (trad.), Maisonneuve et Larose, París, 1987.

[8](#)

Prestigiosa y honorada figura del Candomblé de Brasil.

[9](#)

Iuri Lotman, *La Semiosfera*, Desiderio Navarro (sel. y trad.), Frónesis/Cátedra Universitat de València, Madrid, 1996 (vol. I), 1998, (vol. II), 2000 (vol. III).

[10](#)

Jerusa Pires Ferreira *et al.* (ed.), “Dossiê Festa, en ‘Festas, Ritos, Celebrações’”, *op. cit.*, pp. 361-419.

CANTAR Y CONTAR LA FIESTA

Aurelio González
CELL-El Colegio de México

La fiesta, dicho así en general y con toda la amplitud del término, en esencia lo que indica es un cambio en la consideración del tiempo que hace una comunidad; el tiempo del trabajo o del orden se suspende y se sustituye por el tiempo festivo, el de la ruptura o el de la celebración. El tiempo de la sobriedad deja su lugar al del exceso, y la seriedad comprometida de un tiempo es sustituida por una temporalidad lúdica.

Por otra parte, el tiempo de la fiesta —y esta misma como celebración— es refugio de ritualidades que muchas veces vienen de tiempos muy lejanos, pero, como decía Caro Baroja, no son supervivencias de creencias o referencias a dioses de tiempos pasados, simplemente el ritual sigue vivo hoy y aquí, porque corresponde al modo de vivir de un grupo social, aunque se haya olvidado su significado mítico original.¹ Por otra parte, la fiesta (y con ella lo festivo) no es exclusiva de una sociedad o tipo de cultura, sino que es una “forma primordial, determinante de la civilización humana”.²

Es por ello que el término *fiesta* engloba un universo complejo y muy variado de actividades, entre las que están las fiestas del calendario litúrgico de la Iglesia, las cuales conmemoran santos y advocaciones de la Virgen que se convierten en fiestas patronales de pueblos grandes y pequeños, adquiriendo un sentido de juego, feria y celebración civil de identidad; muchas veces, estas fiestas religiosas también están relacionadas con el calendario agrícola y sus distintos momentos, especialmente los de la cosecha o la

vendimia. También están en este universo comunitario las fiestas y conmemoraciones civiles y políticas que implican la exaltación del poder, la propaganda de sus fundamentos ideológicos y una serie de formas de expresión ritualizadas, y, finalmente, las fiestas familiares que marcan los distintos momentos de la vida de un individuo: nacimiento, bautizo, matrimonios y muerte, y, desde luego, los cumpleaños, con los que un individuo señala su devenir temporal.

En síntesis, la fiesta tradicional es “diversión casi siempre y es también ocasión de solidaridad social, unas veces manifestando, de forma ostentosa y directa, las jerarquías internas de una sociedad, otras mediante la cohesión y, a la vez, competición que establece entre grupos”.³

Así “las fiestas regulan el paso del tiempo, lo dividen en periodos; rompen con lo cotidiano y marcan hitos, pero siempre en relación con el sistema económico productivo, del que forman parte. Y son, sin duda alguna, elementos esenciales de socialización”.⁴ Por lo tanto, la fiesta —del tipo que sea— es un referente en el devenir temporal del individuo y de su grupo. Este referente no sólo se identifica con el sentido de la fiesta, sino que ésta en sí misma es una referencia en la sucesión de actividades que establece un ciclo, por el corte en la realización y el cambio de sentido que implica. En este sentido, la fiesta no es simplemente “tiempo libre”, es referencia al tiempo sagrado o extraordinario, es el momento en que la comunidad comparte juegos, bailes, cantos, rituales y ceremonias, y los individuos no son simples espectadores del juego o de la actividad creativa o cultural, sino partícipes activos de la misma. Por eso la fiesta también es tiempo y lugar de encuentro, incluso para el amor o la muerte.

Como ha dicho Leach, “de hecho, creamos el tiempo al crear intervalos en la vida social. Antes de eso no hay tiempo que pueda ser medido”.⁵ Estos intervalos en el devenir de la vida de una comunidad están jalonados por la *fiesta*, y el calendario de las mismas no es simplemente la suma de ellas, sino el ordenamiento y la referencialidad a momentos que se quieren destacar; muestran el tiempo en su fluir, señalan la alternancia de actividades de lo laboral

a lo lúdico y viceversa y ponen de manifiesto lo que no se puede olvidar sin perder la identidad.

Las consideraciones anteriores explican que la literatura tradicional, como acervo cultural colectivo, haya tomado en muchas composiciones a la fiesta a veces como tema y otras como motivo; por lo general, cuando es como tema, con una intención encomiástica y tratando de poner de manifiesto sus aspectos más característicos o llamativos, y como motivo, con el sentido de recurso de ubicación para la narración, ya sea ésta temporal, ya sea geográfica (espacial) o contextual. Así, la literatura, en nuestro caso la poesía tradicional de México, tanto la lírica (coplas) como la narrativa (corridos), se refiere a la fiesta de maneras muy diversas.

LA FIESTA COMO REFERENCIA

La fiesta puede ser simplemente un término impreciso para indicar alegría, no necesariamente de los seres humanos: un recurso literario casi metafórico para hacer que la naturaleza refleje los sentimientos de los seres humanos.

Cuando te hablo de amores
y oír no sabes,
se entristecen las flores,
callan las aves;
mas si contestas,
los pájaros y las flores (cielito lindo)
están de fiesta.

(CFM, I-43. *Cielito lindo*, Veracruz, Huasteca.)⁶

En las coplas mexicanas, otras referencias a la fiesta sólo dejan testimonio del baile y de lo sociable del personaje en la celebración festiva, como en esta copla en esdrújulos con intención humorística:

Vendiendo guájereres y jicarítararas,
las más bonítararas del Tepeyac,
y soy la indítarara mexicanítarara,
buscando en baile, buscando en fiesta,
porque me gusta felicitar.

(CFM, III-6294e. Estrofa suelta, Veracruz.)

En otras referencias, la fiesta es simplemente la música que se toca durante su realización; el ritual, el motivo y el lugar pasan a segundo plano y son indeterminados: lo que cuenta es la música que resume una identidad colectiva:

Suenen, suenen *Los papaquis*,
remolinen las banderas,
porque estamos ya de fiesta
y usando las chaparreras.

(CFM, III-8205. *Los papaquis*, Jalisco.)

Vivan, vivan los papaquis,
donde están los cascarones;
oiga, amigo, no se raje,
conquiste los corazones.

(CFM, III-8206. *Los papaquis*, Jalisco.)

DESCRIPCIÓN DE LA FIESTA

La descripción de la fiesta puede ser el tema de la composición, pero como es lógico, tiene que corresponder a una realidad particular, y así la siguiente fiesta en la sierra describe un mundo absolutamente alejado del orden habitual; se muestra o se sugiere lo ilegal, se evoca un mundo regido por otros códigos, por delincuencia organizada y por el narcotráfico, elemento este que se confirma con la llegada de la “Reina del Pacífico”, reconocida figura de ese mundo ajeno, organizado y regido por sus propias reglas:

Llegaron los invitados
a la fiesta de la sierra,
helicópteros privados
y avionetas de primera,
era fiesta de alto rango
no podía llegar cualquiera,
además era por aire
no podían llegar por tierra.
Los jefes de cada plaza
ahí estaban reunidos,
no podían fallarle al *broder*,
era muy grande el motivo:
festejaba su cumpleaños
en su ranchito escondido.
Había gente poderosa

del gobierno y fugitivos,
todo mundo con pistolas
y con su cuerno de chivo.
Varios francotiradores
en el rancho repartidos,
protección del festejado,
el pesado de la tribu.
No hace daño usar sombrero,
aunque sombra den los pinos.

(*Fiesta en la sierra.*)⁷

Este corrido del grupo Los Tucanes de Tijuana es una detallada y clara descripción de una fiesta que no tiene nada de popular ni de identidad comunitaria; la descripción remite a la fiesta personal, doméstica: el cumpleaños de un individuo, “el pesado de la tribu”, y la fiesta se transforma en exhibición de poder y exaltación de un orden ajeno al que rige fuera de la sierra, donde funcionan ordenamientos establecidos y leyes aceptadas. El orden de esta fiesta en la sierra se apoya en la fuerza de las armas y compromisos clientelares personales.

LA FIESTA Y LOS LUGARES

Hay coplas que señalan simplemente los detalles por los cuales se vuelve una fiesta memorable, y hacen explícito el lugar donde se lleva a cabo y que vale la pena recordar. Ahora no se describe la fiesta, pero sí se especifica el lugar, aunque no importa que en México haya varias poblaciones con el mismo nombre; es el caso de Amatlán (Nayarit, Morelos, Estado de México): finalmente el transmisor y los receptores de la copla saben bien a cuál se refiere. El objeto de la copla es enunciar el hecho de que la enamorada va a llegar bien montada a la fiesta —nuevamente lugar memorable de encuentro— en el espacio de Amatlán:

Este año, con semilla
del palo de Pasantán,
voy a comprarte una silla
y un caballito alazán,
para que vayas conmigo
a la fiesta de Amatlán.

(CFM, I- 675. *El carpintero, El pájaro cú*, Veracruz.)

En otras coplas, la fiesta del lugar es atractiva por la música que se toca, baila y canta, como en estas coplas hidalguenses, donde lo que cambia es el lugar, no la fiesta ni su música:

Bonito Chapulhuacán
y su fiesta tan hermosa,
donde se toca *El caimán*
y de la vida se goza,
zapateando la tal *Rosa*.

(CFM, III-7312a. Estrofa suelta, Hidalgo.)

Recuerdo a Tepehuacán
y su fiesta tan hermosa,
donde se baila *El caimán*
y de la vida se goza;
hasta las penas se van
cuando cantan la tal *Rosa*.

(CFM, III-7312b. *San Simón*, Hidalgo.)

La Huasteca está de fiesta,
vengan todos a bailar;
que me echen *El fandanguito*
pa poderlo respuntear.

(CFM, III-8171. *Fiesta huasteca*, Distrito Federal, Huasteca.)

FIESTAS ESPECÍFICAS

El tiempo y los sentimientos pueden ser incluso pasiones: la alegría familiar de la Navidad, el desenfreno del Carnaval, la represión de la Cuaresma, la tristeza de la Semana Santa, la nostalgia por los que ya se fueron en los días de Difuntos, las alegres fiestas de la primavera, el amor y la guerra de mayo, o la alegría festiva del verano. Pero no hay que olvidar que el ritmo festivo del año “establece relaciones estrechas, astronómicamente considerado con sus estaciones y cambios climáticos, y el ritmo del trabajo y del ocio de las viejas sociedades [...] pero también estos ritmos están relacionados con el que la Iglesia Católica ha dado a sus festividades y al modo de vivir de sus fieles”.⁸

El calendario festivo, cuando menos en Occidente, además de seguir los ciclos agrícolas, está profundamente imbricado con las celebraciones litúrgicas en torno a la vida de Cristo, y así se va con

las fiestas de su nacimiento —la Navidad— a su muerte —Semana Santa—, pero entre estos dos momentos queda un espacio alterno, el espacio de la transgresión y preparación para la abstinencia de la Cuaresma: es el Carnaval, y así lo recuerdan las coplas tradicionales:

De San Sebastián salimos,
del barrio del Arrabal;
a pasar hemos venido
la fiesta del Carnaval.

(CFM, III-8199. *El carnaval*, Morelos.)

Cúbranse los cascarones
con amor y con cariño,
que en estas Carnestolendas
soy yo quien anda de niño.

(CFM, III-8207. *Los papaquis*, Jalisco.)

Sin embargo, en la mayor parte de los casos que recogen las coplas tradicionales el Carnaval es una referencia temporal, ciertamente festiva, pero que no implica la tan traída y llevada carnavalización bajtiniana.⁹

La Navidad es probablemente la fiesta más significativa de todo el mundo occidental, y aunque es una fiesta en este sentido universal de la cristiandad, en cada país o región tiene sus particularidades.

Por ejemplo, en Tepic, Nayarit, tradicionalmente se festejaba con la misa cantada, durante el novenario de las posadas celebrada a las cuatro de la mañana, con acompañamiento de flautas y una especie de silbato: las huíjolas.

En Tlacotalpan, Cosamaloapan, Chacaltianguis y otros pueblos de Veracruz la fiesta de la Navidad es la de los Portalitos. Se trata de construir un misterio con los Santos Peregrinos, Jesús, María y José, el cual se adorna con papel de colores, papel de china o lustre, papel de aluminio e hilos metálicos, heno y musgo, y se saca por las calles de la población, seguido por tocadores de huapangos que improvisan los versos de las llamadas “pascuas”.

En Oaxaca son típicas de las fiestas navideñas de las Calendas, que celebra cada barrio de la ciudad. La procesión sale de la casa de su madrina acompañada por coheteros, banda de música, faroles

y los “monos de calenda”, para terminar en el Nacimiento de la iglesia parroquial. La otra festividad oaxaqueña de esta temporada decembrina es la Noche de los Rábanos, en la cual antiguamente en el mercado de la ciudad se hacían concursos de hortalizas y de figuras hechas con rábano largo.

De gran vitalidad es La Rama, fiesta popular de la época navideña localizada originalmente en la región de Sotavento del estado de Veracruz (Medellín, La Mixtequilla, Alvarado, Tlacotalpan, Cosamaloapan, etcétera), aunque se ha extendido por toda la entidad llegando incluso a Chiapas y Tabasco. Originalmente la fiesta se iniciaba el 16 de diciembre con la selección, el corte y la decoración de una gran rama de otate, naranjo o pino. Los adornos se hacen con papel de china de colores, palmas y frutas. Esta rama se lleva de casa en casa para pedir aguinaldo, y se van entonando coplas con el acompañamiento de jaranas, requinto, arpa, guitarra, panderos y sonajas. Ésta es la copla que identifica a La Rama:

Naranjas y dulces,
limas y limones,
así son las fiestas
de todas las flores.

(CFM, III-8251. Estrofa suelta, Distrito Federal.)

Al ser de aguinaldo las coplas de La Rama, los cantores piden una donación para la fiesta; reclaman si no se les da y agradecen si se les dio:

Ya llega la Rama
y sus cantadores,
pidiendo a esta casa
un ramo de flores.
(CFM, III-8250, *Naranjas y limas*, Veracruz.)

Les damos las Pascuas
con mucha alegría,
como se las damos
a la Virgen María.
(CFM, III-8243, *Naranjas y limas*, Veracruz.)

Y a la banda de oro,
con ella nos vamos;
feliz cumpleaños,

las gracias les damos,
porque ya nos vamos.
(CFM, III-8280. *Naranjas y limas*, Veracruz.)

Ya se va la Rama
muy agradecida,
porque en esta casa
fue bien recibida.
(CFM, III-8282. *Naranjas y limas*, Oaxaca, Veracruz, Distrito Federal.)

Ya se va la Rama
con todo y panderos,
porque en esta casa
son muy cicateros.
(CFM, III-8284. *Naranjas y limas*, Veracruz.)

Ya nos despedimos
y al pie de la puerta;
hasta el Año Nuevo
daremos la vuelta.
(CFM, III-8260. *Naranjas y limas*, Veracruz.)

Vamos para afuera
y verán qué bonito:
dejamos la Rama
juntito al olivo.
(CFM, III-8256. *Naranjas y limas*, Veracruz.)

Obviamente, La Rama precede a la fiesta de la Nochebuena, celebración familiar por antonomasia donde la comida es el ingrediente central:

Ésta sí que es Nochebuena,
noche de comer buñuelos,
y en mi casa no los hacen,
por falta de harina y huevo.
(CFM, III-8262. Canto de Posadas, Distrito Federal.)

La tradición festiva navideña se mantiene en buena medida tal como contaba que sucedía hace más de cien años Guillermo Prieto en sus “Charlas” de Fidel, que publicaba en la prensa de la época:

Pero lleguemos a la Nochebuena. La misa de Gallo en catedral estuvo concurridísima y en los alrededores de la iglesia hubo festejos con música y gallos, cohetes y fuegos artificiales y como en muchas casas también el baile — danzas, mazurkas, chotís, polkas, valsés— y según el nivel social la música fue

de bandolones tocados por ciegos, por orquestas en toda forma, por el piano casero a cargo de algún invitado o se trató de modestos bailes de jarabe y arpa.¹⁰

Pero la fiesta termina y con ella la alegría; llega la nostalgia y así la recoge la copla navideña, que dice que el pasado no vuelve y tal vez los que han gozado este año de la fiesta tampoco vuelvan:

La Nochebuena se viene
la Nochebuena se va,
y nosotros nos iremos
y no volveremos más.

(CFM, III-8263. Canto de Nochebuena, Guerrero. En el siglo XIX también la recoge Ignacio Altamirano en su relato *La Navidad en las montañas*, 1871.)

LA FERIA COMO FIESTA

La identificación de la feria como fiesta viene de tiempos muy lejanos; ya en la Edad Media Alfonso X decía en las *Siete partidas*: “La tercera manera [de la fiesta] es aquella que es llamada ferias, que son provecho comunal de los hombres, así como aquellos días en que cogen sus frutos”.¹¹ En las coplas, la feria se recuerda como un hecho importante que señala la interrupción del tiempo del orden o el trabajo, y por eso se le elogia:

De las ferias rumbosas
y más bonitas
es la que se celebra
en Buenavista.

(CFM, III-7306. *Cacahuatpec*, Oaxaca.)

De esta tierra de Cocula,
que es el alma el mariachi,
vengo yo por mi cantar;
voy camino a Aguascalientes,
a la feria de San Marcos,
a ver lo que puedo hallar.

(CFM, III-7728. *Cocula*, Jalisco, Distrito Federal.)

Una feria es un hecho social con un componente comercial muy claro y con una periodicidad regular. Es una forma particular de la fiesta, ya que, además de la actividad comercial de ganado o

productos elaborados, incluye diversiones y entretenimiento, amén de juegos de azar y habilidades diversas (a veces relacionadas con las faenas del campo), comidas, dulces y antojitos, y objetos apreciados por una comunidad. La relación de la feria con las fiestas patronales de un santo o de una advocación de la Virgen es habitual:

Costa Grande está de feria,
que nunca se olvidará;
allí se canta y se reza
al Señor de Petatlán.

(CFM, III-7310. *Las dos costas de Guerrero, Oaxaca, Guerrero.*)

En la feria hay todo tipo de cosas y por eso en estas otras coplas se recuerda el objeto adquirido en la feria para la amada o recibido en la misma:

De la feria yo te traje
una flor con un listón:
el listón para tus trenzas,
la flor pa tu corazón.

(CFM, I-685. *El listoncillo, Veracruz.*)

Qué bonito frijolito,
tan pintado y tan galán;
me lo regaló una indita
en la feria de San Juan.

(CFM, I-2448. *El frijolito, s.l.*)

—¡Ay, qué bonita perdiz!,
¿me dirás quién te la dio,
tan bonita y tan galana?
—Me la regaló un amigo
en la feria de Santa Ana.

(CFM, III-5806b. *La perdiz, s.l.*)

En otras coplas, lo lúdico y festivo se relaciona con las peleas de gallos y, desde luego, con la presunción del valentón:

Yo soy el gallo giro
del palenque de la feria,
gritándole a los galleros
que me suelten a cualquiera,
a ver si hago una ensalada
con todita la gallera.

(CFM, III-6797. *Las dos Marías, Lucha María*, Michoacán.)

Feria del veinte de enero,
te recuerdo hoy como ayer,
donde se pelean los gallos,
sin cuartel, hasta vencer.

(CFM, III-7308. *Mi tierra es León*, Guanajuato, s.l.)

No hay que olvidar que los gallos y el tono festivo de la feria están relacionados con las apuestas y los juegos de azar:

Bonito León, Guanajuato,
su feria con su jugada;
ahí se apuesta la vida
y se respeta al que gana;
allí, en León, Guanajuato,
la vida no vale nada.

(CFM, III-7309. *Camino de Guanajuato*, s.l.)

Finalmente, las coplas con referencia a la feria también pueden tomar un tono humorístico y burlesco, como ésta:

Un querreque muy contento
se fue a la feria a pasear
y tuvo el atrevimiento
de enseñar a jinetear,
se montó a un caballo muerto,
que no lo pudo tumbar.

(CFM, III-6228. *El caimán*, Hidalgo.)

EL BAILE COMO LA FIESTA

El “baile” puede designar por igual los movimientos rítmicos acompañados por la música, el espacio donde se ejecutan éstos o el contexto donde se realizan, esto es: la fiesta. No se baila porque sí: en muchas ocasiones el baile o la danza estaban asociados a un ritual que al olvidarse sólo pervive en su contexto lúdico que es la fiesta, y en ella, dentro del espíritu lúdico, está el amor, el cortejo, la coquetería y la ostentación como prestigio social o como expresión de poder:

Dicen que el hombre casado
a bailes no va a gozar,
pero se han equivocado,

porque también sabe amar,
nada más que es reservado.

(CFM, II-5468^a. *La Cecilia, El gusto*,
Huasteca, San Luis Potosí.)

Una niña en un baile
se sujetaba
zapatito de raso
que le apretaba.

(CFM, II-5665. *La bamba, La zamba*,
Veracruz, Distrito Federal.)

Una niña en un baile
vendió un perico,
por entrar a la moda
del abanico.

(CFM, II-5666. *La bamba, Cielito lindo*,
Oaxaca, Veracruz.)

Nos iremos a la feria
a bailar zapateado;
irás de china poblana,
con tus zapatos brillantes,
y yo vestido de charro:
nos veremos elegantes.

(CFM, II-8150c. *El rebozo*, Hidalgo.)

LA FIESTA TRÁGICA

Pero la fiesta, en cuanto reunión social y punto de encuentro, también puede estar señalada trágicamente y ser el espacio de la traición y la muerte. Los corridos, en cuanto son narrativos, nos cuentan con facilidad historias sucedidas en la fiesta, en el baile, como la triste historia de la desdichada Rosita Álvarez, a quien le gustaban los bailes. Muchas veces son relatos que se convierten en expresión del machismo, reflejo del contexto social y de la muerte trágica:

El año de novecientos
treinta y cinco que pasó,
cuando estaba más contenta
Rosita Álvarez murió.
Su mamá se lo decía:
—Rosa, esta noche no sales.

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

(Rosita Álvarez, Colima.)¹²

En otros casos, la fiesta —el fandango— es el alcohol y en torno a él, la traición y la muerte, como le pasó a Lucio Pérez, que como Rosita Álvarez, tampoco escuchó los consejos de su madre y se fue al fandango, donde sus amigos lo traicionaron por una mujer:

En la esquina del huamúchil
mataron a Lucio Pérez,
por una dicha María;
la causa son las mujeres.
A las once de la noche
estaba Lucio cenando
cuando llegan sus amigos
y lo invitan a un fandango.
Su madre se lo decía
que a ese fandango no *juera*;
los consejos de una madre
no se llevan como *quera*.
Se fueron a la cantina
y empezaron a tomar
pero Lucio no sabía
que lo iban a traicionar.
Lo sacaron a la orilla
por ver si sabía jugar,

tres puñaladas le dieron
al pie de un verde nopal.

(Lucio Pérez, s.l.)¹³

Por su parte, Lucio Vázquez también muere en una fiesta, desde luego con baile incluido, a traición y a manos de un rival de amores

Volaron los pavos reales
para la Sierra Mojada
mataron a Lucio Vázquez
por una joven que amaba.
A las nueve de la noche
estaba Lucio sentado,
llegaron unos amigos
a invitarlo a un fandango.
Su madre se lo decía
—Cuídate de una traición,
no vayas hijo del alma,
me lo dice el corazón.
[...]
Montaron en sus caballos
rumbo a la Sierra Mojada;
cuando llegaron al baile
ya su rival lo esperaba.
A las once de la noche
todos estaban bailando,
también estaba la ingrata
a quien Lucio amaba tanto.
Le invitaron unas copas
que él no quiso aceptar;
se hicieron de palabras
y salieron a pelear.
Tres puñaladas le dieron
de la espalda al corazón;
como le dijo su madre,
lo mataron a traición.

(Lucio Vázquez, Sonora.)¹⁴

La poesía tradicional y popular evidentemente refleja los sistemas de valores de una comunidad, pero también refleja su entorno cotidiano, y en este sentido la realidad comunitaria se construye en torno a ciclos agrícolas, religiosos, civiles, etcétera, en los cuales las fiestas son interrupciones en el devenir temporal. De hecho, son

cambios de tiempo, y la literatura, en este caso la poesía, los puede registrar con la naturalidad de lo habitual, o como memoria de lo extraordinario, pues el tiempo de la fiesta está abierto para multitud de acontecimientos posibles que van del amor a la muerte, pasando por el baile o las apuestas. Las fiestas y su contexto son parte de la vida de la comunidad que vale la pena conservar en la memoria colectiva, y por eso las coplas las cantan y los corridos las cuentan.

[1](#)

Véase Julio Caro Baroja, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 20-21 y 391-394.

[2](#)

Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1988, p. 14.

[3](#)

Miguel Ángel Ladero Quesada, *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, Barcelona, 2004, p. 12.

[4](#)

Ibid., p. 10.

[5](#)

Edmund Ronald Leach, *Replanteamiento de la Antropología*, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 209. Véase también Honorio M. Velasco Maillo (ed.), "Introducción", *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, Tres, Catorce, Dieciséis, Madrid, 1982.

[6](#)

Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985. En adelante los textos tomados de esta fuente se indicarán con la abreviatura *CFM*, seguida, en números romanos, del volumen y, en arábigos, del de la copla. También se indica la canción en la que se usa la copla y el lugar donde fue recogida.

[7](#)

Corrido de Los Tucanes de Tijuana, *Fiesta en la sierra*, Fonovisa, 2010, pista 4.

[8](#)

Julio Caro Baroja, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus, Madrid, 1984, p. 7.

[9](#)

Véase Bajtín, *op. cit.*

[10](#)

María del Carmen Ruiz Castañeda, *Crónicas posaderiles*, UNAM, México, 1986, p. 16.

[11](#)

Alfonso X El Sabio, *Las Siete Partidas del sabio rey don Alonso*, ed. facsímil 1843, Maxtor, Valladolid, 2010, I. XIII. I a IV, III.II.XXXVI y XXXVII.

[12](#)

Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, UNAM, México, 1939, pp. 498-499.

[13](#)

Mendoza, *op. cit.*, pp. 429-430.

[14](#)

Ibid., pp. 430-431.

DEL MARIACHE AL MARIACHI. CONCEPCIÓN, PARTO Y FUENTES VARIAS

Álvaro Ochoa Serrano
CET-El Colegio de Michoacán

MARIACHE O MARIACHI

Se trata de una tradición rusticana que incide en la diversión y la diversidad, en el vaivén consonante, durante la hechura, la entrega, el traspaso y la recepción de signos compartidos; lograría volverse uno de los símbolos culturales más representativos de México, en casa y fuera de ella. Algunos ejemplos previos al afrancesamiento mexicano y otros posteriores a la vida colonial conducen a plantear la duda de la gracia; probablemente lleva paseando desde la vida nacional un nombre mestizo de invocación mariana ancestral y sentimiento prehispánico. El vocativo náhuatl, aunque denota ternura en *Mariatzin*, suena varonil y severo en *Mariatze*.

Se le concibió como espacio festivo, círculo célebre, e indicó un tenor social amplio en sus adentros que incluía música, músicos, instrumentación, repertorio, festejo, baile, suelo parejo, tarima, bailadores, más la distinguida concurrencia. Vio la luz en antiguos terrenos de la Nueva Galicia y el Gran Michoacán con trayectoria extendida al Septentrión vía la costa, alegre costumbre registrada en el cruce de fuentes eclesiásticas y civiles. Éstas dieron testimonio de que tuvo cuna ranchera, ya fuera comenzada de lana o ya terminada de cuero. Creció en la campiña del costado occidental mexicano, apegado a la vida diaria, al trabajo y al descanso, en fiestas religiosas y profanas, criado en ambientes divino y humano.¹

La tradición forjó su identidad gracias a rasgos e influencias autóctonas, africanas y europeas. Hermano del bullicioso fandango —éste criatura novohispana y pariente de la afrodescendiente María Cumbé—, cargó consigo un convite al festejo, al relajo. Los ancestros indios, españoles y negros aportaron elementos para que el catálogo lírico fuera variado y numeroso. Cuerdas, percusión, alientos y repertorio respondieron a circunstancias salvadas en sonecitos del país, ritmos de la tierra, aires nacionales, sones, jarabes, gustos, palomos, zamacuecas, cantos, canciones, corridos, canarios, valonas, minuetos y danzas.

Oye, linda morena, con alegría,
zamba, zamba, ay, que le da
Esos cantos nacidos del alma mía
zamba, zamba, ay, que le da
De la Sierra Morena vienen bajando,
zamba, zamba, ay, que le da
Un par de ojitos negros de contrabando,
zamba, zamba, ay, que le da.²

Mariache o mariachi tendría conformidades y controversias a cielo abierto, en la costa, en planes y valles, en montañas; ya en atrios de iglesias, corrales de ranchos, herraderos de haciendas en el rodeo ganadero, enramadas y ferias. Acaso, contendría escenas para diversas versiones del nombre que corrieron y corren. Es menester entender que la inspiración coculense de los compositores Esperón y Cortázar se proyectó para el cine a partir del conjunto sinfónico, y diferir de Alberto Aguilera Valadez, mejor conocido como Juan Gabriel, quien en “El principio” concibió que mariachi viene de una imaginaria palabra otomí y quiere decir “día de fiesta”. Aquí sólo queda referir esos detalles.³

Bien vale detenernos en cierta distinción. Los rancheros en escenario mariachero no entendían esas cosas de las clases sociales, pero desde arriba los poderosos y pudientes —que para abajo no saben mirar— acentuaban la desigualdad. Por ejemplo, Lamberto Moreno en *Los Gañanes* contrasta la celebración de dos diversiones en el universo de una hacienda:

Arriba, en la amplia sala señorial que exhalaba perfumes delicados, se dieron cita los dueños de la finca, sus familiares y los invitados que vinieron de lejos para bailar al ritmo cadencioso de la orquesta...

Abajo, en el extenso patio, iluminado con hachones de ocote, se congregaron los rancheros para zapatear sus “sones” y sus “gustos”, al compás de las músicas tropicales traídas de la Costa.⁴

Aun en California, después de la secularización de las misiones franciscanas y antes de la guerra México-Estados Unidos, el agente marino Richard Henry Dana Jr. dejó impresiones de un fandango ranchero en Santa Bárbara con motivo de una boda que transcurría en 1836. Los fandangos de la plebe duraban hasta tres días seguidos. Después de la cena empezaba el baile de tono para la *gente de razón*, apartado y reducido a muy pocos convidados, ya que se consideraba una alta distinción, señal de aristocracia. Eso sucedía en San José, en Monterrey y otros puntos poblados.⁵

Figura 1. *Los Charros Contrabandistas, Juego de dados*. José Guadalupe Posada en imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1890



ESCENAS DE PUDOR Y LIVIANDAD

Luis González el Viejo, ranchero alteño de Jal-Mich, nacido hacia 1881, relató que padres y abuelos “tenían sus esparcimientos y diversiones”, uno de ellos era el papaque (alegría), para el cual cargaban grandes canastos de cascarones. Al huevo que comían en las casas le hacían un agujerito en las puntas, vaciaban su contenido, y lo llenaban de papel de china picado de varios colores y oropel.

Los jefes de familia les anunciaban a otra familia: tal día les llevaremos un papaque; luego aquella familia se preparaba para recibir el papaque con cascarones; y había música o fandango; así se llamaba lo que ahora se le llama mariachi. En el fandango, el instrumento principal era el arpa.⁶

El día señalado, el que llevaba el papaque desde lejos cantaba una canción y los de la casa adonde iba respondían con otra. Así, caminando y alternando canciones, se reunían. Quebraban con las manos los cascarones en las cabezas —como el confeti—, y presto seguía el fandango. La función de los músicos era central:

El hombre danzaba a poca distancia, también danzaba la mujer al son de la música y a ese [género de] baile se le llamaba jarabe, y bailaban siempre separados; no bailaban el vals ni otros en que anduvieran abrazados. Aquellos padres de familia les parecía vergonzoso, deshonoroso y humillante que delante de sus largas barbas trajeran abrazadas a sus mujeres e hijas.⁷

Los filarmónicos amigos alternaban oficios del campo. Participaban desde solistas hasta conjuntos para amenizar día de santos u onomástico; asimismo, “combates” en la cosecha de los frutos agrícolas. “—Vamos a Ístaro al *combate*, a una fiesta ranchera”, cuenta Rubén Romero que alguien le convidó así en alguna ocasión. Semejante participación se produce en el “abrazo” que se daban los compadres luego de haber llevado la criatura al templo del pueblo. Pero más rumbosa resultaba la fiesta de bodas, cuando se echaba el rancho por la ventana.⁸

Bendiga Dios la hermosura, ay, ay, ay
de los dos que están bailando;
uno se parece a Judas, ay mamá,
y otro se parece al diablo.
Da la vuelta y vámonos.⁹

Y otra cara mostraron almas en conflicto. La arquidiócesis tapatía documentó un desconcierto. Al final de la Semana Santa de 1852, el párroco de Rosa Morada, Nayarit, informó a su obispo: “En la plaza y frente de la misma Iglesia se hallan dos fandangos, una mesa de juego y hombres que a pie y a caballo andan gritando como furiosos en consecuencia del vino que beben [...] en estas diversiones que generalmente se llaman por estos puntos mariachis”.¹⁰

En cambio, varió el concepto de jolgorio en la parroquia de Tlalchapa, Guerrero, arquidiócesis de Morelia. Allí la mención clerical fue para aludir al lúdico conjunto de instrumentistas. Un día de la Santa Cruz de 1859 el cura escribió en sus memorias que en el atrio del lugar “las músicas, o como se dice el *Mariache*, compuestas de arpas grandes, violines y tambora tocaban sin descansar”.¹¹

Figura 2. *El Aguacero*, 24 de marzo de 1878, Los Ángeles, California, pp. 1-2



Fuente: *Hispanic American Newspaper, 1808-1980.*

Volvemos al arpa y partimos al confín de Sinaloa, Chihuahua y Sonora hacia 1869, durante un fin de semana laboral. Un viajero capitalino retrató un mariachi serrano bajo una enramada, al que acudían filarmónicos e improvisaban una orquesta. Templaban violines y guitarrón, cuerdas “que infunden alegría y contento en el corazón de los mineros y causan cosquillas en los pies de las bellas montañas”. Durante la pausa del trabajo respunteaban sobre la tabla colocada en el centro del terreno, “la hacen retumbar al compás de alegres jarabes y sonatas. Bailan hasta que quieren. Se retiran y vuelven otros, sin ceremonias ni etiquetas. A veces ilustran el baile con danzas, cuadrillas, schotis y waleses”.¹² Un espacio en cuyo corazón bien vale trovar como lo hace Guillermo Velázquez: “Bailar no es mero folklor,/ ni lucimiento virtuoso;/ bailar es un poderoso/ rito reivindicador./ Bailar es un acto de amor”. Aun metáfora del desafío, del reto.

Me he de comer un durazno

desde la raíz hasta el hueso.
No le hace que sea casada
será mi gusto y por eso.¹³

Las botellas pasaban de boca en boca en el baile. Los espíritus de Baco y Marte disueltos en alcohol perturbarían a la minera concurrencia. Una mirada femenina cual papel volando causaría que los machetes derramaran “la sangre de algún Tenorio emprendedor de amorosas conquistas”. Al amanecer,

termina el mariachi, se disuelve la reunión, amanecen tres o cuatro con un pie metido en un cepo, los operarios suben a la minas, otros preparan las fundiciones y vasos, y todos se entregan a sus tareas de costumbre, hasta el sábado próximo en que se repite la alegre diversión.¹⁴

La prensa decimonónica difundía crónicas sociales de tema mariachero. *El Aguacero*, un periódico de Los Ángeles, California, notició que la noche del miércoles 20 de marzo en 1878 había salido una comitiva a llevar serenata a East Los Ángeles con una viola, música de viento, timbales y chinescos, y un burro cargado de esquite y requesón. Nada se supo de los bohemios “hasta otro día que resultaron en un mariachi en la calle del Toro gritando ¡Ah Chihuahua cuanto Apache! Y pidiendo que comer”.¹⁵

Esta ocasión pueblerina nos impulsa a volver a actividades del rancho. En un herradero el dueño del ganado disponía de novillos, toritos y yeguas por si caporales y vaqueros, después de marcar animales, querían divertirse. Participaban, igualmente, los asistentes al jaripeo. Terciaba comida, bebida y alegría. Cuéntase que en el jalmichiano Llano de la Cruz, postrer paisaje de *Pueblo en Vilo*, al correr del dichoso día

hacían atole, mataban un novillo o cerdo, y gallinas, y hacían un buen banquete. El mezcal Quitupan no faltaba por ningún motivo. También en aquel tiempo, alegraba los ranchos el mariachi de los Vargas: Antonio, Librado, Santiago y Crispín.¹⁶

En ese mundo ganadero montó la charrería. Y era costumbre ver a los charros amarrar reata y cuerno a la cabeza de la silla. “El cuerno les servía mucho —memoraba Luis González Cárdenas—; con su pitido llamaban a las vacas que se reunían y venían a donde las

llamaban. Se oía el cuerno a varios kilómetros de distancia; algunos lo pitaban muy bien, hasta piezas de música tocaban con él.”¹⁷ El corno es ascendiente de corno, corneta, cornetín y clarín y, al parecer, un claro antecedente de la trompeta mariachera. Su toque de alguna manera lanza y enlaza el binomio charrería-mariache, más la canción ranchera, charro cantor y mariacheros. Las orquestas típicas brindaron las primeras noticias en torno a la música vernácula: La Orquesta Típica Jalisco, la Lerdo o la Torreblanca. Los Charros con Orquesta Típica lucirían el modelo tomado de la élite ranchera y de la policía rural de la federación. Ya más tarde, El Charro Gil y sus Caporales, Los Charros de Ameca, Los Charros de Atotonilco.

El mentado Juan Machete
era un charro *de*a de veras;
con su gran penco rosillo,
su jarano y su gran fueite;
y una fina chaparrera
y un zarape de Saltillo.¹⁸

FUENTES AÑEJAS

Estas fuentes apuntan el topónimo mariache o mariachi en tierras de comunidad en Tecomán, Colima, y en un rancho nayarita, comprensión de Ixcuintla. El término surgió quizá de un acontecer festivo y acomodado al ensamble, hijo de músicos en el destino. Paseó en Coalcomán, Michoacán, en octubre de 1874. La gente del pueblo concurrió a las consistoriales para celebrar el onomástico del prefecto “con su *Mariachi*, música sencilla y encantadora, propia de nuestra costa”, ritmo al que bailaban los caballos, punto menos.¹⁹

Otro cantar fue el rechazo a las expresiones populares, representaciones taurinas, y remanentes de la danza de moros y cristianos en sectores de La Barca, Jalisco. Transcurría un novenario en octubre de 1896 y, de remate, un castillo en la noche, cuando las autoridades permitieron que la plebe quemara “en la plaza varios toritos encohetados, y un miserable *mariache* recorriera la población, desvelando y molestando gravemente a los vecinos”.²⁰

Conjuntamente, la feria con su jugada trascendió a la fiesta, ya que sonaban rumbosas en Zacán, San Juan de los Lagos, Colima y Parangaricutiro. En éste, hacia finales del siglo decimonono, según relata Carl Lumholtz en tránsito, la música de cuerdas entretenía la estancia de traficantes, jugadores, vendedores de licor o acompañaba a cantadoras y bailadores procedentes de Jalisco: “En la mayor parte de las barracas cantaban al son de la guitarra, y al frente de las más opulentas atraían la atención parejas de bailadores profesionales, ejecutando el nacional jarabe con admirable agilidad”.²¹

Figura 3



Fuente: Ochoa Serrano, Álvaro, *Manual de mariachi*, Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 2013, p. 40.

Figura 4



Fuente: Ochoa Serrano, Álvaro, *Mitote, fandango y mariacheros*, El Colegio de Michoacán/El Colegio de Jalisco, 1994, p. 112.

Por otro lado, Gregorio Torres Quintero versó una feria colimense en 1891. Entre la rima brotaron las imágenes: “Las gentes parecen olas/ que van en tropas corriendo”.

La feria está muy lucida
con sus fandangos y juegos;
las tarimas del *mariache*
refuerzan el zapateo
que al compás de las guitarras
está repicando el pueblo,
ya baile el dulce jarabe
o alegres sonos costeños.²²

Sentido semejante al dado por el onomatopéyico Torres Quintero, se desenvolvía con su pluma Enrique Barrios de los Ríos para escribir en Santiago Ixcuintla, Nayarit:

Entre una y otra tienda hay un *mariache*. Es ésta una tarima de pie y medio de alto, dos varas de longitud y una de anchura, donde toda la noche, y aun de día, se bailan alegres jarabes al son de arpa o de violín y vihuela, o de violín, redoblante, platillos y tambora, en cuarteto aturridor.²³

“Rodeados están los *mariaches* de una multitud agradablemente entretenida y absorta —continúa Barrios— en aquel bailar regocijado y ruidoso.”²⁴ Cabría mencionar que espacio, música y conjunto en esas entidades del Pacífico eran bien compartidos. Vibraba el baile del jarabe sobre artesa, tarima o tabla.

Ándele compadre,
baile la botella,
y si me la rompe
me la vuelve llena.²⁵

Así, hacendados jaliscienses llevaron bailadoras, bailadores y mariacheros a la Ciudad de México en octubre de 1907 con motivo de la visita de Elihu Root, secretario de Estado de los Estados Unidos.²⁶ Variedad captada en un lago escondido, sitio cosmopolita en donde fonógrafos podían comprar “los fonogramas más acreditados”, piezas de cantos y danzas populares. Un taller de Santo Domingo grababa cilindros sonoros de pasión y guerra, como *El amor y el desafío*, rumba acomodada de la jota mexicana al ritmo rebelde del 30-30.²⁷

Rebeldía, previo impedimento. Entre baile y fandango rondaría la prohibición del gobierno michoacano en 1900. Éste señaló que lo hacía porque “en algunos pueblos de poca importancia, haciendas y ranchos del Estado, especialmente en los de tierra caliente se verifican bailes que denominan *mariaches* y en otros lugares *fandangos*, a los que generalmente concurren personas de costumbres que nada tienen de morigeradas”. A la vez, música, bebida y pasiones cobijaban tragedias. Es más, esa dura disposición michoacana reflejaba el escrito nayarita de 1852: “ya sabemos cuántos crímenes y excesos se cometen en estas diversiones”.²⁸

LOS MARIACHES CAMBIARON

Durante la gran rebelión por el poder en 1910, la lucha agraria, los toques desamorosos trastocaron el universo campesino. Mariacheros salieron del campo con su música a otra parte y fueron hasta la capital —refugio de revolucionados— a servir al patrón. Ahí el Cuarteto Coculense antes había atendido el llamado de *Columbia*.

Señorita, señorita,
ojitos de papel verde,
yo le canto “El Frijolito”
para que de mí se acuerde.²⁹

De la misma manera, el barrio metropolitano de Santa Anita cobijó a músicos y parroquianos que a la postre exigieran su tequila y pidieran su canción en Garibaldi. El canal de la Viga sirvió de paseo a la sociedad mexicana hasta los años treinta del siglo xx. El canal luego fue cegado y trasladó recuerdos a Xochimilco.³⁰ Recordados recreos, de trajín contento,

en canoas son más hermosos;
todos los que van adentro
van cantando muy gustosos.³¹

Despertaba alegría escuchar *Un paseo en Santa Anita*, pieza grabada por Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson en 1906. Dicho cuadro de costumbres se inscribía en el circuito migratorio campo-Ciudad de México; al son de

Las muchachas enfloradas
a los bailes entran gratis
y también dan serenatas
los grupos de los mariachis.³²

En “partitura de íntimo decoro”, otros elencos de Jal-Mich partieron hacia “tórrido festín” a riberas lacustres, cuesta de laderas y Paso del Norte. Velardianos tiempos, cuando José G. Montes de Oca consideraba a los mariacheros de Colima “más vernáculos que los de Cocula, que han modernizado los grupos musicales e introducido en sus instrumentos una madera —el clarinete—; más valiosos que los de la sierra del Tigre, los cuales vienen de sus caseríos a decir corridos a los veraneantes de Chapala”.³³

Como fuera, grupos mexicanos amenizaban cafés y centros sociales de paisanos en lares estadounidenses, por tradición, en parques de Los Ángeles durante las festividades mexicanas. Para la sazón, también en un restaurante sinaloense de San Francisco en los años veinte. Asimismo, el ensamble de Cirilo Marmolejo hizo segunda a charros en la feria mundial de Chicago en 1933 y, en la variedad mariachera, el Pulido animó fiestas patrias allende la frontera en 1940.³⁴

Además, apartadas las ciudades mexicanas, transformaron las costumbres. Pese a la airada protesta de la Asociación Nacional de Charros en la capital, los mariacheros vestirían indumentaria de media gala en la convención de Garibaldi, y, en la migración, la trompeta haría ruido. Aun se redujo el espacio festivo popular en aras del espectáculo. Desaparecen jarabes y otros géneros del repertorio. Los músicos de nota, con toques muy catrines, arreglan sonos.³⁵

En fin, mariache o mariachi no es cuestión para plantearle a Tomás Navarro Tomás la pronunciación española, sino mestizo e hipotético vocablo, referente a espacio, música o conjunto. Tornóse música de acompañamiento, uso al que cine y medios comunicativos le pusieron final en i, porque antes de la gran difusión, el pintor musical Pepe Guízar había rimado mariache con tepache en la letra de la emblemática “Guadalajara”.

¡Ay, ay, ay, ay! Tlaquepaque pueblito...

tus olorosos jarritos
hacen más fresco el dulce tepache
junto a la birria con el mariache
que en los parianes y alfarerías
suena con triste melancolía.

[1](#)

Thelma D. Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*, UNAM, México, 1983, p. 68; Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, 4ª ed., Centro Universitario de la Ciénega/Universidad de Guadalajara/Casa de la Cultura del Valle de Zamora/Fondo Editorial Morevallado, México, 2008, p. 13. Otra versión supone que procede de un árbol llamado mariachi (Jesús Jáuregui, *El Mariachi. Símbolo musical de México*, INAH/Taurus, México, 2007, pp. 192-193), pero sólo existe el árbol o palo maría. Cf. Jesús Hermosa, *Manual de Geografía y Estadística de la República Mexicana*, Librería de Rosa, Bouret y Cía, París, 1857, p. 114; Victoriano Roa, *Estadística del Estado Libre de Jalisco. Formado de Orden del Supremo Gobierno del mismo Estado. Con presencia de las noticias que dieron los pueblos de su comprensión en los años 1821-1822*, Gobierno de Jalisco-Secretaría General/Unidad Editorial, Guadalajara, 1981, p. 127.

[2](#)

Rosales y Robinson, *Zamacueca Suriana*, primera parte, Disco Columbia, C-445.

[3](#)

Cocula (Ernesto Cortázar-Manuel Esperón), canción mexicana de la película *El Peñón de las Ánimas*, Barcelona, La Voz de Su Amo, GY 63; Juan Gabriel, “El principio”, YouTube.

[4](#)

J. Lamberto Moreno, *Los Gañanes*, s.e., México, 1949, p. 191.

[5](#)

Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast*, Dodd, Mead and Company, Nueva York, 1946, pp. 27-28.

[6](#)

Luis González Cárdenas, *Memorias y reflexiones*, Imp. Madero, México, 1972, pp. 5-6.

[7](#)

Idem.

[8](#)

José Rubén Romero, *Obras completas*, Porrúa, México, 1963, p. 79. Se trata de las vivencias del autor (AOS) entre Mazamitla-La Barca, Jalisco, en los años

cincuenta.

[9](#)

Rosales y Robinson, *Aires nacionales*, núm. 1, Disco Columbia, C-146.

[10](#)

Jean Meyer, *Esperando a Lozada*, El Colegio de Michoacán/Conacyt, México, 1984, pp. 256-261. Documento del Archivo de la Arquidiócesis de Guadalajara.

[11](#)

Ignacio Aguilar, *Apuntes biográficos del Sr. Canónigo Lic. Don...*, Tip. de la Escuela de Artes, Zamora, s.f., p. 126.

[12](#)

El Siglo Diez y Nueve, México, 1 de abril de 1869.

[13](#)

Rosales y Robinson. *Aires nacionales núm. 4*, Disco Columbia C-147.

[14](#)

Idem. Trova de Guillermo Velázquez.

[15](#)

El Aguacero, Los Ángeles, California, 24 de marzo de 1878.

[16](#)

Luis González Cárdenas, *op. cit.*, p. 8.

[17](#)

Idem.

[18](#)

Manuel Rivera Baz, *Juan Machete*, Juan Mellaman. Columbia 2453-X. Las denominaciones se tomaron de la página web Strachwitz Frontera Collection.

[19](#)

Biblioteca Nacional, México, *Fondo Reservado*, Ms. 1127, f. 135v; *El Progresista*, Morelia, 23 de noviembre de 1874; Lauro Pallares Carrasquedo, *Notas inconclusas escritas en la arena*, Fimax, Morelia, 1976, pp. 16-17.

[20](#)

El Litigante, Guadalajara, 15 de noviembre de 1896.

[21](#)

Carl Lumholtz, *El México desconocido*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1904, p. 372.

[22](#)

Diario del Hogar, México, 11 de enero de 1891.

[23](#)

Enrique Barrios de los Ríos, *Paisajes de Occidente*, Biblioteca Estarsiana, Sombrerete, 1908, pp. 43-44.

[24](#)

Ibid., p. 52.

[25](#)

J. Pierres, *Recuerdos*, Tip. Melchor Ocampo, Maravatío, 1909, p. 15. "Fiesta en donde los hombres colocándose una botella en la cabeza invitaban a sus comadres poniéndoles sus sombreros."

[26](#)

Vicente Morales y Manuel Caballero, *El Señor Root en México*, Talleres de Imprenta y Fotograbado Arte y Letras, México, 1908, pp. 117-118.

[27](#)

Álvaro Ochoa Serrano, "Santa Anita: variedad mariachera desde la capital (1840-1930)", en Luis Ku (coord.), *El Mariachi: regiones e identidades*, El Colegio de Jalisco/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, Jalisco, 2014, pp. 79-80; 2015, pp. 61-72.

[28](#)

Amador Coromina, *Recopilación de leyes, decretos, reglamentos y circulares expedidos en el Estado de Michoacán*, Imprenta de los Hijos de I. Arango/E. I. M. Porfirio Díaz/Escuela de Artes, Morelia, en Jean Meyer, *op. cit.*

[29](#)

Cuarteto Coculense, *The Very First MARIACHI Recordings 1908-1909*, Sones Abajeños, Arhoolie, Folklyric 7036.

[30](#)

Álvaro Ochoa Serrano, "Santa Anita", *op. cit.*, p. 69.

[31](#)

Mariachi Vargas de Tecalitlan, *Their First Recordings 1937-1947*, Arhoolie, Folklyric CD 7015.

[32](#)

Idem.

[33](#)

José G. Montes de Oca, "Mariachis de Colima", *El Universal Ilustrado*, México, 3 de septiembre de 1925; Emma-Lindsay Squier, *Gringa. An American Woman in Mexico*, Houghton Mifflin Company, Boston y Nueva York, 1934, p. 186.

[34](#)

La Prensa, San Antonio, Texas, 14 de septiembre de 1933; 8 y 17 de septiembre de 1940.

[35](#)

Últimas Noticias de Excelsior, México, octubre de 1956. Ejemplos de arreglos en Arhoolie Foundation, Strachwitz Frontera Collection.

HUAPANGO, PERFORMANCE RITUAL: UNA PROPUESTA ETIMOLÓGICA ALTERNATIVA

Rolando Antonio Pérez Fernández

Una tradición regional del son mexicano muy conocida es, sin duda, aquella que caracteriza a la región llamada la Huasteca, que está situada al oriente del país y se extiende principalmente por los estados de Veracruz, Tamaulipas y San Luis Potosí, así como Hidalgo y Querétaro. La danza y la música de dicha tradición regional constituyen, explícita o implícitamente, el referente de una de las acepciones de la entrada *huapango* en diversos diccionarios de nahuatlismos o mexicanismos, o bien del español hablado en México.

Si bien los más importantes diccionarios de este tipo la consignan bajo ese término, algunos lexicógrafos ignoran que *huapango* denota también la fiesta en que los cantos y bailes suelen tener lugar, y en la que los participantes interactúan, además, de otras muchas maneras y en diversos niveles.

Uno de los pocos lexicógrafos que enumera en su diccionario el significado “fiesta” como primera acepción en la entrada *huapango* es Francisco I. Santamaría,¹ quien escribe: “Fiesta o celebración popular típica del Estado de Veracruz, principalmente entre campesinos”. En efecto, esta acepción, que designa la ocasión performativa, es típica del estado de Veracruz, particularmente de su parte centro-sur, conocida como Sotavento. En ella nació y es cultivada otra notoria tradición regional: el son jarocho. También allí puede emplearse el vocablo *huapango* denotándose con él cada uno de los sones que se ejecutan en el festejo; con todo, prima en el Sotavento la acepción antes descrita. Como excepcional, en el

Diccionario del náhuatl en el español de México, coordinado por Carlos Montemayor,² la fiesta es incluida en otra entrada correspondiente a un derivado de *huapango*, el término *huapanguada*, definido como “Fiesta donde la diversión principal consiste en tocar y bailar huapangos”. Este vocablo está vinculado, a todas luces, con la tradición regional específica de la Huasteca, y no es ocioso apuntar su ausencia en el vocabulario empleado en el centro y el sur de Veracruz.

En el occidente de México y amplias zonas del país, incluyendo parcialmente el centro-sur de Veracruz, el término usado para designar la fiesta es *fandango*, que resulta, pues, sinónimo de *huapango*. Es precisamente esta sinonimia el contenido de la entrada correspondiente en el primer antiguo diccionario de mexicanismos: “*Huapango* (Pr. Camp.) sm. Fandango”.³ Esto indica que la fiesta campesina fue el significado originario de dicho signo lingüístico. En el Sotavento veracruzano se emplean ambos vocablos, si bien se observa cierta preferencia por uno u otro según la localidad de que se trate. A propósito de la palabra *fandango*, comentaré que, de acuerdo con la propuesta etimológica que he formulado para ella en una publicación anterior, su procedencia es también africana.⁴

Es importante mencionar que al término *huapango* ha sido incorporado un tercer significado, relacionado con la tarima de madera sobre la cual se acostumbra a bailar en estas fiestas. Así, refiriéndose al son huasteco y, en segundo término al son jarocho, el *Diccionario del español de México* (DEM) consigna dicho significado como tercera acepción del vocablo: “3 Tarima en la que se zapatea ese baile y el son jarocho”.⁵

Hasta donde alcanza nuestro conocimiento, dicho diccionario es el único en que se incluye la citada acepción. Luis Cabrera da cabida a dos entradas para el significante *huapango* en su *Diccionario de aztequismos*, la primera de ellas con el significado de “Piso de madera en las casas” y, la segunda, correspondiente al baile y la fiesta: “Cierto baile que se ejecuta taconeando sobre el piso de madera”. Así, pues, la palabra *tarima* no aparece en ninguna de dichas entradas. Huelga decir que una tarima no es un piso, y que lo

típico de las fiestas populares campesinas es que se celebren en espacios abiertos, no limitados por paredes. Para la definición del vocablo *tarima* recurro al *Diccionario del español actual*, que, como primera acepción, consigna lo siguiente: “plataforma de madera, gralm. móvil”.⁶ La descripción que se hace aquí se aviene muy bien a las tarimas empleadas para bailar en las dos tradiciones populares en cuestión, pues en tanto que plataforma, una tarima para zapatear es una superficie plana y elevada en relación con el suelo, pero su movilidad resulta una de sus características esenciales. Tampoco existe otro léxico que coincida con el de Cabrera en el aspecto ya señalado. El *Diccionario del náhuatl en el español de México*, coordinado por Carlos Montemayor, reproduce en buena medida lo escrito por Cabrera en su segunda entrada deparada a *huapango*. No obstante, sustituye la palabra *piso* por *tarima*, y se abstiene de repetir la supuesta asociación del significado “piso de madera” con el significante *huapango*. Por todo ello, tengo serias reservas en relación con lo escrito por Cabrera en su primera entrada *huapango*, que, puede inferirse, motivó la inclusión de la cuestionable tercera acepción en la correspondiente entrada del DEM. Debo admitir que no he tenido conocimiento de tal significado de *huapango* en los reiterados trabajos de campo llevados a cabo en el centro y sur de Veracruz entre 1994 y 1995, con el son jarocho como objeto de estudio, y tampoco en la literatura relativa a la tradición huapanguera de la Huasteca.

Lo anteriormente expuesto reviste suma importancia en relación con el tema central del presente ensayo, que es la formulación de una propuesta etimológica alternativa para el término discutido, en vista de que la etimología aceptada hasta ahora como válida toma como punto de partida términos propios del náhuatl que aluden a la madera convertida en vigas —o tablas— y la manera en que, supuestamente, éstas se disponen para integrar una tarima sobre la cual zapatean los bailarines de huapango. Según mis pesquisas, el primer lexicógrafo que propuso dicha etimología fue Cecilio A. Robelo, quien escribió:

Huapango — El nombre propio es *Huepanco*, que se compone de *huepantli* (vepantli), “viga grande desbastada y sin labrar” (Molinal [*sic*]), y de *co*, en, y

significa: “En (donde están) las vigas sin labrar”.⁷

Se trata, pues, del nombre que habría recibido la tarima de los bailes de huapango. Y es de destacar que la referencia a fray Alonso de Molina, como fundamento de esa suposición, es fiel a la fuente —con el insignificante cambio de una preposición—. El ilustre fraile franciscano escribió: “Vepantli. viga grande desbastada y por labrar”.⁸

En la primera edición de su *Diccionario de mejicanismos* (de 1959), reproducida en ediciones subsiguientes, Francisco I. Santamaría se hizo eco de la etimología propuesta por Robelo. Pero al final de su entrada consignó entre paréntesis: “(No hay que olvidar que *cuauhphantli*, en azteca, significa puente, y que de puente a tablado, entablado o tarima, no va un paso)”.⁹ Con ello estaba sugiriendo una nueva etimología, aunque apenas distinta a la de Robelo y basada igualmente en el *Vocabulario*, pues, aunque no fue citado esta vez, Molina registró ciertamente el término *quauppantli*, “puente de madera”.¹⁰ Además, Santamaría¹¹ estaba explicitando así la relación que daba por sentado entre su propuesta etimológica y la tarima.

Por su parte, Cabrera varió ligeramente el étimo central propuesto por Robelo y que, sin embargo, conservaba el sentido básico de aquel. Lo introdujo en su primera entrada del referente *huapango*, que citamos ahora completa: “**HUAPANGO**. Piso de madera en las casas. Etimología: de *huapalli*, tabla o duela de madera, *pantli*, hilera y *co*, en Cf. *tlapanco* y *tapanco*”.¹²

Como puede apreciarse, Cabrera no cita el *Vocabulario* de Molina ni ningún otro léxico de la lengua náhuatl, si bien es fácil comprobar el significado esencial de *huapalli*, o más bien *uapalli*, “tabla, tablón de madera, viga pequeña”, según la descripción del *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana* y la grafía empleada en éste.¹³ Por cierto, con los nuevos étimos que propone —dos en lugar de uno—, Cabrera torna más complicado su pretendido paso al término *huapango*.

Pese a mis reparos a la doble entrada de Cabrera para la voz *huapango* y el contenido de la primera de ellas, no pongo en tela de juicio su probidad científica y buena fe. Quizás en un afán de hallar

elementos favorables a su hipótesis etimológica interpretara erróneamente alguna información obtenida por él.

La etimología que propongo a continuación para la misma voz *huapango* no pretende rivalizar con la que hasta el momento ha sido aceptada por consenso, sino más bien sugerir una alternativa etimológica que pudiera complementar de cierta forma la ya existente. En ese sentido, me remito a las reflexiones de Frederic G. Cassidy¹⁴ expuestas en su artículo titulado “Multiple Etymologies in Jamaican Creole”. Tal como asevera Luis Fernando Lara,¹⁵ apoyándose en bien fundados argumentos, el español de México está muy lejos de ser o haber sido una lengua criolla. Pero, según mi criterio, ello no obsta para que, al estudio de los africanismos existentes en el mismo, puedan aplicarse ciertos enfoques surgidos de la investigación de las lenguas criollas caribeñas.

En el mencionado artículo, Cassidy explica de inicio qué entiende por etimologías múltiples y cómo a veces surgen éstas en el caso de palabras en situaciones bilingües o multilingües:

Uso el término del título, *etimologías múltiples*, para referirme sólo a aquellas palabras que parecen ser derivables con igual plausibilidad de dos o más de las lenguas que se sabe estuvieron en contacto en el tiempo de su formación. Partiendo de esta igual plausibilidad arguyo que la palabra no debe ser asignada a una u otra o a cualquiera de las lenguas de origen putativas —que, al contrario, debe ser asignada a estas conjuntamente—. Esto no es el resultado meramente de la ausencia de evidencia histórica, que deja al etimólogo incapaz de determinar una prioridad en favor de una de las lenguas concernidas; más bien implica la proposición de que, en algunos casos al menos, se prevé que las palabras en cuestión literalmente se combinen o fusionen.

Bien podemos imaginar la situación de contacto en la cual, del hablante de una lengua *A*, que usa una palabra *A*, el oyente, que es hablante de la lengua *B*, piensa que está usando una palabra *B* —sencillamente porque este signo lingüístico particular resulta ser muy semejante en la forma y el significado en ambas lenguas—. Este elemento es común a ambos hablantes. Si más tarde surge alguna lengua *C* con elementos que se derivan de *A* y *B*, no se puede atribuir *este* elemento a una u otra; hay que atribuirlo a ambas. Es verdaderamente bilingüe en su origen: tiene una etimología múltiple.¹⁶

Uno de los varios ejemplos concretos de etimologías múltiples con los que Cassidy ilustra sus planteamientos es el siguiente:

Probablemente a una persona que es jactanciosa, orgullosa o egoísta se la llame *cockaty* (pronunciado /kakati/kakiti/) por el pueblo jamaicano. Esto, con toda probabilidad, es resultado de la coincidencia de una palabra africana, el twi *kakaté* “difícil de controlar, revoltoso”, con una palabra dialectal inglesa, *cockety* “alegre, vivaz, descarado, dispuesto a avasallar”.¹⁷

Mi propuesta etimológica, expuesta sintéticamente, toma como punto de partida semántico la ocasión festiva, considerada como ritual, como arte o habilidad, como procedimientos ceñidos a normas; en calidad de étimo pone a la consideración del lector el término kimbundu *pangu* —o bien *pango*—, una de cuyas diversas acepciones registradas al iniciar la segunda mitad del siglo XX es precisamente lo que en español —y también en portugués— se denomina *rito*. Sin embargo, ya a finales del siglo XVII ese término había sido definido como “arte, procedimiento”.

A fin de fundamentar lo más sólidamente posible mis planteamientos, abordaré subsiguientemente cinco puntos, aunque no con igual amplitud. 1) El histórico y etnolingüístico, relativo a la presencia de hablantes de la lengua kimbundu en el México colonial, la lengua kimbundu de Angola y el grupo etnolingüístico que la habla, así como algunas características generales de las lenguas bantúes y del kimbundu en específico. 2) Discusión interdisciplinaria sobre el concepto de *rito*, una de las acepciones principales del étimo *pangu/pango*. 3) Análisis del campo semántico del étimo *pangu/pango* en relación con sus aspectos morfológico y fonético. 4) Examen de la partícula posesiva *ua*, su yuxtaposición al radical propuesto como étimo, la conformación final del vocablo y su identificación fonética e integración semántica con la palabra *huapango* proveniente del náhuatl. 5) Reflexión sobre el probable sentido del étimo *pangu/pango* para los africanos en México a partir de su condición de esclavos; época presumible de la introducción del étimo y de la conformación de la palabra ***uapango***, de origen kimbundu; su fusión con la palabra homófona proveniente del náhuatl.

1) LOS ESCLAVOS DE ANGOLA Y SU LENGUA

Los africanos pertenecientes al grupo cultural y lingüístico bantú tuvieron una enorme importancia en México. Su arribo en números cuantiosos desde finales del siglo XVI hasta 1640 ha sido calificado, con justicia, como una invasión masiva por Gonzalo Aguirre Beltrán.¹⁸ Nuevos estudios corroboran esta aseveración y hacen hincapié en la común identidad histórica y cultural de aquella oleada inmigratoria.¹⁹

En la Ciudad de México, a la vuelta del siglo XVII no sólo tenían lugar bailes africanos de presumible origen bantú, sino que también se conspiraba en una lengua bantú: el kimbundu o lengua de Angola, tal como ha reportado Jonathan Israel.²⁰ Más de cuatro siglos más tarde, a mediados de la década de 1970 la población ambundu de Angola, hablante del kimbundu, constituía 91.47% del total de miembros de dicha etnia en el continente africano.²¹ Y a comienzos del siglo XXI el kimbundu es vehículo de comunicación, como lengua materna, de aproximadamente un tercio de la población de Angola, de unos 12 millones de habitantes. Entre otros, recibe también los nombres de mbundu del norte y Luanda.²² Se debe aclarar, sin embargo, que el kimbundu no es la lengua con el mayor número de hablantes en el país, sino el umbundu, idioma propio del grupo étnico ovimbundu, al cual le sigue el kimbundu. Pero debido a motivos históricos, este idioma ha sido considerado tradicionalmente como la lengua de Angola. Al kimbundu y a los esclavos de Angola debemos los mexicanos “el santo y seña de México”: el verbo *chingar*.²³

El kimbundu es una lengua aglutinante que, como el resto de las lenguas bantúes, se caracteriza por poseer un sistema de clases nominales a las cuales corresponden prefijos específicos con los que deben concordar otras partes de la oración, tales como los pronombres, los adjetivos y las partículas posesivas, así como los verbos, formándose con ello aliteraciones típicas. La afijación es esencial en la morfología de estas lenguas, aunque la preeminencia corresponde a la prefijación, no sólo en los sustantivos, sino también en el infinitivo de los verbos, como ocurre en el kimbundu. El sistema vocálico del kimbundu es similar al del español: consiste en tres grados de abertura, con una vocal central, dos anteriores y dos

posteriores; en total, cinco vocales: *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Dos rasgos sobresalientes de su sistema consonántico son la prenasalización de ciertas consonantes y el rechazo a los grupos consonánticos. Varias de las consonantes —fricativas u oclusivas— se palatalizan ante */i/*; otras sufren cambios en su articulación u otras propiedades, también ante */i/*, siendo habitual el trueque de la líquida lateral */l/* por la líquida vibrante */r/* o la oclusiva sonora linguo-alveolar */d/*. La preferencia por una u otra depende de la zona dialectal. Son típicas las sílabas abiertas.²⁴

2) DISCUSIÓN INTERDISCIPLINAR SOBRE EL CONCEPTO DE RITO

La palabra *ritual*, núcleo de mi propuesta etimológica, puede cumplir una función gramatical tanto de adjetivo como de sustantivo. En consecuencia, al detallar mi propuesta etimológica, comenzaré por examinar el significado del sustantivo del cual ésta se deriva: *rito*. Si nuevamente consultamos el *Diccionario del español actual*, constataríamos que por *rito* se entiende lo siguiente:

1. Acto religioso sometido a normas tradicionales establecidas. [...] b) Práctica establecida, de carácter sagrado o simbólico. [...] c) Práctica que se realiza con arreglo a normas establecidas [...]
2. Conjunto de normas establecidas para el culto y ceremonias religiosas [...] b) Conjunto de normas que rigen una práctica o costumbre.²⁵

Evidentemente las acepciones que más se acercan al tipo de ritual correspondiente al huapango, entendido como fiesta, son las identificadas como 1b, 1c y 2b. Al margen de la lexicografía, pero aún en el terreno de la lingüística, está la siguiente versión de ritual, más próxima al presumible contenido originario del étimo propuesto: “Los rituales son prácticas sociales simbólicas que tienen por objeto recrear a la comunidad, reuniéndola en la celebración de un acontecimiento. El rito revive la cohesión del grupo y por tanto también contribuye a la construcción de su identidad”.²⁶ En esta versión destaca el factor social aunado al factor simbólico, pero desprovisto de connotaciones religiosas explícitas. Estos elementos están también presentes en el concepto de *ritual profano*, utilizado por el etnomusicólogo estadounidense Gerard Béhague, quien lo

define como “una ocasión social en la que se da un comportamiento altamente simbólico”. Dicho concepto es aplicado por Béhague al *currulao*, o danza de marimba, una tradición popular de la costa del Pacífico colombiano y la costa ecuatoriana, donde predomina la población afrodescendiente. Béhague cita al respecto a Norman Whitten Jr., quien subraya que “el *currulao* sirve de excelente ejemplo de la función de la música, no sólo en integración social, sino también en el ‘desarrollo de comunicaciones personales’”.²⁷

El concepto de ritual profano es del todo aplicable al huapango en su acepción de ocasión festiva. No debe ser motivo de sorpresa que un científico social haya dedicado un artículo titulado “Fandango: Fiesta y rito” a sustentar su visión del huapango jarocho como ritual.²⁸ Asimismo, no es producto del azar que un historiador haya publicado un libro sobre la fiesta sotaventina bajo el título de *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*.²⁹ Por otra parte, la función de la música no sólo en integración social, sino también en el “desarrollo de comunicaciones personales”, es algo a resaltar no nada más en el *currulao*, sino de igual manera en el son jarocho, ya que, por ejemplo, don Andrés Vega Delfín, llamado El Huero Vega, me relató cómo en su juventud se comunicaba mediante el *tanguero* de su guitarra de son con alguna de las muchachas que bailaban sobre la tarima. Y ella le respondía con el *mudanceo*.³⁰ Sabido es que en las áreas rurales las fiestas comunitarias eran las ocasiones más propicias para el galanteo y el coqueteo en procura de una pareja.³¹

El vocablo *tanguero* es, a todas luces, de origen kimbundu y kikongo. En kimbundu, el verbo *kutanga*, *kutangela*, significa “decir, expresar, comunicar”,³² mientras que en la zona norte del área kikongo la expresión *tanga mukúnga* quiere decir “cantar, comenzar a cantar”.³³ Asimismo, *tanga nkounga* puede traducirse como “cantar, interpretar una canción”, tal como se hace en la transcripción de una entrevista realizada en una aldea del otrora Congo francés (hoy República del Congo) a un compositor de canciones y constructor de un instrumento musical que, en la lengua lali,³⁴ él denominaba *sanzi*.³⁵

Ciertos sustantivos del kimbundu, morfológicamente derivados del referido verbo *kutanga*, corroboran esos significados básicos. Entre ellos mencionaré los siguientes: *ditangelu* “tonada”; *mutangelu* “cuento”; *kitangelu* “mensaje, expresión”; *utangelu* “modo de expresarse”.³⁶ A éstos se añaden el sustantivo kikongo *lutangesu*, “toque, contacto sexual”;³⁷ y existe un verbo kimbundu relacionado con él: *kutangesa* “enamorar”.³⁸ El citado relato de El Huero Vega, tocante a su comunicación en lenguajes artísticos no verbales con aquella muchacha que *mudanceaba* sobre la tarima, y quien así respondía a su *tanguero*, es del todo coherente con el sentido esencial de *lutangesu*, como también el de *kutangesa*. Ni el mensaje del requintero que la cortejaba ni la reacción de la bailadora a su seducción tenían un carácter sexual explícito. Sin embargo, no estaban exentos de erotismo.³⁹

Prosiguiendo con la reflexión en torno a la naturaleza del ritual, es oportuno traer a colación el comentario de Anthony Seeger relativo al efecto de la *performance* musical sobre los participantes a partir de su interacción. “A medida que la *performance* avanza, la participación de los ejecutantes y la audiencia continúa, tiene lugar la comunicación, que habitualmente da por resultado varios niveles de satisfacción, placer, incluso éxtasis.”⁴⁰ Sirva la cita de Seeger para preluir, desde una perspectiva generalizadora, una descripción particularizada de una *performance*, la del fandango o huapango jarocho, con sus componentes humanos fundamentales, que hacen de este un ritual igualmente propiciador de la satisfacción, el placer y el éxtasis:

Pero un espacio donde se combinan los flujos negros e indígenas del fandango es el espacio de la magia [...] sobre todo está en la capacidad de convocatoria que tiene el fandango [...] Al fandango se acercan paisanos de todas clases, colores y orígenes, con la esperanza de cumplir con un rito. Si el ritual se oficia con propiedad, la magia va apareciendo al son del traqueteo sobre el tablado. Al parecer taconeando, requinteando o jaraneando se genera una energía tal que puede conducir a una experiencia extásica [...] Cuando la fiesta toca sus extremos, esa dimensión energética y placentera se dirige hacia los recursos primigenios del hombre: la concepción mágica del entorno y el paso de una condición natural a un acontecimiento sobrehumano.⁴¹

En párrafo aparte, el citado autor subraya la idea de que son esos dos componentes étnicos amalgamados, el africano y el indígena, los que dan firmeza al armazón del ritual-huapango: “Pero en el éxtasis del rito fandanguero aquel negro algodónero, cañero traído de la Costa del oro o de las Antillas se mostraba a sus anchas. Junto a él la imaginación matriz del indígena completaba el fundamento mágico. Sobre estos dos pilares se construyeron el rito y la fiesta del fandango”.⁴²

En los dos últimos párrafos, Pérez Montfort se refiere a la energía generada taconeando, requinteando o jaraneando, y que conduce a un éxtasis donde el africano “se mostraba a sus anchas”. Ello suscita una asociación con ideas como las manifestadas por Gerhard Kubik,⁴³ quien afirma que el nombre de numerosos géneros musicales aculturados simboliza, tanto en África como en América, “un principio de vida realzado”, “una realización de una fuerza de vida”. Esto ciertamente se evidencia en el caso de la danza colonial mexicana llamada *saranguandingo*, denunciada ante el tribunal de la Inquisición en 1771.⁴⁴

El caso específico del término *saranguandingo* ciertamente corrobora el aserto de Kubik, ya que, en kikongo, *nsála* (< *sara*), significa precisamente “principio de vida”.⁴⁵ Sin embargo, los étimos que atribuyo al vocablo *huapango* no hacen alusión, al menos explícita, a dicho *principio de vida* o *fuerza vital*, por lo cual podría pensarse que éste no tiene injerencia en el huapango. Sería un error, sin embargo, suponer esto. Independientemente de cómo sea nombrada una danza, el referido principio anima a todas las danzas afroamericanas, tal como ha explicado Janheinz Jahn⁴⁶ ilustrando su punto de vista con varios ejemplos, entre ellos la *yuka*, baile de diversión de los congos en Cuba.⁴⁷ Con todo, deseo hacer patente que no pretendo incluir el son jarocho entre las denominadas danzas afroamericanas, aunque hay en él ciertos elementos que lo vinculan a aquéllas, tales como el que se acaba de indicar. Así como en la palabra *huapango* confluyen las tres corrientes fundamentales de las lenguas puestas en contacto (el náhuatl, el kimbundu y el español), en la fiesta jarocho convergen tres vertientes: la americana ancestral, la africana y la europea. Pérez Montfort

comenta la participación que atribuye a esta tercera vertiente, que “también trajo consigo elementos que permitieron acentuar la magia iniciática del fandango”.⁴⁸ Como colofón, Pérez Montfort hace hincapié en el fenómeno del mestizaje cultural —que entre los jarochos ha ido de la mano del mestizaje biológico—, elemento integrador que potencia el aura mística del huapango-fandango, un mestizaje que posibilita también el prodigio de fusionar simbólicamente en una palabra los componentes étnicos esenciales que —si bien en distinta proporción— han conformado no sólo a Veracruz y México, sino además al continente americano, donde los tres han concurrido desde hace más de medio milenio:

Pero las tres vertientes separadas —la indígena, la negra y la española— no son capaces por sí mismas de hacer un fandango. Éste es eminentemente un asunto mestizo y como tal sale a bailar, a cantar y a tocar libremente cuando la amalgama ha dejado de referirse a cada uno de sus caudales. Esa creciente mestiza se afirma en su dimensión festiva y ritual.⁴⁹

De manera análoga, la dimensión festiva y ritual del huapango se pone de manifiesto en el análisis del término que lo designa, como me propongo demostrar en los dos epígrafes siguientes.

3) ANÁLISIS DEL CAMPO SEMÁNTICO DEL ÉTIMO *PANGU/PANGO*

El étimo compuesto *uapangu* se desglosa en dos elementos yuxtapuestos: el sustantivo *pangu*, “rito”, que posee otras acepciones, precedido de la partícula posesiva *ua*, que lo convierte en el adjetivo “ritual”. Dicho sustantivo fue registrado a finales del siglo XVII como *pango*, por el misionero jesuita portugués Pedro Dias⁵⁰ entre los esclavos de Bahía, Brasil, provenientes de Angola. Y a principios del siglo XIX fue nuevamente registrado, en aquella ocasión por el misionero capuchino italiano Bernardo Maria de Cannecattim,⁵¹ en el área lingüística kimbundu originaria. Dias⁵² da como equivalentes del kimbundu *pango* los vocablos portugueses *traças*, en plural, y *modo*. El primero significa en español “artes, procedimientos, expedientes”.⁵³ Yo he tomado los significados “arte, procedimiento”, en singular, como traducción del vocablo portugués *traças*. En la última página de su gramática, Dias consigna, como ejemplo del uso del gerundio en kimbundu, la siguiente oración,

donde se puede apreciar el empleo que da a los referidos vocablos: “Nguiculonga opango ya cuya coeulu”. [Yo te enseñó el modo y procedimiento para ir al cielo.]⁵⁴

No obstante, a fin de profundizar en el contenido de *traças*, he consultado el *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, considerado por muchos como el léxico más completo de ese idioma. Éste ofrece en su entrada dedicada a la palabra *traça* dos acepciones estrechamente vinculadas al sentido en que Dias la usó: acepción 6, “modo de agir, maneira, jeito”,⁵⁵ y conviene aclarar que la palabra *jeito* posee en sí misma diversas acepciones, entre las cuales se encuentran las siguientes: “disposición natural o habitual, habilidad, aptitud”.⁵⁶ Así, pues, la versión española de la aludida acepción 6, de *traça* es la siguiente: “modo de actuar, manera, habilidad, aptitud”. Como acepción 7 de *traça*, empleada en plural en un ejemplo ilustrativo, el *Grande Dicionário Houaiss* incluye, ya traducida aquí al español, la siguiente: “fig. modo astuto de conseguir algo; artificio, maña, ardid”, y quiero hacer notar la connotación peyorativa de esta acepción en plural.⁵⁷ Creo incompatible el significado de la palabra *traças*, tal como la usó Dias, con la connotación peyorativa constatada hoy en el *Grande Dicionário Houaiss*, así como con las sucesivas acepciones registradas a lo largo de siglos que no sugieren tal sentido. Resulta obvio que su significado ha experimentado un cambio con el tiempo, en consecuencia —y al no serme factible la consulta de léxicos portugueses contemporáneos de Dias—, he considerado pertinente hurgar en el significado del equivalente español de aquel vocablo, con sus dos grafías (*traça*, *traza*), en diccionarios de los siglos XVII y XVIII. Parto del supuesto de que, tratándose igualmente de una lengua romance ibérica en una etapa de su desarrollo en que las divergencias con el portugués eran menores, no deberían de existir diferencias sustanciales en la definición de la lexía en cuestión. Así, en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, cuya primera edición data de 1611, y la segunda, con las adiciones de Benito Loydens, de 1674, se lee: “TRAZA [...] es quando se delinea alguna obra la qual se demuestra por planta y monte, y porque para llegar a su perfección se va traçando y

cortando se dixo traça. Tracista, el artífice que da la traça: por semejanza dezimos dar traça a un negocio concertarle y dar medio para que se efectúe”.⁵⁸ Asimismo, en el *Diccionario de autoridades*, publicado entre 1726 y 1739, se consigna, entre otras, la siguiente acepción del mismo vocablo: “TRAZA. Metaphóricamente, significa el medio excogitado en la idea para la conservación y logro de algún fin”. Es claro, pues, que las citadas definiciones contenidas en diccionarios antiguos españoles son coherentes con la citada oración de Dias y con la traducción al español que del vocablo portugués, en plural, ofrece hoy David Ortega Cavero, confirmándose de este modo su validez.⁵⁹

A principios del siglo XIX la palabra *pango* fue nuevamente registrada, en aquella ocasión por el misionero capuchino italiano Bernardo Maria de Cannecattim,⁶⁰ quien también lo representó como *pango*, si bien al indicar el plural correspondiente cambió el sufijo -o por -u, dando por resultado *jipangu*. Cannecattim consignó una sola acepción de esta palabra, que tradujo como “virtud”, que es apenas una de las diversas acepciones consignadas por da Silva Maia⁶¹ en su diccionario trilingüe. Y resulta evidente que durante ese lapso de tiempo se produjo un importante cambio semántico en el vocablo, ya que la versión de Dias está exenta de connotaciones morales. Con respecto a la versión de Cannecattim, la incógnita es: ¿en el espacio de tiempo transcurrido desde la publicación del libro de Dias el efecto de la labor misionera habría suscitado el referido cambio en el vocablo *pango*?⁶² ¿O acaso Cannecattim procedió como en ocasiones lo hacían los jesuitas, ya que, según se afirma, “una serie de lexías es ‘creación’ semántica” de ellos?⁶³ Sépase, por otro lado, que Héli Chatelain⁶⁴ manifestó sus reservas en relación con las obras de Cannecattim, reprochándole, por ejemplo, su “errónea traducción de las palabras”.⁶⁵

A diferencia de las respectivas gramáticas de Dias y Cannecattim, el *Ensaio de dictionario kimbúndu-portuguez*, de Joaquim Dias Cordeiro da Matta, no fue compuesto por un misionero blanco nacido en Europa, sino por un poeta, novelista, periodista, folclorista y filólogo que, junto con João Ignacio do Pinho y otros, formó parte de una generación de intelectuales negros o mestizos nacidos en

Angola, la cual, con su labor en nuevos periódicos, fue iniciadora del proyecto de nacionalismo angolano.⁶⁶ En la entrada *pángu* de su *Ensaio de dicionario*, Da Matta registra por vez primera las siguientes acepciones: “habilidad, aptitud” (en portugués, *jeito*), y “prestidigitación”, al mismo tiempo que refrenda “modo, virtud”,⁶⁷ registradas, respectivamente, por Dias y Cannecattim. Además, dando el crédito a su colega do Pinho, Da Matta consigna estas otras acepciones: “doctrina, precepto”; asimismo, cita a do Pinho cuando, en referencia a *pangu*, consigna: “también significa una cosa que está de moda o se usa”, e incluye la expresión *bánga o pángu*, “cumpla el precepto”.⁶⁸

En contraste, el *Diccionario portuguez-kimbundu*, de Josá Pereira do Nascimento, médico de la Armada Real, explorador y naturalista, publicado 10 años más tarde, sólo incluye la palabra *pangu* como traducción de la portuguesa *preceito*.⁶⁹ Pero a 58 años de la publicación del *Diccionario* de Pereira do Nascimento, el padre António da Silva Maia da a conocer su *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo*,⁷⁰ hasta ahora el léxico más completo con información relativa a la lengua kimbundu. Maia vierte al kimbundu y el kikongo cuantiosos vocablos portugueses, ofreciendo diversas acepciones de los mismos en sendas lenguas. Así, *pangu* aparece ahora como equivalente semántico de *norma*, *ley*, *manera*, *forma*, *refrán*, *estribillo*, y *rito*, además de aquellas palabras portuguesas con que Cordeiro da Matta había traducido el vocablo kimbundu en su *Ensaio*, a excepción de *prestidigitación* y *doctrina*, que no hallaron sitio en el diccionario de Da Silva Maia.

Seguidamente muestro un listado de palabras que reflejan el amplio campo semántico de *pangu*, registradas fundamentalmente por el mencionado Da Silva Maia, también un misionero, en su *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo*, si bien dicho listado no contiene la totalidad de las acepciones del vocablo que he hallado en dicho léxico. Como se dijo antes, a cada palabra portuguesa que figura en el *Diccionario complementar* corresponden varios vocablos y acepciones del kimbundu, al igual que del kikongo; de éstas, *pangu* o *pango* no es siempre la principal. Indico mediante el subrayado los casos en que dicho vocablo sí traduce la primera

acepción de las palabras portuguesas en cuestión; así, la acepción 4 y las agrupadas del número 12 al 15 constituyen un subconjunto que comprende las acepciones principales del vocablo.⁷¹

1. *Arte, procedimiento* (en portugués, *traças*): kmb *pango*.
2. *Arte o manera (de encantar, de curar)*: kmb *pango* (*ia kudiuanesa, ia kusaka*).
3. *Vitud*: kmb *pango* (pl. *jipangu*), *pangu*.
4. *Habilidad, aptitud* (en portugués, *jeito*): kmb *pangu*.
5. *Prestidigitación*: kmb *pangu*.
6. *Doctrina*: kmb *pangu*.
7. *Precepto*: kmb *pangu*.
8. *Ley*: kmb *pangu*.
9. *Norma*: kmb *pangu*.
10. *Ejemplo*: kmb *pangu*.
11. *Modo*: kmb *pango, pangu*.
12. *Manera*: kmb *pangu*.
13. *Refrán, expresión inconsciente repetida a cada paso*: kmb *pangu*.
14. *Estríbillo*: kmb *pangu*.
15. *Rito*: kmb *pangu*; kng *mavangu*.
16. *Marihuana* (en portugués, *cânhamo*): kmb *pango*.

La lista de arriba está encabezada por la principal acepción registrada por Dias, seguida inmediatamente de la acepción consignada por Da Silva Maia más de dos siglos y medio después. Ambas son esencialmente una y la misma. A la luz de los datos ofrecidos por las fuentes, parece indiscutible que la acepción “arte, procedimiento”, en el sentido de “manera como se hace o debe hacerse una cosa”⁷² y “conjunto de normas o principios [de una actividad determinada]”,⁷³ es el sema fundamental de *pangu*, a la vez que su protosemantema.⁷⁴ De ella se derivan las acepciones cardinales del vocablo.

La acepción 3 del listado, “virtud”, ha sido comentada más arriba. Con todo, si buscamos la palabra *virtud*, por ejemplo, en el *Diccionario de la lengua española*,⁷⁵ hallaremos, en su acepción 1, la siguiente definición: “Actividad o fuerza de las cosas para producir

o causar sus efectos”, que es semejante a la de la acepción 3 del *Diccionario del español actual*:⁷⁶ “Propiedad o facultad”. Ambas definiciones son muy afines a otras acepciones de *pangu*; *verbi gratia*, “habilidad, aptitud”, incluidas en el número 4 del listado. En cambio, la acepción 1 de Seco, Andrés y Ramos,⁷⁷ “Hábito de obrar de manera acorde con la moral”, introduce una dimensión ética y religiosa cuya explicación sólo he alcanzado a conjeturar páginas más arriba.

La acepción 4 del listado es del todo coherente con la 1 y la 2; alude a algunas condiciones implícitas en el arte ejercido por una persona y al procedimiento en que aquel se manifiesta: *habilidad y aptitud*, expresadas, como se ha dicho, mediante la palabra portuguesa *jeito*. La acepción 5, “prestidigitación”, es concebida como un arte o una técnica de prestidigitador, es decir, de la persona “que, con la habilidad de sus manos, hace aparecer y desaparecer cosas, o que cambia de aspecto o lugar”, y aquí casi se pisa el terreno de la magia. Pero a la vez esta acepción está en relación directa con el protosemantema: “arte, procedimiento”, acepción 1. La acepción 6 del listado, “doctrina”, es la más conceptual de todas, y sospecho que podría obedecer al propósito de Do Pinho de contribuir con su introducción al enriquecimiento léxico de la lengua kimbundu. Obsérvese ahora que de la acepción 7 a la 9 se incluyen nociones relativas a reglas potencialmente vinculadas con las artes, la religión, la moral, el derecho y, asimismo, con la política.⁷⁸ Comportan acciones y hábitos, en síntesis, pautas de conducta, parte importantísima del concepto mismo de cultura en su sentido más amplio.⁷⁹

De regreso al listado, la acepción 10, “ejemplo”, alude al espejo en el cual deben mirarse los fieles, los ciudadanos dispuestos a cumplir con las antedichas leyes y normas. Y en contraste con las acepciones del listado hasta aquí examinadas, en las acepciones 11 y 12 estamos ante las circunstancias en que se produce o puede producirse un hecho, o el procedimiento seguido para que este llegue a tener lugar. Las acepciones 13 y 14 suponen hábitos o acciones concretas reiteradas. Y es de destacar que la acepción 14, *estribillo*, que corresponde a una práctica musical específica: la

repetición de un motivo o una frase que alterna con un segmento de igual duración o a menudo más extenso; algunos estribillos son sumamente breves. La denotación musical de la palabra portuguesa *estribilho* está fuera de duda, ya que da Silva Maia parafrasea en kikongo su significado: *nkunga ua landulula*, “canto repetitivo”.⁸⁰ La acepción número 15, “rito”, implica, en contraste, un complejo de acciones articuladas en un proceso que fue abordado en varias de sus facetas páginas más arriba, y cuya manifestación, por antonomasia, es la fiesta.

Por último, la decimosexta acepción, *marihuana*, está estrechamente vinculada a la acepción 2, registrada en la traducción de uno de los significados particulares de la palabra *arte* (*pango ia kudiuanesa*, “arte o manera de encantar”), así como también a la acepción 15, “rito”. El verbo reflexivo *kudiuanesa*, “encantar”, que aparece en la mencionada acepción 2, es sinónimo de “extasiar”; del verbo *kudiuanesa*, “extasiar”, se deriva el sustantivo *madiuanu*, “éxtasis”.⁸¹ Y de *madiuanu*, que también se pronuncia *mariuanu*, proviene —a mi entender— el nombre vulgar de la especie botánica denominada *cannabis sativa*.⁸² Es bien conocido el hecho de que fueron los africanos quienes introdujeron el uso medicinal y recreativo de la marihuana en América Latina, de donde se extendió al resto del continente americano.⁸³

La palabra kimbundu *pangu*, en su acepción de *rito*, tiene un término equivalente en kikongo: *mavangu*, plural de *vangu*, “acción”. El mismo es también un cognado cuyo radical inicia con un fonema consonántico del orden articulatorio labial. Es bilabial si seguimos el criterio de Karl Edvard Laman, quien lo representa mediante el signo *v*, correspondiente a un fonema descrito como aproximante bilabial sonoro, pero la mayoría de los lexicógrafos emplean simplemente la grafía *v*, que habitualmente simboliza una consonante fricativa labio-dental igualmente sonora. Hay otra cuestión relativa a este fonema que no puede obviarse, y es el cambio que se da en la prenasalización de una *v* o *v* al inicio de un radical. En estos casos, la consonante representada por */v/* o *lv/* se convierte con frecuencia en */p/*. Así, por ejemplo, el verbo *vángu*,

“hacer, actuar”, se transforma, en virtud de su prenasalización morfológica, en el sustantivo *mpánga*, “acción”.⁸⁴

El referido verbo kikongo *vánga*, *vanga*, es un cognado del verbo kimbundu *kubanga*, “hacer, actuar”, que, como todos los verbos en infinitivo en esta y otras lenguas bantúes —aunque en general no en kikongo—, es antecedido por el prefijo *ku*. Sin embargo, la palabra *pangu*, propia del kimbundu y que parece pertenecer al mismo grupo que las anteriores, muestra al inicio de su radical un fonema oclusivo del orden bilabial sordo, /p/, en lugar de la /b/ de *ku-banga*. El rasgo pertinente que los distingue es, pues, la presencia o ausencia de sonoridad. Si de igual modo se compara el radical del sustantivo kimbundu *ubanga*, “fiesta, banquete, boda”,⁸⁵ con el de *pangu*, “rito”, se constata inmediatamente la alotropía existente entre ambos, tal como lo revelan su gran cercanía semántica y su obvia similitud formal. En el caso del sustantivo *ubanga* la diferencia morfológica entre éste y su alótropo, también un deverbal, está dada apenas por el prefijo *u* de la quinta clase nominal y el sufijo *a*, que conserva del verbo; semánticamente, uno y otro término son también muy próximos.⁸⁶

Estos indicios, aunados a otros factores bastante significativos, me inducen a suponer que *pangu* es un préstamo léxico adoptado por la lengua kimbundu. O bien una forma arcaizante. Como se indicó en la nota 82, el kimbundu *pango* y el umbundu *epangue*, “marihuena”, son cognados. Asimismo, el equivalente del kimbundu *kubanga* en omumbuim es *kupanga*, “hacer”,⁸⁷ y en umbundu *upange* significa “trabajo”. Por otra parte, en cilubà, lengua bantú hablada en la provincia de Kasai, República Democrática del Congo, clasicación L31a,⁸⁸ *kupànga* se traduce como “fabricar, hacer”,⁸⁹ y en kwanyama, lengua también bantú del sur de Angola y norte de Namibia, perteneciente al grupo de lenguas wambo, clasificación R20,⁹⁰ *okupangela* quiere decir “gobernar”.⁹¹ Así, pues, *kupanga* (omumbuim), *upange*, *epangue* (umbundu), *kupànga* (cilubà) y *okupangela* (kwanyama) constituyen inobjetables parientes del kimbundu *kubanga*.⁹²

4) EXAMEN DE LA PARTÍCULA POSESIVA *UA*

Abordaré a continuación el examen del primer segmento del hipotético término *uapangu* o *uapango*. Para ello será necesario explicar otro aspecto de la morfología del kimbundu que es compartido por el kikomgo y otras lenguas bantúes. Se trata de las partículas posesivas, las cuales van precedidas del sustantivo al que están vinculadas y con cuya clase nominal deben concordar. Ilustraré lo dicho con un ejemplo: el sustantivo *usuku*, “noche”, pertenece a la clase nominal 8, a la cual corresponde el prefijo de singular *u*, antepuesto al radical *-suk-*. Si se desea expresar una relación de genitivo con otro sustantivo (por ejemplo, *kúdia*, “comida”), se deberá utilizar la partícula posesiva *ua* entre ambos, así: *usuku ua kúdia*, “noche de la comida”. En caso de que lo explicado se aplique a la palabra *pangu*, “rito”, como segundo sustantivo, usándose en la frase anterior en lugar de *kúdia*, se obtendrá lo siguiente: *usuku ua pangu*, “noche del rito”, y si se sustituye el sustantivo *usuku* por *muimbu*, “canto” (clase 2, prefijo singular *mu*, partícula posesiva *ua*), dará como resultado *muimbu ua pangu*, “canto del rito”. Utilizando el sustantivo *mukini*, “bailador” (clase 1, igualmente prefijo singular *mu* y partícula posesiva *ua*), en vez del sustantivo anterior, el resultado será *mukini ua pangu*, “bailador del rito”. En los tres últimos casos la partícula posesiva, que de hecho convierte el siguiente en un adjetivo, es *ua*. Ése es uno de los procedimientos que se utilizan en kimbundu para la formación de adjetivos, a partir de sustantivos o verbos. Así pues, *usuku uapangu* se traduce como “noche ritual”; y *muimbu uapangu*, como “canto ritual”. Esta construcción, con diversos sustantivos pertenecientes a las clases 1, 2 y 8 como base, pudo ser el germen del étimo propuesto. En una fase ulterior el adjetivo se habría independizado del sustantivo al que calificaba, alcanzando así la categoría de sustantivo.

En sus añejos textos, tanto Dias⁹³ como Cannecattim⁹⁴ consignaron el elemento principal del étimo aquí propuesto bajo la forma *pango*. Por esta razón el resultado de la conversión del mismo en adjetivo sería, ni más ni menos, la forma final del hipotético étimo: *uapango*. Esto plantea una interrogante con respecto a la vocal *o* al final de una palabra en kimbundu. En su gramática del

kimbundu, Héli Chatelain⁹⁵ puntualiza que una *o* final es “siempre precedida de *o* en la penúltima” sílaba, con algunas excepciones a las que no viene al caso hacer referencia. Si la vocal de la penúltima sílaba es *i*, *u*, *e*, *a*, no se cumple tal condición, y la *u* en posición final es obligatoria. Sin embargo, la variante consignada por Dias y Cannecattim no tiene una *o* en su penúltima sílaba que justifique la presencia de esa vocal en posición final, apartándose, pues, de la norma. Pero como el propio Chatelain explica en otra obra suya, la *-u* final “puede pronunciarse como *-o* en la mayoría de los dialectos, siempre que las palabras se pronuncian despacio y con claridad. En la mayoría de las *lenguas* bantúes se pronuncia y escribe *-o*”.⁹⁶ La dualidad de Cannecattim, al registrar en su *Collecção* vocales diferentes en el plural y el singular de la palabra (*pango/jipangu*) tal vez refleje un proceso de reajuste a la regla general, o bien la vacilación entre dos variantes dialectales. La versión *pango* (“arte, manera”) registrada en el siglo *xx* por da Silva Maia⁹⁷ podría interpretarse, con mayor razón, como una variante dialectal.⁹⁸

Por las razones expuestas arriba, y el posible momento de su introducción —no posterior al siglo *xviii* y con la mayor probabilidad de haber ocurrido en el *xvii*—, si mi propuesta etimológica está en lo cierto, lo más razonable es suponer que la forma adoptada no fue *pangu*, sino *pango*, aquella consignada por Dias en 1697.⁹⁹ De esta manera, se habría conformado a partir de étimos provenientes de la lengua kimbundu, de Angola, la palabra *huapango*, fusionada con aquella otra palabra integrada por étimos procedentes de la lengua náhuatl y con el común significado de “fiesta”.

5) EL SENTIDO QUE PUDO TENER *UAPANGU/UAPANGO* PARA LOS ANGOLANOS EN MÉXICO

El musicólogo Gabriel Saldívar, basándose en documentos hallados por él en el ramo Inquisición del AGN, apunta que, llegada la segunda mitad del siglo *xvii*, “entran los elementos africanos en un período febril en muchos aspectos, tomando parte de lleno en los cantos populares, dando su contribución para el robustecimiento del son”.¹⁰⁰ Fue éste el momento en que proliferaron los llamados *oratorios*, *escapularios*, *juntas* y *coloquios*, y la etapa que

corresponde a un segundo periodo en un proceso de transculturación musical fundamentalmente afrohispanico, que se refleja en el uso de instrumentos musicales europeos como el arpa y la guitarra. Esta etapa contrasta con la anterior, en la cual el cronista Hernando Alvarado Tezozómoc había observado “un tambor de los negros que hoy bailan en las plazas”, refiriendo el hecho al describir el antiguo *tlapanhuéhuatl* mexicana, y comparándolo, a modo de ilustración, con aquel tambor africano.¹⁰¹ Lo ocurrido se sitúa alrededor de 1598.

También Aguirre Beltrán aporta datos concretos sobre la efervescente actividad músico-dancística de los negros en el siglo XVII, que, de acuerdo con la fecha de los hechos reportados, dio comienzo aun antes de mediados de la centuria: “El 2 de diciembre de 1643 el Santo Oficio prohibió los nacimientos y conventículos, juntas y oratorios, ‘concurso de gente, bailes y chocolates’. Los españoles, negros y mulatos de la ciudad de Puebla, en contravención al edicto siguieron bailando los oratorios”.¹⁰² Asimismo, el citado autor corrobora la apreciación de Saldívar en lo concerniente a aquella intensa actividad desplegada por los negros y sus consecuencias para la música y la danza mexicanas al anotar: “En realidad durante el siglo XVII hubo un estira y afloja de prohibiciones y licencias, entre cantos y bailes permitidos y condenados, entre operaciones españolas deliberadas y negra espontánea, es decir, se produjo una interacción que vino a originar el baile y canto mestizo, pero mestizo principalmente de español y negro”.¹⁰³

Aguirre Beltrán, además, alude a los bailes de los negros como una necesidad cuya satisfacción ni siquiera los amos eran capaces de impedir. Con respecto a los domingos y fiestas de guardar, comenta: “eran para los negros, abrumados por el diario trabajo, el tiempo libre en que la sociedad esclavócrata se veía impelida a permitirles tañer, cantar, bailar y embriagarse. A través de estas expresiones la música, el canto y la danza africana tendían a perdurar”.¹⁰⁴ Y, a no dudarlo, también tendían a perdurar las palabras con que aquellos africanos hablaban sobre la música y los bailes, con las que los nombraban y llamaban a las ocasiones festivas que los congregaban.

En relación con ese aspecto observado por Aguirre Beltrán, me interesa especialmente destacar la noción de Erich Fromm¹⁰⁵ de que en la vida humana hay dos tipos de necesidades: la de sobrevivir y la de *trans-sobrevivir*, sin importar las circunstancias, ni siquiera las que tienen que ver con la felicidad o la libertad y la esclavitud. Esto implica dos formas de existencia distintas e inherentes al ser humano: 1) la de recolectar alimentos para vivir —en sentido amplio o estrecho— y 2) la de la actividad libre y espontánea, expresión de las facultades del hombre, que adquiere sentido más allá del trabajo utilitario —o forzado, añadiría yo, como en el caso de los esclavos—. De aquí se desprende que la acción en el plano supervivencial es lo que comúnmente se llama *trabajo*. En cambio, la actividad en el plano trans-supervivencial es lo que se designa como *juego*, e igualmente cuantas actividades se relacionan con el culto, los ritos y el arte. En sentido amplio, el juego es, al decir de Fromm, siguiendo en esto a Johan Huizinga,¹⁰⁶ toda actividad sin propósito que trasciende las necesidades inmediatas de la supervivencia. En efecto, Huizinga¹⁰⁷ considera la categoría juego “como uno de los elementos espirituales más fundamentales de la vida”.

Finalmente, al abordar el aspecto social en este análisis, debemos retrotraernos a los *oratorios* y *escapularios* del siglo xvii. En ellos es evidente la función que desempeña el complejo música/danza como elemento cohesionador de los grupos de origen africano, rememorando el relevante papel que jugaba al otro lado del Atlántico pero que adquiriría ahora renovada importancia, cumpliendo una misión inédita en el contexto de la esclavitud. Aguirre Beltrán, luego de describir la sistemática destrucción de la cultura africana de que los cautivos eran portadores, apunta, no obstante: “los negros horros o esclavos, supieron mantener ciertas expresiones que actuaron a manera de cemento para mantenerlos unidos: las expresiones estéticas”.¹⁰⁸

Se comprenderán más cabalmente ahora los motivos del febril periodo de la segunda mitad del siglo xvii, época —insisto— en que creo más probable la introducción del radical *pango* y la conformación de la palabra *uapango* para designar la fiesta. En las *juntas* y los *coloquios* de aquel siglo, de los que con toda seguridad

había réplicas en Veracruz, los negros y mulatos buscaban afanosamente entregarse a la actividad libre y espontánea, expresión de las facultades del hombre, de la que habla Fromm; a cuantas actividades se relacionaban con el culto, los ritos y el arte, tal como Fromm detalla. ¿Qué palabra mejor, pues, para designar las fiestas a las que concurrían los africanos y sus descendientes que aquella que significaba precisamente “arte, procedimiento” —no para ser aplicados al *trabajo* esclavo, sino al *juego* libre—, y que quizás ya por entonces también quería decir “rito”?

Por último, habiéndose conformado la palabra, habría ocurrido su fusión con aquella otra originada del náhuatl, completando así el periplo de una etimología múltiple que simbólicamente sintetizaría en sí los fontanares étnicos del pueblo y la cultura de México.

[1](#)

Francisco I. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, Porrúa, México, 1959.

[2](#)

Carlos Montemayor (coord.), *Diccionario del náhuatl en el español de México*, UNAM, México, 2007.

[3](#)

Félix Ramos y Duarte, *Diccionario de mejicanismos*, México, 1898.

[4](#)

Véase al respecto mi ensayo titulado “Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango”, en *Expresiones musicales del Occidente de México*, Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas (coord.), Morevallado Editores, Morelia, 2001, pp. 105-136.

[5](#)

Luis Fernando Lara (coord.), *Diccionario del español de México*, El Colegio de México, México, 2011.

[6](#)

Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Aguilar, Madrid, 1999.

[7](#)

Cecilio A. Robelo, *Nombres geográficos mexicanos del Estado de Veracruz. Estudio crítico-etimológico*, L. G. Miranda Impresor, Cuernavaca, 1900.

[8](#)

Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, 1571.

[9](#)

Francisco I. Santamaría, *op. cit.*

[10](#)

Cf. Alonso de Molina, *op. cit.*

[11](#)

Francisco I. Santamaría, *op. cit.*

[12](#)

Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos*, 1974.

[13](#)

Cf. Simeón, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, 1994.

[14](#)

Frederic G. Cassidy, "Multiple Etymologies in Jamaican Creole", *American Speech*, 41, núm. 3, 1966, pp. 211-215.

[15](#)

Luis Fernando Lara, "Africanismos en el español de México", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 68, núm. 2, 2015, pp. 297-336. Aquí, pp. 310-315.

[16](#)

Frederic G. Cassidy, *op. cit.*, p. 111.

[17](#)

Ibid., p. 114. Ésta y todas las demás traducciones de otros idiomas contenidas en este artículo son mías.

[18](#)

Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, Siglo XXI, México, 1972, p. 137.

[19](#)

Cf. Nicolás Ngou-Mvé, *El África bantú en la colonización de México, 1595-1640*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1994.

[20](#)

Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en México colonial*, FCE, México, 1980, p. 77.

[21](#)

José Redinha, *Étnias e culturas de Angola*, Actualidade Editora, Luanda, 1974.

[22](#)

National African Language Resource Center (NALRC), "Kimbundu" (s.f.), <<http://www.nalrc.indiana.edu/brochures/kimbundu.pdf>>, consultado el 20/07/2016.

[23](#)

Cf. Rolando Antonio Pérez Fernández, “El verbo chingar, una palabra clave”, *El rostro colectivo de la nación mexicana*, Guadalupe Chávez Carvajal (coord.), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1997, pp. 305-324.

[24](#)

En la clasificación actualizada de las lenguas bantúes elaborada por Malcolm Guthrie, que aplicaré en lo sucesivo en este trabajo, al grupo de lenguas kimbundu le fue asignada la clave H20, y al kimbundu, hablado desde Luanda hasta Malange, la referencia H21a (Cf. Jouni Filip Maho, *The outline New Updated Guthrie List, a referential classification of the Bantu languages*, 2009, p. 53, <<http://goto.glocalnet.net/mahopapers/nuglonline.pdf>>, consultado el 13 de julio de 2016).

[25](#)

Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Aguilar, Madrid, 1999.

[26](#)

Alexandra Álvarez Muro, “Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación”, *Estudios de Lingüística del Español*, 25, 2007, <http://elies.rediris.es/elies25/alvarez_cap6_2.htm>, consultado el 13 de abril de 2016.

[27](#)

Bruno Nettl, Gerard Béhague y Manuel García Matos, *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 245-246. Béhague remite al lector a los siguientes títulos de Norman E. Whitten Jr.: “Personal Networks and Musical Contexts in the Pacific Lowlands of Colombia and Ecuador”, *Afro-American Anthropology, Contemporary Perspectives*, Norman E. Whitten Jr. y John Szwed, The Free Press, Nueva York, 1970, p. 270; “Ritual Enactment of Sex Roles in the Pacific Lowlands of Ecuador-Colombia”, *Afro-Hispanic Culture*, Shankmann Press, Cambridge, Massachusetts, 1972.

[28](#)

Ricardo Pérez Montfort, “Fandango: Fiesta y rito”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 478, 1990, pp. 36-40.

[29](#)

Antonio García de León, *Fandango: El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, Conaculta/Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2006. Un ritual profano, en efecto, pero que, sin embargo, a veces cobra matices religiosos. Como en el caso de los llamados velorios de santo, en los cuales se toca, canta y baila —y se juega a las cartas— mientras señoras piadosas elevan plegarias y rinden culto al santo o la virgen de su devoción, cuyo día se celebra con un huapango.

[30](#)

Entrevista a Andrés Vega Delfín, alias El Huero Vega, Boca de San Miguel, municipio Tlacotalpan, Veracruz, agosto de 1995.

[31](#)

El *mudanceo* —también llamado *mudanzas*— es un paso de baile ligero que contrasta con el zapateado y permite oír con claridad lo que se está cantando en ese momento. Y recibe el nombre de *tanguero* una sección de la ejecución en la requinto o guitarra de son en la cual, una vez que el instrumentista ha cumplido con su tarea principal (*declarar* el son, o sea, exponer la línea melódica que lo identifica), queda por unos instantes en libertad de improvisar. El *tanguero* es considerado por algunos músicos jarocho como la sección más expresiva e individual en la ejecución del requinto: en él “el alma del hombre sale”, me dijo una vez Andrés Moreno Nájera, de San Andrés Tuxtla, Veracruz. Y es que el *tanguero* refleja de la manera más nítida el estilo personal del requintero. Entrevista a Andrés Moreno Nájera, Jáltipan, Veracruz, diciembre de 1994.

[32](#)

António Da Silva Maia, *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo (línguas nativas do centro e norte de Angola)*, Edições Cucujães, Luanda, 1961.

[33](#)

Karl Edvard Laman, *Dictionnaire kikongo-français avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo*, Librairie Falk-Fils, Bruselas, 1936.

[34](#)

El lali, laali, o laadi es una lengua del grupo kongo hablado sobre todo en las inmediaciones de Brazzaville, capital de la República del Congo, y cuya clasificación es H16f (Jouni Filip Maho, *op. cit.*, p. 52). No se la debe confundir con una lengua también llamada laali pero perteneciente al grupo teke. Esta otra es hablada asimismo en el sur de la República del Congo; su clasificación es B73b (*ibid.*, p. 23).

[35](#)

Cf. Herbert Pepper, “Notes sur une sanza d’Afrique Equatoriale”, *Miscelánea de estudios dedicados a Fernando Ortiz*, vol. II, Imp. Úcar y García, La Habana, 1956, pp. 1191-1192, 1197-1198. Hay que destacar que el *sanzi*, un instrumento exclusivo de África con extensiones en la diáspora africana, es el antecesor del *marimbo* mexicano, cuyo nombre deriva del sustantivo plural *madimba*, *malimba*, *marimba* (singular *dimba*), aplicado, según la localidad, tanto al instrumento tipo lamelófono como al tipo xilófono, este mucho más conocido en América. *Marimba* es un nombre sumamente extendido en el África central bantú, desde oriente hasta occidente. Aparece, por ejemplo, a orillas del lago Niasa, en Tanzania (cf. Gerhard Kubik *Theory of African Music*, vol. I, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2010, p. 33). Pero seguramente se propagó por el Nuevo Mundo, incluyendo Nueva Orleans, hasta el siglo XIX (Paul F. Berliner, *The Soul of*

Mbira. Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1978, p. 17), en boca de los esclavos oriundos del Congo y Angola. Además de los ya mencionados, dicho instrumento recibe en África muchos nombres más; por ejemplo, *likembe*, *mbira*. Durante el trabajo de campo realizado en la República de Angola por María Elena Vinuesa y yo durante los meses de enero y febrero de 1984, registramos los nombres *kimbende* y *kisanje* (cognado del laali *sanzi*) en los vecinos barrios de Kazanga y Kangundu, pertenecientes al municipio Negage, provincia de Uije, habitados respectivamente, por ambakas (uno de los grandes clanes de los ambundus) y bakongos. Asimismo, en la aldea de Kamalundu, municipio Puri, en la misma provincia, tomamos nota del conocimiento del nombre *madimba*; y en la aldea de Kinsala, municipio Sanza Pombo, igualmente provincia de Uige, comprobamos la vigencia del uso del instrumento, que tiene también allí dos denominaciones: *kisanje* y *madimba* (Cf. María Elena Vinuesa y Rolando Pérez, “Cultura musical bantú del noroeste de Angola: una investigación de campo”, *Temas*, 8, 1986, pp. 80-84). En esencia el *marimbol* consiste en láminas metálicas en juego adosadas a una caja de resonancia de madera que en la mayoría de los casos forma un paralelepípedo y que también se toca en Cuba, República Dominicana y otros países del área del Caribe. Su modelo africano es más pequeño y a menudo tiene forma circular. Acerca del marimbol mexicano y sus homólogos caribeños, el etnomusicólogo estadounidense Paul F. Berliner ha opinado: “Tales instrumentos, como vestigios de una herencia africana, junto con la gran variedad de mbira que pueden encontrarse a través del África negra, representan un aporte único a la música del mundo” (Paul F. Berliner, *The Soul of Mbira. Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1981, p. 18).

[36](#)

António Da Silva Maia, *op. cit.*

[37](#)

António Da Silva Maia, *op. cit.* Joaquim D. Cordeiro Da Matta, *Ensaio de dicionario kimbúndu-portuguez*, Casa Editora Antonio Maria Pereira, Lisboa, 1893.

[38](#)

Idem. António Da Silva Maia, *op. cit.*

[39](#)

Así pues, el campo semántico del radical *tang* abarca al menos dos manifestaciones de la cultura expresiva, de las “subdivisiones de la comunicación” (cf. Doris Stockmann, “Musik als kommunikatives System: Informations- und Zeichentheoretische Aspekte insbesondere bei der Erforschung mündlich tradiertes Musik”, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, 61, 1970, p. 77): la música —particularmente el canto— y la literatura; asimismo, engloba la expresión amorosa y sexual. De tal modo, dicho radical puede explicar

satisfactoriamente el significado originario y la virtual ubicuidad en América de la palabra *tango*, en el sentido de “bailes de negros”. La voz *tango* fue registrada por primera vez en un documento fechado en 1786 en la Luisiana (Ned Sublette, *The World that Made New Orleans: From Spanish Silver to Congo Square*, Lawrence Hill Books, Chicago, 2009, pp. 122-123), inmenso territorio que entre 1764 y 1803 fue posesión española. Posteriormente dicha palabra y su referente aparecerían asimismo en México, Cuba y el Río de la Plata. El término *tanguero* es, pues, clave en esta argumentación, por cuanto revela la presencia viva de un africanismo local pero medular en el centro y sur de Veracruz: forma parte de la teoría nativa del son jarocho, a la vez que está ligado etimológicamente a aquel otro vocablo, *tango*, de tan grande difusión y larga historia en Afroamérica y más allá.

[40](#)

Anthony Seeger, “Ethnography of Music”, *Ethnomusicology: An Introduction*, Helen Myers (coord.), Macmillan, Nueva York/Londres, 1992, p. 88.

[41](#)

Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 38.

[42](#)

Idem.

[43](#)

Gerhard Kubik, *Zum Verstehen afrikanischer Musik, Ausgewählte Aufsätze*, Christian Kaden (ed.), Reclam, Leipzig, 1988, p. 314.

[44](#)

De esta danza y su nombre me he ocupado en un ensayo acerca de la tradición musicodancística del son jarocho en el que subrayo su carácter afroamericano (cf. Rolando Antonio Pérez Fernández, “El son jarocho como expresión musical afroamericana”, *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Steven Loza (coord.), University of California Los Angeles, Los Ángeles, 2003).

[45](#)

Karl Edvard Laman, *Dictionnaire kikongo-français avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo*, Librairie Falk-Fils, Bruselas, 1936, p. 754.

[46](#)

Janheinz Jahn, *Muntu. Las culturas de la negritud*, Guadarrama, Madrid, 1970, pp. 92-106.

[47](#)

Pablo González Casanova reconoce en los *oratorios* y *escapularios* del siglo XVII —que él vincula de manera explícita con los negros y mulatos, y que abordaré en otra sección de este artículo— los antecedentes de los bailes y cantos aparecidos a finales del siglo XVIII. A juicio de este autor, en las manifestaciones híbridas del XVII el elemento profano parecía prevalecer sobre el

religioso o el mágico, pero persistía en ellos el carácter ritual. En cambio, en los nuevos bailes y cantos del XVIII el sentido ritual desaparece casi totalmente y se observa con frecuencia una falta absoluta de sentimientos cristianos, “una profanidad” (Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, SEP, México, 1986, pp. 73-74). Es indudable que la danza de ascendencia africana en México, al transitar de una etapa a otra de su desarrollo, se expresó de manera bien diferente, pero ello no entrañó una ruptura radical con los principios básicos que la animaban, con la visión del mundo que subyacía en ella. Verdad es que los sentimientos cristianos estaban casi ausentes en los bailes y cantos en cuestión, pero si se los ve bajo una óptica africana es imposible conceptuarlos sin más como profanos. Con esa óptica no puede haber una rígida separación entre lo profano y lo sagrado, pues tanto en la sacralidad de una danza religiosa, cuanto en la profanidad de un baile puramente social y recreativo, se realiza una fuerza de vida universal. Toda fuerza, ya sea la desplegada en los *oratorios*, o la derrochada en el mencionado *saranguandingo* y demás bailes surgidos en la segunda mitad del siglo XVIII (empezando por el *chuchumbé*, aparecido en 1766), es la manifestación de aquella otra; por consiguiente, no cabe aquí deslindar lo sagrado y lo profano según criterios europeos. Es irrelevante, pues, si aquellas danzas eran o parecían ser de índole religiosa o profana: “Todo lo sagrado tiene un componente profano y todo lo profano un revestimiento sagrado. En ello hay infinitos grados, según que una danza simbolice más o menos la fuerza de vida universal” (Janheinz Jahn, *op. cit.*, p. 98).

[48](#)

Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 39.

[49](#)

Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 40.

[50](#)

Pedro Dias, *Arte da lingua de Angola*, Officina de Miguel Deslandes, Impressor de Sua Magestade, Lisboa, 1697, p. 5.

[51](#)

Bernado Maria De Cannecattim, *Collecção de Observações grammaticaes sobre a lingua bunda, ou angolense*, Impressão Regia, Lisboa, 1805, p. 142.

[52](#)

Pedro Dias, *op. cit.*, pp. 5, 48.

[53](#)

Cf. David Ortega Caverro, *Diccionario Portugués-Español. Español-Portugués*, 2 tomos, Ramón Sopena, Barcelona, 2004.

[54](#)

Pedro Dias, *op. cit.*, p. 48.

[55](#)

Antonio Houaiss, *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Editora Objetiva, Río de Janeiro, 2001.

[56](#)

David Ortega Cavero, *op. cit.*

[57](#)

Curiosamente, sucede lo mismo con la palabra española *arte*, igualmente en plural. De ella puntualiza el *Diccionario de uso del español*: “5 Conducta hábil para conseguir algo. En plural tiene generalmente sentido peyorativo, equivaliendo a *astucia* o *malas artes*” (María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2 tomos, Gredos, Madrid, 2007).

[58](#)

Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1943 [1671].

[59](#)

De hecho, dos de las acepciones actuales de la palabra española *traza*, incluidas en el *Diccionario de uso actual del español*, siempre en singular, corresponden al sentido del portugués *traças*: “*traza* [...] 5. Medio, procedimiento o recurso que se pone en práctica para algo: ‘Se valió de una traza muy ingeniosa’. 6. Con *buena*, *mala*, *mucha* o *poca*: habilidad o falta de ella que una persona tiene para hacer cierta cosa: ‘No tiene mala traza para coser’” (María Moliner, *op. cit.*).

[60](#)

Bernado Maria de Cannecattim, *op. cit.*, p. 142.

[61](#)

António Da Silva Maia, *op. cit.*

[62](#)

Hallo verosímil esta conjetura. En apoyo a este criterio puedo alegar que en el trabajo de campo en Angola referido en la nota número 35, María Elena Vinueza y yo pudimos constatar la acción de la catequesis sobre los conceptos y el comportamiento de la población nativa de la aldea de Kamalundu, municipio Puri, provincia de Uige. Los sacerdotes, en una labor francamente deculturadora, habían inculcado a la gente el rechazo a sus propias tradiciones y en consecuencia se habían perdido prácticas musicales ancestrales e instrumentos musicales de los que sólo quedaba ya el recuerdo —por ejemplo, la consabida *madimba*—, y que fueron quemados por ser considerados ofensivos al culto cristiano (María Elena Vinueza y Rolando Pérez, “Cultura musical bantú del noroeste de Angola: una investigación de campo”, *Temas*, 8, 1986, p. 84). En la aldea Kamalundu nos informaron que los nativos de allí pertenecen al subgrupo soso de la etnia bakongo, hablantes de kikongo. Aguirre Beltrán (Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, Siglo XXI, México,

1972, p. 140) ofrece el dato de que los sosos entraron a México bajo el etnónimo *Musoso*, exactamente como se llamaban a sí mismos; habitaban en torno al alto Mbiriji, dentro del territorio del ducado de Mpemba, en el antiguo reino del Kongo.

[63](#)

Cf. Jean Pierre Angenot, Catherine Barbara Kempf y Vatomene Kukanda, “*Arte da língua de Angola* de Pedro Dias (1697) sob o prisma da dialetologia Kimbundu”, *PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Criolos e Similares*, 21/2, 2011, p. 237, <<http://revistas.fflch.usp.br/papia/article/view/1707/1518>>, consultado el 5 de septiembre de 2016.

[64](#)

Héli Chatelain, *Kimbundu Grammar: Grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola*, Typ. de Charles Schuchardt, Ginebra, 1888-1889; *Folk Tales of Angola: Fifty Tales With Ki-Mbundu Text, Literal English Translation, Introduction And Notes*, G. E. Stechert & Co., Boston/Nueva York, 1894, p. 23.

[65](#)

El hecho cierto es que el cambio semántico en la palabra *pango* consignado por Canneccattim ha perdurado hasta el día de hoy; es más, se ha expandido. Pero al mismo tiempo, otras acepciones, anotadas por vez primera por Joaquim D. Cordeiro da Matta (1893) en su *Ensaio de Dicionario kimbúndu-portuguez* y posteriormente en el *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo* de António da Silva Maia (1961), han dado continuidad al linaje de aquella otra, más ligada a la acción y a las habilidades para realizarlas —recuérdese: “arte, procedimiento”—, registrada por Dias en vísperas del siglo XVIII.

[66](#)

Antonio Hohlfeldt y Caroline Corso De Carvalho, “A imprensa angolana no âmbito da imprensa de expressão portuguesa”, *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 35, núm. 2, 2012, <www.scielo.br/pdf/interc/v35n2/05.pdf>, consultado el 28 de julio de 2016.

[67](#)

Joaquim D. Cordeiro Da Matta, *op. cit.*

[68](#)

Idem.

[69](#)

José Pereira Do Nascimento, Imprensa Nacional, Lisboa; *Dicionario portuguez-kimbundu*, Typographia da Missão, Huila (Angola), 1903.

[70](#)

António Da Silva Maia, *op. cit.*

[71](#)

Para las acepciones portuguesas utilizamos Ortega Cavero (2004). Para las acepciones en kimbundu empleamos: Dias (1697) en la 1 y 11; Da Silva Maia (1961) en 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 16; Da Silva Maia (1964) en 15; Cannecattim (1805) en 3; Matta (1893) en 3, 4, 5, 6 y 7, y Nascimento (1903) en 7.

[72](#)

Moliner, *op. cit.*

[73](#)

Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *op. cit.*

[74](#)

Roberto Zamboni, *La etimología*, Gredos, Madrid, 1988, p. 122.

[75](#)

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa, Madrid/México, 2014.

[76](#)

Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *op. cit.*

[77](#)

Idem.

[78](#)

A propósito del contenido de la acepción 9 del listado, anotaré que, a mi juicio, en la cita siguiente Antonio García de León confirma —sin proponérselo— el vínculo existente entre el huapango —en tanto que fiesta, ritual— con el contenido semántico de la etimología aquí propuesta para el término. Téngase presente que, entre los diversos significados de la palabra *pangu*, el de *norma* tiene especial relevancia a los efectos de esta investigación, ya que, tal como se ha indicado más arriba, el rito puede considerarse como un “conjunto de normas que rigen una práctica o costumbre” (cf. Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *op. cit.*). He aquí lo planteado por García de León: “Pero no fue sino hasta el siglo XIX, tal vez desde poco antes de la Independencia, que el fandango jarocho se regularizó y se cristalizó en una sola convención estilística (a su vez dividida en estilos locales y regionales) lo que era más bien un repertorio muy amplio y disperso de aires y tonadas, todo alrededor de una serie de normas expresadas en una fiesta, el fandango o huapango de tarima” (Antonio García De León, *op. cit.*).

[79](#)

El antropólogo estadounidense Marvin Harris ha manifestado el criterio de que: “La definición de la cultura como algo consistente en pautas de actuar (conducta), pensar y sentir, sigue el precedente sentado por sir Edward Burnett Tylor” (Marvin Harris, *Introducción a la antropología general*, Alianza, Madrid, 2003, p. 166). Y me interesa subrayar aquí el carácter abarcador del concepto de *cultura*

propugnado por Harris, quien, en consonancia con su conocida estrategia materialista de investigación, no traza una artificial línea divisoria entre el nivel mental y el conductual (entre lo cultural y lo social), ni da prioridad a aquél sobre éste. Véase: “Muchos antropólogos, sin embargo, prefieren contemplar la cultura como un fenómeno puramente mental consistente en las ideas que la gente comparte sobre cómo se debería pensar y actuar. En este sentido, la cultura se ha comparado con un programa de ordenador —con una especie de *software* que dice a las personas lo que tienen que hacer en una variedad de circunstancias—. Está implícito en este punto de vista que son las ideas la causa y la guía de [la] conducta. Pero la relación entre ideas y conducta es mucho más compleja. La conducta puede también guiar y causar ideas, como puede verse en los momentos en que las culturas cambian con rapidez, tal y como sucede hoy en día en la mayor parte del mundo” (*idem*).

[80](#)

En el África subsahariana el estribillo es cantado muy a menudo por un grupo de personas, y contrasta con otro segmento que habitualmente es interpretado por un solista, quien introduce variaciones de la melodía mientras el coro se mantiene apegado al esquema básico, o bien es ejecutado por dos personas que alternan sus intervenciones, o por dos dúos en forma antifonal (J. H. Kwabena Nketia, *The music of Africa*, W. W. Norton, Nueva York, 1974, pp. 140-143). La estructura responsorial descrita se conoce como patrón de llamado-respuesta (en inglés, *call-and-response pattern*) y constituye uno de los rasgos más sobresalientes —aunque no privativo— de la música del África negra. En el son jarocho encontramos la alternancia solo/coro con estribillos muy breves en sones como *El coco*, *La iguana* y algunos más, pero es mucho más frecuente que la alternancia entre los dos segmentos mencionados esté a cargo de sendos cantores, como también ocurre en África, según quedó dicho.

[81](#)

António Da Silva Maia, *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo (línguas nativas do centro e norte de Angola)*, Edições Cucujães, Luanda, 1961.

[82](#)

La palabra kimbundu *pango*, “marihuana”, tiene un obvio cognado en la palabra que designa dicha planta en umbundu: *epangue* (cf. José Pereira Do Nascimento, *Grammatica da lingua umbundu ou de Bengella*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1984, p. 29). Como se dijo, el umbundu es otra lengua de Angola, perteneciente también a la familia bantú y con referencia R10 (Jouni Filip Maho, *The outline New Updated Guthrie List, a referential classification of the Bantu languages*, 2009, p. 86, <<http://goto.glocalnet.net/mahopapers/nuglonline.pdf>>, consultado el 13 de julio de 2016, p. 86); se habla en la meseta central del país y la franja costera adyacente.

[83](#)

Llama la atención que en un ejemplo empleado por Héli Chatelain con el fin de ilustrar el uso de un recurso gramatical de la lengua kimbundu para la formación de apodos a partir de nombres comunes, el citado autor haya seleccionado la palabra *riamba*, “marihuana”. El ejemplo es el siguiente: “A mu luku Kariamba, mukonda uenionua riamba”, es decir, “Lo han llamado Marihuano porque acostumbra a fumar marihuana” (cf. Héli Chatelain, *Kimbundu Grammar: Grammatica elementar do kimbundu ou lingua de Angola*, Typ. de Charles Schuchardt, Ginebra, 1888-1889, pp. 122, 127, 169). Por su parte, Bentley (*Dictionary and grammar of the Kongo Language, as spoken at San Salvador, the Ancient Capital of the Old Kongo Empire, West Africa*, Londres, Baptist Missionary Society/Trübner & Co., 1887) registró la palabra kikongo *ntimpa*, “pipa para fumar marihuana”. Y George Balandier, quien describe la vida cotidiana en el antiguo reino del Congo, informa que con posterioridad a la nuez de cola, “el cáñamo de la India, significativamente identificado como ‘tabaco congo’, se usó como narcótico”, añadiendo: “a diferencia de la anterior, esta planta llamada *dyamba*, cuyo uso requería una verdadera ceremonia, generalmente producía sopor y sensaciones agradables. Lo primero multiplicaba las fuerzas por 10, lo segundo favorecía la ensoñación y el disfrute” (George Balandier, *Daily Life in the Kingdom of Kongo from the Sixteenth to the Eighteenth Century*, Pantheon Books, Nueva York, 1968, p. 160). Así, pues, además de su “arte de encantar”, el hecho de que el uso de la marihuana requiriera entre los congos una ceremonia —es decir, un ritual—, como seguramente también entre sus vecinos del sur, los ambundu, explica sobradamente que una de sus denominaciones en la lengua kimbundu sea precisamente *pango* “rito”.

[84](#)

Laman representa mediante signos diacríticos los tonos de la lengua kikongo, detalle que es ignorado por otros lexicógrafos. Aquí transcribo fielmente las palabras citadas de su diccionario, con inclusión de dichos signos.

[85](#)

António Da Silva Maia, *op. cit.*

[86](#)

En referencia a la introducción en un sistema de elementos propios de un sistema afín, Roberto Zamoni apunta que los préstamos escandinavos en el anglosajón (por ejemplo, *skirt*, “falda”, frente al anglosajón *shirt*, “camisa”) “proporcionan un cuadro eficaz en este proceso, creando en el conjunto modificado una serie de dobletes o alótopos que se distinguen siempre por una mínima diferencia semántica, además de, por supuesto, la fonética”. Obsérvese, tomando en consideración todos estos elementos, que el significado “moda” tiene tres significantes: *banga*, *bangu* y *pangu*, muy semejantes entre sí. Los dos últimos se diferencian únicamente por la vibración de las cuerdas vocales o la falta de ésta en la consonante inicial, sonora en *bangu* y sorda en *pangu*. Con todo, *bangu* se muestra como una versión auténticamente kimbundu, mientras

que *pangu*, debido a la particularidad apuntada, desentona un tanto en ese trío de vocablos. Parfraseando, pues, a Zamboni, yo diría que *bangu* representa la fase de ininterumpida tradición kimbundu; *pangu*, el elemento integrado posteriormente (Roberto Zamboni, *La etimología*, Gredos, Madrid, 1988).

[87](#)

António Da Silva Maia, *Lições de gramática de quimbundo (português e banto): dialecto omumbuim: língua indígena de Gabela, Amboim, Quanza Sul, Angola, África Occidental Portuguesa*, Edições Cucujães, Luanda, 1957. El omumbuim, hablado en Gabela, provincia de Kwanza Sur y conceptuado por Da Silva Maia como dialecto del kimbundu, es probablemente una variante del kibala-ngoya, posiblemente una lengua de transición entre el kimbundu (H21) y el umbundu (R10) recientemente identificada. Se habla en Kibala y áreas circunvecinas que abarcan Gabela (Jean Pierre Angenot, Ndonga Mfuwa y Michela Araujo Ribeiro, “As classes nominais do kibala-ngoya, um falar bantu de Angola não documentado, na intersecção dos grupos Kimbundu [H20] e Umbundu [R10]”, *PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Criolos e Similares*, 21/2, 2011, pp. 253-254), <<http://revistas.fflch.usp.br/papia/article/view/1708/1519>>, consultado el 1 de septiembre de 2015). “Esta lengua es mencionada muy raramente y ha sido considerada *ex officio* un dialecto del kimbundu por razones históricas, pero sin ninguna evidencia lingüística.” El nombre *kibala* “es resultado de una pronunciación kimbundu distorsionada”, ya que “la bilabial sonora ‘b’ está ausente en el inventario fonológico/ fonético del ipala”, su nombre correcto (Jean Pierre Angenot, Geralda De Lima Angenot y Daniel Mutombo Huta-Mukana, “Comparison between the Ipala-Ngoya, Kimbundu and Umbundu Tone Cases-Systems”, *Revista Língua Viva*, 3/1, 2013, p. 1, <<http://www.periodicos.unir.br/index.php/linguaviva/index>>, consultado el 2 de septiembre de 2016). Hablantes de esta lengua entraron en México bajo el nombre de bala (cf. Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México. Estudio etnohistórico*, Siglo XXI, México, 1972, p. 142).

[88](#)

Jouni Filip Maho, *The outline New Updated Guthrie List, a referential classification of the Bantu languages*, 2009, p. 86, <<http://goto.glocalnet.net/mahopapers/nuglonline.pdf>, consultado el 13 de julio de 2016.

[89](#)

N. S. Kabuta, *Dictionnaire Cilubà-Français en ligne*, s.f., <<http://www.ciyem.ugent.be/>>, consultado el 12 de julio de 2016.

[90](#)

Jouni Filip Maho, *op. cit.*, p. 87.

[91](#)

Märta Salokoski, en alusión a los antiguos reyes del pueblo wambo, y citando el libro *In Feudal Africa* de Edward M. Loeb (Mouton, La Haya, 1962, p. 42), explica un importante aspecto del vocablo: “El gobernar, con su creación de orden y sus aspectos violentos, era expresado con el término okupangela”. (Al respecto, es conveniente anotar que en los verbos bantúes el prefijo compuesto *ela, ila* denota una acción que se realiza para —en favor de, en lugar de— alguien.) Constaté, por otra parte, la vinculación semántica del verbo kwanyama *okupangela* con las acepciones “precepto, ley, norma” del sustantivo kimbundu *pangu*.

[92](#)

Ligado a lo dicho acerca del contraste entre el kimbundu, y las otras lenguas mencionadas, un factor más sugiere el carácter de préstamo léxico del sustantivo *pangu* en el kimbundu: todo indica que ha habido, un proceso de sonorización de la consonante labial sorda /p/ que afectó tanto al kimbundu como al kikongo. De hecho, existe una oposición consonante oclusiva bilabial sorda/sonora entre varias palabras umbundu, y sus cognados kimbundu; por ejemplo, *epia/dibia*, “campo” (José Pereira Do Nascimento, *Grammatica da lingua umbundu ou de Bengella*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1984, p. 6, 29; António Da Silva Maia, *Dicionário complementar português-kimbundu-kikongo [línguas nativas do centro e norte de Angola]*, Edições Cucujães, Luanda, 1961), *ochipa/kiba*, “piel” (José Pereira Do Nascimento, *op. cit.*, pp. 19, 38; António Da Silva Maia, *op. cit.*, p. 472), este último ejemplo con palatalización ante /i/ del fonema velar /k/ del prefijo bantú originario. También, en correspondencia con el umbundu *oku-sipa*, “fumar, chupar” (José Pereira Do Nascimento, pp. 13, 49), el kimbundu presenta, con el mismo significado, una forma más socorrida, *kuxiba*, con bilabial oclusiva sonora, y otra, *kuxipa*, con bilabial oclusiva sorda (cf. António Da Silva Maia, *op. cit.*, pp. 115, 316). Es de suponer que la segunda constituye una forma arcaica en retirada, quizá como variante dialectal. En estas comparaciones, es factible incluso contraponer cognados representados por el umbundu, el kimbundu y el kikongo, en un triple contraste de consonantes labiales: /p/, /b/, /v/, o sea, oclusiva sorda/oclusiva sonora/fricativa sonora: como ejemplo pueden citarse los sustantivos *etepa/diteba/eteva*, “planta cicadácea de cuyas hojas se hacen cuerdas, abanicos, escobas, etcétera” (José Pereira Do Nascimento, *op. cit.*, pp. 14, 30; António Da Silva Maia, *op. cit.*, p. 413). Un factor que se suma al que acabamos de considerar es que los sustantivos de origen foráneo adoptados por el kimbundu suelen ser incluidos en la clase nominal 9 (Héli Chatelain, *op. cit.*, p. 7), precisamente aquella a que pertenece el sustantivo *pangu*. Pero con esta afirmación no estoy sugiriendo que la palabra *pangu* fue adoptada específicamente de aquel dialecto o de esta o aquella lengua. Aunque pudiera parecerlo, este análisis no es ocioso, por cuanto permite captar el trasfondo semántico y morfológico del étimo propuesto. Pese a todo lo dicho, no podría descartarse del todo la posibilidad de que *pangu* constituya, tal y como parece ser el caso en el doblete *kuxiba/kuxipa*, una forma arcaica, o bien una variante dialectal.

[93](#)

Pedro Dias, *Arte da lingua de Angola*, Officina de Miguel Deslandes, Impressor de Sua Magestade, Lisboa, 1697, p. 5.

[94](#)

Bernardo Maria De Cannecattim, *Collecção de Observações grammaticaes sobre a lingua bunda, ou angolense*, Impressão Regia, Lisboa, 1805.

[95](#)

Héli Chatelain, *op. cit.*, p. 151.

[96](#)

Héli Chatelain, *Folk Tales of Angola: Fifty Tales With Ki-Mbundu Text, Literal English Translation, Introduction And Notes*, G. E. Stechert & Co., Boston/Nueva York, n. 484, 1894, p. 293.

[97](#)

António Da Silva Maia, *op. cit.*, p. 54.

[98](#)

De hecho, algunos lingüistas han concluido que el léxico kimbundu contenido en la gramática de Dias corresponde al dialecto mbaka, subdialecto kahenda (Jean Pierre Angenot, Catherine Barbara Kempf y Vatomene Kukanda, “*Arte da língua de Angola* de Pedro Dias [1697] sob o prisma da dialetologia Kimbundu”, *PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Criolos e Similares*, 21/2, 2011, pp. 242-250. <<http://revistas.fflch.usp.br/papia/article/view/1707/1518>>, consultado el 5 de septiembre de 2016.

[99](#)

De no haber sido así, los patrones fonotácticos del español, opuestos a los del kimbundu en el tratamiento de las vocales en posición final —salvo en el caso de la *a*—, se habrían encargado de convertir aquella *u* en *o*. Esto último es lo que ha sucedido, por ejemplo, en el habla *palera*, propia de la llamada Regla de Palo (sistema mágico-religioso cubano de origen fundamentalmente congo o, en general, bantú): “Las voces kikongo han sido adaptadas a la fonética, y algunas de ellas también, a la morfología española”. Así, pues, entre otros reajustes se registra el cambio de timbre vocálico en posición final (*e* por *i* y *o* por *u*): *enkise* por *nkisi*; *enkuyo* por *nkuyu* (Jesús Fuentes Guerra, *La Regla de Palo Monte: un acercamiento a la bantuidad cubana*, Ediciones Unión, La Habana, 2012, pp. 112-113).

[100](#)

Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, SEP, México, 1934, p. 227.

[101](#)

Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, Leyenda, México, 1944, p. 87.

[102](#)

Gonzalo Aguirre Beltrán, “Bailes de negros”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 25, 1970, p. 4.

[103](#)

Idem. La referida segunda etapa, puede colegirse, fue particularmente favorable para la transmisión de rasgos culturales africanos, sobre todo de aquellos relacionados con la música y el baile, tal como el hipotético vocablo bajo consideración. El primer factor que bien podría explicar aquel “periodo febril” es la circunstancia de que, entre las postrimerías del siglo XVI y el año 1640, había tenido lugar la llegada del mayor número de inmigrantes africanos en toda la historia colonial de México, con un predominio abrumador de hablantes de lenguas bantúes, especialmente de kimbundu. Aquellos inmigrantes forzados ya habían tenido, pues, algún tiempo para aclimatarse al nuevo medio social y cultural y empezar a interactuar con este “en muchos aspectos”.

[104](#)

Ibid., p. 3. En conversación sostenida en septiembre de 1992 en la ciudad y puerto de Veracruz, el preclaro antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán, nacido en Veracruz —en Tlacotalpan, para más señas—, me comentó, en relación con su citado artículo “Bailes de negros”, que él no sabía nada de música, pero la información colateral acerca de ese tema hallada en la documentación colonial era tan notable que se sintió impulsado a escribir dicho trabajo. Un gran aporte, sin ningún género de duda, a la investigación etnomusicológica en México.

[105](#)

Erich Fromm, *La revolución de la esperanza. Hacia una tecnología humanizada*, FCE, México, 1992, pp. 64-97.

[106](#)

Johan Huizinga, *Homo ludens. El juego en la cultura*, FCE, México, 2005.

[107](#)

Ibid., p. 4.

[108](#)

Gonzalo Aguirre Beltrán, “Bailes de negros”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 25, 1970, p. 3.

4. LAS TOPADAS: DIÁLOGO DE POETAS EN CONTROVERSIA

FIESTA, RITUAL Y TOPADA

Yvette Jiménez de Báez

CELL-El Colegio de México

La fiesta de Xichú, hasta hoy en día,
es eso: un resplandor intenso y grande
en que la Tradición vive y se expande
con una sorprendente plusvalía.

Tal dicha de vivir, tanta energía,
no se podría irradiar sin una fiesta
en que quien lo precise halla respuesta
gracias a espacio y tiempo reinventados
entre un par de tarangos enfrentados
y gracias a una cábala como ésta.¹

La fiesta y el rito convocan y activan diversos lenguajes. Al hacerlo, interrelacionan la palabra, la música, el baile, los movimientos y gestos en un espacio temporalizado que trasciende el inmediato presente, en tanto se finca en la tradición que lo sostiene y, a su vez, se proyecta al futuro. Al interactuar, en alguna medida transforman ese pasado, a partir de su objetivo final.

Esa perspectiva crea la diferencia que nos permite objetivar la fuerza transgresora y gozosa de la fiesta y de los rituales, los cuales se liberan así del hieratismo y del estatismo. Cuando, por ejemplo, la palabra y la música son vivificantes, es que corresponden a una visión del mundo análoga que así lo expresa. Al dinamizar el foco de atención lo colocamos entre los límites o “en frontera”, de tal suerte que rescatamos la virtualidad de su dinamismo y de su fuerza transformadora. El presente se inscribe en la varia tradición que lo sostiene, y deviene futuro posible. Al interactuar los tiempos, la atalaya de quien narra y a su vez contempla se desplaza entre ese

“pasado inmediato” que nos permite situar el presente lo suficientemente distante y cercano para sentir su fuerza. La palabra y el canto transforman y dinamizan los caminos de la vida en un movimiento continuo que desplaza el presente —ahora futuro potencial de ese pasado próximo— y vulnera los límites que nos estatizan. El espacio deviene gradualmente un espacio donde se dirime la historia personal y colectiva. El tiempo de fiesta, al transgredir lo estático, favorece que se revele el sentido que subyace oculto y promueve su liberación.

La puesta en acto festiva del ritual conjuga, pues, dos temporalidades que solemos ver como excluyentes: una que se separa de la cotidianidad, en la medida en que la trasciende por la participación en la memoria colectiva (o, en el mito); otra que supone la manifestación histórica, concreta, del acto mismo: *ahora, aquí*. El espacio guarda características análogas.

Esa puesta en acto activa la creatividad de los sujetos participantes y, simultáneamente, la normatividad del ritual cuyos componentes, al actualizarse, se flexibilizan y se abren a la virtualidad de la transformación, sin perder los componentes mínimos determinantes de los rasgos de identidad colectiva en que se reconocen todos los individuos del grupo. Para Teun A. van Dijk la identidad social se restringe a “un conjunto de representaciones sociales que los miembros del grupo consideran específicas de su grupo”, y se identifican con ellas. Éstas constituyen “*las manifestaciones contextualmente variables de la identidad social*”, y se elaboran como un discurso intergrupalo propio; de modo análogo se comportan los movimientos sociales.²

IDENTIDAD, RITO Y VISIÓN DEL MUNDO

Otro componente de identidad importante son las prácticas sociales, entre las cuales se incluyen los rituales que identifican, como tales, a los miembros del grupo. Hablar de identidad presupone compartir un punto de vista, una visión del mundo que se manifiesta de manera parcial en cada actualización, pero que subyace siempre. Esta visión del mundo (para muchos, ideología) organiza la experiencia y se convierte en una mediación decisiva para entender

el sistema de relaciones sociales que subyace a los ritos y a todas las prácticas sociales, y que cabe detectar además en las diversas prácticas y discursos de los propios sujetos de la historia que integran el grupo social, con su modo particular de “apropiarse del mundo”.

La experiencia ritual forma parte ineludible, cotidiana, de nuestra vida, si bien los grados de conciencia de este hecho son muy variables entre los miembros del grupo a que pertenecemos principalmente.

Al estudiar los ritos vigentes en un grupo social, deberá tomarse muy en cuenta el grado efectivo de su vitalidad. Los cambios ideológicos o en el sistema de valores de un grupo social actúan sobre los diversos estratos de las prácticas rituales. En ese sentido, como ya señalé, la tradicionalidad del rito va acompañada de una capacidad virtual de cambio que no altera los componentes mínimos caracterizadores. Veremos más adelante que esto condiciona la vigencia del ritual, o la posibilidad de que el cambio efectuado prospere. Paradójicamente, serán innovadores eficientes, improvisadores y trovadores eficaces, y buenos líderes culturales quienes tengan un dominio mayor del reglamento y de la tradición, junto con una apertura sensible e inteligente ante los procesos histórico-culturales de su entorno y de su tiempo.

Los ritos marcan la relación de los grupos sociales con las diversas esferas cognitivas. Con lo divino (*ritos religiosos*); con el tiempo (*ritos de las estaciones*); con la naturaleza y el contexto físico (*ritos de acabe; de terminación de las tareas agrícolas y de otros trabajos*); ritos festivos (cíclicos, que devienen costumbre); ritos de la vida (*nacimientos, bautizos, cumpleaños, bodas, etcétera*). Sin embargo, no todo cambio social propicia la vitalidad de los ritos. De hecho, uno de los temas más discutidos en nuestro tiempo se refiere a la pérdida de identidad, en favor de patrones de organización social cada vez más tendientes a neutralizar las diferencias, como parte del proceso socioeconómico que llamamos globalización que, a su vez, convendría relacionar con una perspectiva internacional, sin perder su idiosincracia particular. Por supuesto que la conciencia, alerta ante este tipo de cambios, puede llegar a propiciar

—y de hecho propicia— una reactivación de los ritos y de su fuerza cohesora ligada a los signos de identidad del grupo. El fenómeno es complejo y hasta contradictorio, pero suficientemente sugerente para que lo analicemos con una óptica concedora de la tradición y de sus alcances, y con dominio de los contextos y de los grupos.

En buena medida el pueblo ha ritualizado los ciclos de las siembras y de la naturaleza, y ha construido los “tiempos y espacios sociales”. Sin embargo, no toda práctica social es ritualizable. Para José Carlos Aguado y María Ana Portal,

El ritual es una práctica especial, aunque pueda realizarse cotidianamente. Para constituirse como tal, requiere tener raigambre histórica y un sentido cultural que permita reproducir identidades sociales. El ritual es una práctica formalizada y normada por el orden cultural, lo cual da un elemento “numinoso” que trasciende el plano de lo individual.³

Sin negar la presencia actuante de rituales religiosos plenos de significación para sus iniciados y el pueblo creyente en general, hay que rescatar el carácter ritual de otras manifestaciones culturales. Entre lo sagrado y lo profano hay una amplia gama de interrelaciones posibles que nunca agotan los términos. El hombre y la mujer viven la historia y el sentido del misterio, que es, a su vez, límite y proyección. Por eso la óptica de análisis buscará más bien las relaciones que propician la cohesión dinámica del grupo. Todo ello implica “que los sujetos se involucran en el acto ritual a través del mutuo reconocimiento y de la interdependencia, base de toda comunidad”.⁴

Vivir el ritual es también, en buena medida, recrearse. De ahí su relación con el gozo y la alegría. Como veremos más adelante, lo festivo se convierte en una medida de la autenticidad de la práctica, y el hieratismo tiende, sin duda, a su negación.

El hombre y la mujer son creadores de símbolos; gestadores de mundos de significación que implican su dominio de la naturaleza y se manifiestan en la diversidad de lenguajes y discursos. De ahí la relación intrínseca entre el rito y los símbolos rituales que constituyen la unidad mínima de la conducta ritual.⁵

Estudiar los ritos equivale a estudiar las formas simbólicas en las que una sociedad se reconoce y organiza su dominio del mundo,

gracias a su acción. El símbolo se refiere a una particular interpretación del mundo y combina una pluralidad de significaciones en una concreción sensible que apela a la sensorialidad múltiple de la experiencia humana, particularmente del arte y de la cultura.⁶ Y los símbolos en el ritual se concatenan en un orden que marca la periodicidad característica del rito: sus secuencias significativas. La participación ritual informa la conducta individual y la integra (o reintegra) a los valores colectivos que el rito conlleva. Sin embargo, el carácter reiterativo del rito debe entenderse siempre como parte de un proceso, de un dinamismo que en función de la historia no puede ser ajeno a las transformaciones de los procesos sociales y culturales.⁷

Dado lo anterior, cabe inferir que los rituales son determinantes para comprender la constitución básica de las sociedades humanas, como lo indica Turner, quien señala que en los sesenta, por ejemplo, las ciencias sociales ya reconocían la importancia de las prácticas religiosas, “para comprender cómo piensa y siente la gente acerca de [las relaciones sociales], así como sobre el entorno natural y social en el que actúan”.⁸

FIESTA Y RITO

Fiesta y rito son dos conceptos que suelen utilizarse indistintamente cuando se habla de fiestas tradicionales o populares, pero no exclusivamente. El rito le comunica a la fiesta su tendencia a la perdurabilidad, lo cual implica un reforzamiento de las tendencias vitales, solidarias y celebratorias del hombre y de la mujer, como personas y como parte de un grupo social. Celebrar la vida es también celebrar los tiempos cíclicos ligados a la naturaleza (fiestas agrarias), las edades de la humanidad y de su historia, y los acontecimientos históricos y sociales que la comunidad considera relevantes, independiente o coincidentemente con los que le impone la política oficial.

De manera paradigmática, la fiesta favorece la aparición de un tiempo y un espacio que, aunque sabemos transitorios, facilitan la liberación de los rituales de la cotidianidad y permiten sentirnos, pensarnos otros, sobre todo en lo que se refiere a posibilidades de

cambio y de transformación (personal y social). En tanto su organización depende también de la comunidad y no corresponde a un acto oficial, se fortalece la confianza en que la solidaridad aligera los caminos de liberación (por ejemplo, los problemas de costos y de tiempos). Y se acentúa, naturalmente, lo lúdico y lo creativo.

Como el rito, las fiestas son también memoria: conservan, reproducen y transforman componentes identificables de la identidad. Tienen una clara función expresiva que pone en acto un modo de ser y estar en la historia que se re-conoce (cuando se finca en la tradición o en una práctica compartida) o que anuncia el nuevo tiempo en su manifestación transgresora. Es también un tiempo y un espacio de encuentro, cara a cara, que facilita los vínculos de empatía y pertenencia. Pero también son un tiempo y un espacio que pueden propiciar las diferencias y marginaciones de otros grupos. Conviene pues atender a esta última perspectiva para registrar y estudiar las tendencias de apertura o de exclusión y tratar de ubicarlas en los procesos histórico-sociales de la comunidad.

En la práctica, tanto la fiesta como el rito pueden estar asociados, en exceso, a relaciones de poder y de prestigio, sobre todo en comunidades altamente condicionadas por este sistema de valores que se dan tanto en el canon tradicional (las mayordomías) como en las nuevas tendencias, y siempre con una fuerte base en lo económico. Cuando estos valores prevalecen sobre los de unidad, liberación y re-creo, la fiesta tiende al hieratismo y a identificarse con las tendencias de opresión y marginación. Por eso el componente de lo festivo es clave para entenderla.

En el caso de nuestras culturas latinoamericanas es clave también tomar en cuenta el reconocimiento que ha tenido y tienen la fiesta y lo festivo entre las culturas indígenas. La conciencia de este hecho fue determinante sobre todo en los comienzos de la historia Colonial, como lo fue la importancia de la música. Para entablar el diálogo necesario entre las culturas fue decisivo y enriquecedor percibir estos puntos de contacto y partir de ellos. Esto explica en buena medida la importancia que llegaron a tener, por ejemplo, los trovadores en la catequesis y la función clave de los hijos de caciques que ya se ejercitaban en las Casas de los Poetas para

narrar sus historias y hazañas (épica) y expresar sus sentimientos (lírica). Al mismo tiempo practicaban el areito, ese bailar cantando que registran ya Sahagún y otros. Vicente T. Mendoza afirma que llegaron a concursar en lengua, latín y español.⁹

Ya he señalado que los cambios en los rituales y en las celebraciones tienen su correlato en los procesos sociales. El paso de una economía tradicional a una urbana, o las tendencias hegemónicas, globalizadoras en la organización social, provocan un proceso de indefinición en las celebraciones tradicionales que dejan de ser culminación simbólica de lo que ocurre a nivel social. La cotidianidad desborda los límites simbólicos de las fiestas que, devienen espectáculo (ya no “fiesta esencial”), se desintegran o se transforman conforme a los nuevos procesos.¹⁰ Vacías de su sentido original, las prácticas rituales se degeneran (por ejemplo, la bebida en las fiestas prehispánicas tenía carácter sagrado, y se transforma en un estímulo enajenante, porque se vacía el sentido y en la cultura oral sólo se mantiene la forma).

No obstante, no se puede asumir esta tendencia negativa como inevitable. De hecho, muchos de los procesos culturales de nuestras sociedades urbanas buscan contrarrestar estas tendencias que pretenden eludir el hecho de la identidad y de las culturas marginales. Se tiende entonces a revitalizar la tradición y lo que ella implica, por ejemplo, frente a la situación de la emigración campesina o urbana por razones económicas. No es raro, entonces, que el trabajador emigrante sostenga en la Sierra las celebraciones, invite a su nuevo ambiente a grupos de músicos, danzantes, etcétera, y modifique sus actuaciones conforme a los nuevos espacios y tendencias, con alternativas realmente operantes, como ocurre en la Sierra Gorda.

LA FIESTA Y EL ORDEN RITUAL Y SOCIAL

La fiesta transgrede y rebasa la cotidianidad. Propicia la actitud lúdica y, mínimo, la alteración o cuestionamiento de lo establecido. No obstante, tiende a restablecer el orden, después de la catarsis individual o colectiva. Pienso que nunca se regresa al mismo punto, sobre todo cuando el tiempo y el espacio festivos se establecen en

situaciones de crisis o de umbral. Entonces suele ser frecuente la inversión propia de la parodia, la ironía, la paradoja, lo cual promueve la crítica social y política. Si bien la inversión es simbólica, muestra lo arbitrario y convencional del orden propuesto, con lo que contribuye a despertar la conciencia de que el orden puede ser subvertido,¹¹ para aniquilar, como dice Duvignaud,¹² lo que aleja de la utopía.

Por eso, cuando se han dado verdaderas revoluciones de lo establecido en lo social, la colectividad propone nuevas alternativas de fiestas en busca de nuevos equilibrios. O cuando los procesos sociales tienden a hieratizarse, la fiesta puede funcionar como un “simulacro de revolución”, y recupera en el plano simbólico lo que la Revolución no puede en lo económico, de modo análogo a lo que ocurre con la Literatura y otras artes.¹³

Con esta óptica, he pretendido acercarme a los rituales de controversia tradicionales en Latinoamérica, Portugal, España y otros países. Por esta vez me limitaré a aludir a la Fiesta de la topada o fiestas del decimal características de la Sierra Gorda y áreas circunvecinas en México, que se vinculan con otras celebraciones mexicanas y latinoamericanas. En el Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México hemos reunido un corpus bastante representativo del género, en grabaciones de campo que tratamos de recoger del modo más completo posible, de tal manera que nos permitiera hacer comentarios integrales del ritual que, sin duda, es el más representativo del área.

LA FIESTA DE CONTROVERSIA

Prácticamente en toda Latinoamérica se registra la tradición de la controversia en verso (payada en Argentina, controversia o porfía en Puerto Rico, controversia o competencia en Venezuela, topada en la región centro de México, desafío en Brasil, etcétera). El género se sustenta en el diálogo y en el reto entre los actores.

Los orígenes de esta forma son muy antiguos y la manera como se manifiesta en nuestras diversas tradiciones es múltiple, con variaciones notables de complejidad en el ritual. Dentro del

decimario tradicional —que es el género principal sobre el cual voy a tratar— la Biblia es un claro intertexto, si bien no es el único.

En las tradiciones de nuestros países una de las áreas temáticas más amplias del decimario es la del *saber*.¹⁴ La gama de temas es amplia en estos casos. Se trovaba “por astronomía”, “por el cuerpo humano”, “por geografía”, “por historia”, etcétera. Por eso a este modo de versar se le conoce también como “versar por fundamento” o “por argumento”, lo cual ya muestra su relación con la controversia. En general, el retador elabora su glosa normal (valona, dirían en Michoacán) con base en preguntas¹⁵ que demuestran el dominio de un tema y retan al opositor, aunque —como veremos en la Sierra Gorda— podrán ser otros tipos de glosas como la de línea o mote.¹⁶ Valga como ejemplo, el fragmento de una “Pregunta” de Francisco Berrones, quien nació en 1898 en Jagüey de San Francisco, en el municipio de San Nicolás Tolentino de San Luis Potosí:¹⁷

Del Antiguo testamento hazme saber
su escritura, ¿cuántos libros la componen?
Si pretendes que de aplausos te coronen,
ya que siempre te has querido hacer valer,
esos libros nos darás a conocer.
Divididos, ¿cuántos son en cada parte?
Los honores bien podemos tributarte
si contestas mis preguntas como debes.
Es muy justo que este triunfo te lo lleves,
Del Antiguo Testamento voy a hablarte.

De los libros que pregunto me dirás:
¿cuántos libros escribieron en hebreo?
Si eres sabio tan capaz como yo creo,
¿en qué idioma se escribieron los demás?
Este triunfo en tu favor te llevarás,
qué de honores a la vez podrás llevarte.
Pocas veces me ha gustado molestarte,
pero el público desea nos designores,¹⁸
si eres sabio entre poetas y cantores
del Antiguo Testamento voy a hablarte.

De la “Contestación a la pregunta”, escrita por el propio Berrones, estas dos estrofas:

Complacerte sólo ha sido mi deseo,
tú bien sabes que no he sido literato.
De esos libros cuento yo cuarenta y cuatro
los que sé que se escribieron en hebreo;
escribieron dos en griego, según creo,
y me creo que tú también puedes creer,
en la Biblia no hallo dudas que poner.
Si tú llegas a dudar de mi creencia,
seguiremos platicando, en competencia,
del Antiguo Testamento, a mi entender.

Ya te dije, de los libros, cuántos fueron
los que hablaban del Antiguo Testamento;
me dirás si todavía no estás contento,
aunque sé que mi poesía todos la oyeron.
Si en la Biblia los autores nos mintieron,
yo también podré mentirte, sin querer;
estos datos he llegado a recoger
de la Biblia que es la historia más segura,
cuya historia nos va hablando en su escritura,
del Antiguo Testamento, a mi entender.

El Libro de Job, de *Los libros sapienciales*, comienza con un diálogo entre Job, Elifaz, Bildad de Súaj, Sofar de Naamat y Lihú, que da paso a la respuesta de Yahvé, “desde el seno de la tempestad”. Considero que es el estilo de los discursos de Yahvé,¹⁹ el que sirve de modelo a todo el género. A manera de ejemplo, la primera estrofa del primer discurso:

¿Quién es éste que empañía al Consejo
con razones sin sentido?
Ciñe tus lomos como un bravo;
voy a interrogarte, y tú me instruirás.
¿Dónde estabas tú cuando fundaba yo la tierra?
indícalo, si sabes la verdad.
¿Quién fijó sus medidas? ¿lo sabrías?
¿quién tiró el cordel sobre ella?
¿Sobre qué se afirmaron sus bases?
¿quién asentó su piedra angular,
entre el clamor a coro de las estrellas del alba
y las aclamaciones de todos los hijos de Dios?
¿Quién encerró el mar con doble puerta,
Cuando del seno materno salía borboteando;
cuando te puse una nube por vestido

y del nubarrón hice sus pañales;
cuando le tracé sus linderos
y coloqué puertas y cerrojos?
¡Llegarás hasta aquí, no más allá —le dije—,
Aquí se romperá el orgullo de tus olas!

Ambos discursos van seguidos de las breves respuestas de Job. La brevedad, y el contenido mismo del proceso indican la superioridad del gran retador, Hacedor y Sabio (Job 40, 1-3; 42, 1-6).

En los ritos de las controversias tradicionales, si bien el que “lleva la mano” (es decir, el que tiene derecho a abrir la contienda) tiene ventajas en tanto que pone las condiciones del diálogo, hay una paridad virtual entre los actores que tensa la subida de ambos discursos, aunque finalmente prevalezca uno sobre el otro. No es raro, sin embargo, que pasada la controversia, ambos terminen con un discurso de equidad, lo cual no obsta para reconocer quién ha sido el triunfador, como lo ha revelado el proceso de la contienda. Se liberan, una vez más, los signos caballerescos propios de la poesía cortesana que asociamos al origen de la décima (el sentido de servicio a la dama, el reconocimiento de los componentes de paridad que subyacen en ambos contendientes, y la reafirmación del sentido del ritual que se anuncia y difiere para un próximo encuentro). Se renueva así la posibilidad de un futuro, implícito en la fuerza del ritual. Volveré sobre este punto al comentar brevemente el cierre de una topada en términos de la relación tiempo-espacio que propone y se pone en práctica en cada celebración.

En otros trabajos he mostrado algunos antecedentes de las décimas y glosas en décimas actuales a partir del siglo XVI,²⁰ en que ya puede hablarse de la existencia del género en diversos testimonios que la historia cultural ofrece. Mucho falta por investigar, y la tarea no es fácil, por lo que implica. Importa destacar el hecho relacionándolo con su progresiva y significativa presencia, tanto en la tradición popular como en la escrita, de norte a sur del continente americano.

Destaco algunos ejemplos por la importancia que tuvieron en la literatura colonial novohispana. Es significativa la gran afición del hombre y de la mujer en la Colonia por los festejos y certámenes, y

su tendencia al lujo renacentista como escalafón social. Bernal Díaz del Castillo describe las fiestas que se celebraron en México en 1538, con motivo de la paz que concertaron el emperador Carlos V y el rey de Francia, don Francisco I, en el puerto de Aguas Muertas. Díaz del Castillo no se detiene en la descripción de las justas pero alude a ellas:

Y acordaron hacer grandes fiestas y regocijos; y fueron tales, que otras como ellas [...] no las he visto hacer en Castilla, *así de justas y juegos de cañas, y correr toros, y encontrarse unos caballeros con otros, y otros grandes disfraces* que había en todo. Esto que he dicho no es nada para las muchas invenciones de otros juegos, como solían hacer en Roma cuando entraban triunfantes los cónsules [...] y los *petafios y carteles* que sobre cada cosa habla.²¹

La práctica de las justas favorecía la adquisición y el enriquecimiento del lenguaje y de la cultura hispánica, junto con el dominio de las formas de versificación, factores que incidirán en las prácticas rituales tradicionales y populares. Los participantes en las justas acostumbraban salir a las calles con letreros alusivos al tema de la festividad y figuras alegóricas que solían acompañarse de unas tarjas con estrofas en décimas precedidas de un mote, que entraban en competencia y recibían una premiación, prácticas todas vigentes en el género.

Es evidente en las descripciones el poder de convocatoria que tenían estos festejos sobre todos los sustratos de la sociedad colonial. A su función lingüística, cultural y festiva, se añadía una función de tendencia niveladora que, si bien no resolvía las diferencias, contribuía a fortalecer el carácter nivelador de la empresa americana (en términos de la sociedad hispánica que quedaba atrás). No obstante, el carácter híbrido de la sociedad y la cultura españolas, en el que ya se había conjugado una pluralidad de culturas (moros, negros, judíos, etcétera), no deja de ser una sociedad con grandes contradicciones que se manifiestan en los diversos estratos sociales. En América se entremezcla lo que en Europa tendía a separarse. La fiesta, en el Nuevo Mundo, fue un buen catalizador social, sobre todo en el siglo XVII. Los componentes étnicos plurales desfilan en la gran procesión, principalmente en las fiestas del clero que eran “públicas como

todas y más frecuentes que ninguna”: “una procesión formada por negros, mulatos, indios, órdenes religiosas, doctores universitarios, miembros de los tribunales y el Cabildo, se dirigían a la Real Capilla para despedir con cinco responsos unánimes al príncipe afortunado” (el sempiterno príncipe de España Don Baltasar Carlos).²²

Cuando los que celebraban eran los estudiantes, se creaba un ambiente carnavalesco de inversión de las relaciones que sería interesante estudiar desde nuestro presente.

Paralelamente, en Sevilla —y seguramente en otras provincias—, por donde pasará casi todo para América, se celebraron unas justas poéticas entre 1531 y 1542, importantes para entender la cultura pública de este momento de los siglos de oro. Baste decir, por ahora, que todos los poemas compuestos durante las justas de esos años están en décimas. A manera de ejemplo, las dos primeras décimas, de seis, cuyo autor, Andrés de Quebedo, clérigo, escribió para participar en la *Justa literaria en loor del bienaventurado San Juan Bautista*:²³

El instrumento afinado
hace dulce consonancia
mas conviene ser tocado
de hombre tan estremado
que no toque en disonancia:
Que el suave tocamiento
a mas oyr nos invoca
y el que al contrario provoca
no lo causa el instrumento
mas causalo quien lo toca.

Pues bautista soberano
de Dios templado y tan fino
trabajo parece vano
querer tocar os humano
siendo el templador divino:
Soys instrumento de Dios
en quien siempre está tocando
y tan alto os fue entonando
que la vi nos y con vos
vuestra alabança cantando.

En el siglo xvii habría que mencionar la versión larga del diálogo entre González de Eslava (el que pregunta) y Francisco de Terrazas (el que responde), sobre las Tablas de la Ley. A diferencia de las preguntas-reto de *Los discursos sapienciales*, que se continúan en las glosas y décimas por argumento en la tradición latinoamericana de la décima, el que pregunta lo hará al final de una tirada de versos donde en efecto se argumenta mostrando el saber necesario para llegar a la pregunta. Implica, pues, un proceso de mayor reflexión, a nivel del discurso. Después de las dos participaciones, vienen cuatro décimas de réplica de Fernán González de Eslava (pp. 439-443). En esta misma edición se publican tres glosas en décimas (pp. 266-270; 336-338).²⁴

A partir de aquí, el pueblo y sus poetas trovadores se van adueñando del espacio de las tradiciones. Intercambian —creando y recreando lo recibido— la palabra, la música, el baile, la representación. Se va de lo culto a lo popular y de lo popular a lo culto; la oralidad se entrelaza con lo escrito y se levanta el grito de la valona y el grito de independencia que pasa por la circulación de las hojas sueltas y la clandestinidad. En el atrio de las iglesias y las capillas adjuntas se ha aprendido la nueva lengua y su cultura, aunque de manera fragmentaria y parcial. América tiene ya voz y lo manifiesta con la fuerza y las contradicciones de su mestizaje. En un trabajo anterior, señalé que,

A tal punto el pueblo asumió como propias la décima y la glosa en décimas, que hizo de ellas un portavoz privilegiado del descontento frente a la dominación española durante las guerras de Independencia. Su historia es, en ese sentido, análoga a la del español, lengua de cohesión entre nuestros países, sin negar, ni su pluralismo de variantes, ni la diversidad de sus concreciones discursivas. Así lo han constatado estudiosos de la décima como Efraín Subero en Venezuela, Virgilio López Lemus de Cuba, Vicente T. Mendoza en México y, sobre todo, las glosas y décimas que la tradición se ha encargado de transmitir oralmente, transformándolas o reproduciéndolas cuando de textos escritos se trata. Hay pues que volver al género liberados del modelo reduccionista de análisis que partía de una óptica “signada por las relaciones de opresión y dependencia”. Reproducir esta tendencia de la crítica no se justifica en el presente. Más bien “opaca, e incluso oculta, tanto las nuevas relaciones de poder, como las posibilidades de redefinir el pasado para actualizarlo. Sólo así, desde esta perspectiva liberada, que mira al futuro, podremos extrañar la

concreción rica y contradictoria que nos particulariza, en diálogo fértil con el otro”.²⁵

Precisamente en el centro de México se localiza la Sierra Gorda, la zona de mayor vigencia de la décima en el país, sobre todo en la forma de glosa y vinculada a la topada o “fiesta del decimal”, característica de toda la región.²⁶ Se trata de una celebración con amplio poder de convocatoria, que mantiene una autonomía relativa respecto a los procesos de comercialización, y que, sin embargo, tiene una clara tendencia, efectiva, a rebasar los límites que imponen las fronteras étnicas (con grupos indígenas, como los pame) y nacionales, vía los grupos de emigrantes que se desplazan a la ciudad de San Luis Potosí y sobre todo a la Ciudad de México y a Estados Unidos. Éstos suelen vivir en la frontera con el Estado de México, aunque trabajen en la Ciudad, pero también con la presencia en foros nacionales e internacionales de trovadores, músicos y guías culturales, como ocurre con varios de ellos, aunque, no obstante, muchos participan más bien en las fiestas tradicionales de la Sierra, y gustan de contribuir a su celebración, como ocurre en otras zonas del país. La fiesta y el ritual constituyen un nexo de identidad ineludible.

En el interior de las comunidades de la Sierra y las áreas circunvecinas, sin embargo, en el tiempo y el espacio de la cotidianidad, se vive en relativo aislamiento, y la referencia a los puntos de emigración, a la proyección educativa y cultural, y a otros satisfactores es también relativa. En buena medida, se vive entre la nostalgia de un bienestar anterior perdido y una promesa de bienestar que no se concreta como experiencia cotidiana. La emigración mayor ha sido y sigue siendo a los Estados Unidos, propiciada en grandes grupos por la decadencia de la minería.

LA TOPADA

La topada es la celebración tradicional más importante de la Sierra Gorda y otras áreas circunvecinas. Se trata de un ritual complejo que mantiene sus rasgos definitorios y que, no obstante, tiende a abrirse a otras perspectivas. Puede observarse en su totalidad y como proceso. Guarda por eso el carácter de fiesta y no de

espectáculo, aunque de ella derivan ciertas *performances* que funcionan como espectáculo. Es el caso, por ejemplo, de los cuadros de diálogos que suelen representar el poeta trovador Guillermo Velázquez y su familia con los músicos de Los Leones de la Sierra de Xichú: Isabelita su esposa, que lleva el diálogo principal con Guillermo, canta y baila el zapateado con Vincent, su hijo. El acto, del cual hay varias representaciones, ha sido muy bien acogido por el público, tanto local como internacional. Está totalmente deslindado de la topada, pero guarda con ella unos lineamientos que no disuenan y enriquecen la puesta en escena. Considero que esto facilita que puedan expresar su arte ante públicos nacionales e internacionales. Al mismo tiempo, y desde antes de la creación de este acto, de suyo breve, cumple una función análoga la secuencia básica de la topada que suelen poner en práctica el trovador y sus músicos, cuando no pueden ir dos “músicas” a una celebración. De tal manera que es reconocible la estructura básica de esta fiesta, como explicaré brevemente en lo que sigue.

Me interesa observar la topada como un espacio que se abre y permite que se manifieste el gran encuentro que subyace a todo el ámbito social de la tradición y la modernidad. Al hacerlo, no parto de una imposición desde fuera. Por lo que conocemos, el género en la zona privilegia, sobre otros temas de la décima, “la historia” y con ello un marcado interés por el “saber” y la “reflexión”, que, sin duda, es una de las grandes vetas del decimario latinoamericano. Esto implica todo un proceso de la tradición del género que por ahora dejo de lado. Baste señalar que esta tendencia dominante refuerza las posibilidades de la función crítica del género, si bien limita otros aspectos por lo que silencia o subordina. Por ejemplo, reduce la presencia de los temas y formas de la lírica, que pone el énfasis en los valores expresivos del género.

Por lo general, desde un punto de vista literario, la décima —y sobre todo la glosa en décimas— es un género híbrido entre lo épico y lo lírico. Es decir, entre su carácter expresivo y su carácter relatante. La función poética se ejerce hacia ambos polos y más bien hay que señalar que el género tiene rasgos épico-líricos y que

el paso por el sujeto (colectivo e individual —que tiene marcas de lo colectivo—) determina el dominante en última instancia.²⁷ No es menos importante señalar que la glosa en décimas implica el entreverado de las dos estrofas predominantes en América en la poesía tradicional: la copla y la décima. Este hecho moviliza la tradición de un modo muy particular. Pero es más: la décima es un género en umbral en otros aspectos: entre lo oral y lo escrito; entre la tradición y la improvisación; entre géneros; entre lo culto y lo popular. Si bien virtualmente todo es poetizable, en la práctica del género la gama temática es abierta.²⁸

Este último rasgo es también compartido por el ritual de la topada. Se trata de una celebración que no conoce límites noéticos, y sus temas pueden abarcar todas las modalidades de la vida social. Es el rito el que estructura y centra para que se facilite la manifestación del sentido subyacente, relativamente implícito (sobre todo para los que no son dueños de un saber suficiente). Con la topada prácticamente se puede celebrar y se celebra la vida toda de la colectividad: la laboral (topadas ejidales); la religiosa (topadas de camarín); las patronales; las del ciclo litúrgico, etcétera, y de la colectividad misma (figuras históricas, acontecimientos sociohistóricos o civiles). Es además un rito altamente semiótico en el entreverado de su composición.

La disposición de los componentes de la reunión acota el espacio de la celebración. Se colocan frente a frente dos entarimados de madera, a manera de bancos con zocos muy altos. Entre ambos se marca el espacio para el baile, donde también se pone una tarima para el zapateado, aunque no siempre hay una.²⁹ En cada entarimado se colocará uno de los trovadores participantes, con su guitarra huapanguera, acompañado por su primer y segundo violín, y el vihuelista.

Cuando se inicia la topada, se establece un acto de comunicación estimulante entre el público y la tradición, que se actualiza en el presente, mediante la palabra y la música, con una marcada fuerza apelativa y festiva.

La primera parte del rito son *los saludos*. Cada trovador inicia su propia secuencia para saludar a la concurrencia y al trovador

contrincante. Con variantes, hablará de sí mismo en su enunciado inicial; del motivo de la fiesta, y saludará a todos. Por lo general inicia la secuencia el trovador que lleva la mano.

Cada *secuencia* del rito consta básicamente de una poesía (glosa de línea que puede traer preparada el trovador), alusiva casi siempre al motivo de la celebración. La música se detiene y deja paso a la voz que recita la glosa. Después, irrumpe el canto, por lo general improvisado, de la valona. Ésta es una glosa normal, que se compone a partir de una cuarteta, y se glosa en cuatro décimas, cada una de las cuales concluye con uno de los versos respectivos de la cuarteta inicial o *planta*. Entre cada una de estas cuatro décimas se baila *el zapateado*. Al terminar la glosa se toca *el jarabe y/o el son* con coplas por lo general de seis versos que suelen ser tradicionales o improvisadas (como en el caso de la *bravata*).

A *los saludos* les sigue el desarrollo de los temas, que pueden ser muy variados, conforme al motivo de la celebración o a la tradición. En esta parte se puede dar paso a las improvisaciones dirigidas a algunos de los presentes. Esta deferencia del trovador con su público puede partir de una solicitud del participante o surgir espontáneamente del trovador. Los primeros saludos establecieron el contacto con el público, pero ahora la distancia entre el trovador y su público disminuye, y se crea una relación más personalizada que indica el grado de recepción. El diálogo adquiere un nuevo sentido y revela que con muchos ya hay relación.

Hasta aquí la topada se ha desarrollado en los límites de un diálogo. Si se afina el oído seguramente sabremos reconocer que ya hay signos de la controversia por venir. Se prepara el pasaje a la *bravata*, que también se conoce como *aporreón*. Al empezar esta parte la música se concentra y se intensifica el zapateado. La palabra tenderá a descalificar y a denigrar, en grado ascendente, y en términos que suelen asociarse al mester del poeta trovador y del motivo de la topada. Uno de los trovadores anuncia el tiempo de las *despedidas* y el cierre de la topada. Habrán transcurrido de 10 a 12 horas: amanece, y se pasa de la noche al día.

De una topada de emigración en que se enfrentan Guillermo Velázquez y Cándido Martínez, rescato mi comentario a esta parte.

En esa ocasión es Guillermo el que asume la proximidad del cierre, y la intensificación del *aporreón*, “*pa’ definir muerte y vida*”.

En la parte final de la *bravata* ambos trovadores se emparejan en el discurso peyorativo de la secuencia que sigue cada quien en su estilo. Al hacerlo, revelan signos del reglamento implícito y de la tradición. También de lo prestigiado y de lo que no se dice. La imagen del amanecer cercano se reitera con fuerza simbólica y real al mismo tiempo: “horas vienen y horas van/ y rumbo al amanecer/ horas vienen y horas van”. Los trovadores se despiden ambos, y citan al público para un próximo encuentro. Se oyen los últimos cantos después de cerrada la topada. Se escucha, a lo lejos “El querreque”, y a Isabel Flores que canta “¡Qué rechula es la fiesta del Bajío!”

La fiesta de la topada ha reunido la música, el baile, la representación, pero sobre todo, la Palabra y la voz. También conjura la Historia y la revela. Pienso que este pasar de la noche al día, y estar en la espera del alba, del amanecer, se análoga en mucho a los rituales del sacrificio y la resurrección, después de la bravata. El paso simbólico de la muerte a la vida, no creo que haya sido en vano. Si bien es cierto que se restablece un equilibrio, al final, nunca se regresa exactamente al mismo punto. Algo ha ocurrido, por lo menos en los límites de la conciencia crítica y de la sensibilidad.³⁰

Por otra parte, el rito se ha asociado siempre con lo sagrado y lo profano, como se sigue haciendo con nuestros cantos, fiestas y poesías que caracterizamos como “a lo humano” y “a lo divino” (“de adivino”, dirían en la Sierra Gorda). En ambas modalidades, sin embargo, reconocemos que el rito tiene una cualidad estructurante que admite diversidad de variaciones. Desde este punto de vista el rito atiende a la necesidad de toda persona de trascender los límites. Se mueve hacia ese algo más que está por encima de los múltiples componentes que caracterizan nuestras culturas y nuestras creencias, y tiende a vincularlos en una búsqueda constante por trascenderse y alcanzar lo “sagrado”, o se limita a elaborar una metafísica de los componentes profanos de nuestra visión de mundo. Se busca lo que estructura en lo esencial, con lo cual caminamos hacia el mito. En esta dimensión, el hombre y la mujer se orientan hacia el Mito o los mitos fundadores. El rito

vertebra la significación; la encadena e interrelaciona. Otro rasgo es que se repite infinidad de veces. No obstante, se manifiesta a su vez en las múltiples variaciones a que está sujeto, y dinamizan la creación y la búsqueda. Por eso dominar el núcleo esencial que nos trasciende siempre es lo que imprime carácter y facilita esa doble naturaleza del canto, de la música, o de la palabra que nos vertebra. Nos reconocemos provenientes de un origen al cual regresamos para mirar al futuro. Este principio de vida-muerte y resurrección que rige nuestro estar en el mundo es siempre ascendente, por lo cual podemos afirmar que “se asciende al origen”. Se regenera la vida religiosa y se penetra en el misterio cósmico. No hay hieratismo si la vida con toda su pluralidad se asume en la palabra y acompaña en el camino.

Para Mircea Eliade, como seres humanos nos movemos en la historia entre lo “sagrado” y lo “profano”, ya que “es siempre en cierta situación histórica donde lo sagrado se manifiesta”, en pluralidad de hierofanías que constituyen el material documental necesario a un historiador de las religiones y a todo documento popular o producto de una élite que busque “retrazar la *historia de una hierofanía*”, “en primer lugar porque ayudan a constituir las modalidades de lo sagrado revelado a través de esa hierofanía” conservada en mitos, símbolos, costumbres, que dejan entrever su sentido original.³¹

La topada, fiesta del decimal, controversia y rito, revela el ciclo como una realidad que se muestra cuando el poeta trovador la convoca, como lo manifiesta Guillermo Velázquez en su canto cuando remansa en el decimal:

Ya cuando los años pasan
y se va amasando todo,
se forma un mágico lodo
y en la memoria se amasan
vivos recuerdos que trazan
rutas para descifrar
mucho de lo que al andar
pasa desapercibido,
cerrando paso al olvido.
Es bonito regresar

*a la tierra en que nacimos,
pasearnos y recordar
tantas cosas que vivimos.*

Se canta a la vida con el símbolo de la mujer, en una gradación que marca el ciclo temporal (Amanda-alba): alba-renacer del día después de la noche; alba-resurrección; alba-musa que eleva la poesía; alba-libertad: alba-pasión:

Amanda, al amanecer,
alborean mis emociones,
atízale a tus pasiones
y a tu libertad de ser.

Amanda ya va a alborear
y esto te lo digo en serio,
eres hija de un misterio,
que no alcanzo a descifrar;
es un enigma, y ni hablar,
Amanda, ¿qué puedo hacer?
Sólo cumplir el deber
de seguir en esto inmerso
e improvisarte este verso
Amanda, al amanecer.

Después sabremos que Amanda es la hija mayor que ha migrado al “otro lado” de la frontera. Amanda es, pues, a un mismo tiempo, símbolo del dolor de la ausencia personal (del sí mismo) y de la migración (colectiva). El oponente, en cambio, al despedirse, caracteriza la topada como una representación: “Se culmina la actuación,/ la despedida les damos”. Sin duda es otro el temple de ánimo del trovador que de hecho ha eludido toda la noche asumir lo esencial del tema de la topada.

[1](#)

Guillermo Velázquez, “Juglar de fiesta y quebranto”, *El festival del huapango arribeño y la cultura de la Sierra Gorda: Una pequeña utopía que hace resplandecer una grandeza*, poesía de 22 estrofas en décimas en la cual caracteriza la celebración anual de la Fiesta de Xichú, Guanajuato, en el 30º Aniversario de la celebración de la fiesta, organizada desde su origen por este gran poeta trovador de la Sierra. El texto lo presentó como ponencia en el coloquio Fiesta y Ritual en la Tradición Popular Latinoamericana, El Colegio de México, 29 de octubre de 2015.

[2](#)

Teun A. van Dijk, *Ideología. Un enfoque multidisciplinario*, Lucrecia Berrone de Blanco (trad.), Gedisa, Barcelona, 1999 [1ª ed. en inglés, 1998], pp. 158-161.

[3](#)

José Carlos Aguado y María Ana Portal, *Identidad, ideología y ritual. Un análisis antropológico en los campos de educación y salud*, UAM-I, México, 1992, p. 73.

[4](#)

Ibid., p. 79.

[5](#)

Cf. Víctor Turner, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1999, pp. 21 y ss.

[6](#)

Esto equivale a los polos “ideológico” y “sensorial”, que Víctor Turner reconoce en el símbolo ritual, además de estar dotado de multiplicidad y unificación de significados aparentemente contradictorios, y de ser condensación de muchas ideas, relación entre cosas, acciones e interacciones. Cf. “Tres propiedades de los símbolos rituales”, *op. cit.*, pp. 30-33.

[7](#)

Sin duda me inclino por este punto de vista que censura una visión estática del ritual. Aun en términos de la trascendencia, del mito, los rituales tienen que asumir su historicidad. Es preocupante la visión estatificadora que rige todavía en muchas posturas de los estudiosos de las producciones culturales. Sobre este punto, cf. Aguado y Portal, *op. cit.*, pp. 84-85.

[8](#)

Víctor Turner, *op. cit.*, p. 47.

[9](#)

Sobre este tema me parece fundamental el libro de Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, FCE, México, 1993. También mis artículos, “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito”, publicado en Maximiano Trapero (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica* (Actas del Simposio Internacional sobre la décima, 1992), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 90-91; “Género en fronteras: la glosa en décimas (La Sierra Gorda y otros pueblos vecinos)”, Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: “las dos orillas”*, Monterrey, México, 19 al 24 de julio de 2004, pp. 529-543, y “Coplas glosadas panhispánicas: un diálogo interminable”, en *Diálogos culturales en la literatura Iberoamericana*, Concepción Reverte Bernal (ed.), Verbum, Madrid, 2013, pp. 340-355.

[10](#)

Cf., entre otros, Agnes Villardy, "Fiesta y vida cotidiana", C. Héau (trad.), en *Fête et vie quotidienne*, París, 1968. También, en nuestro medio, Gilberto Giménez esboza una comparación entre "fiesta campesina tradicional" y "fiesta urbana", en *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, Centro de Estudios Ecuménicos, México, 1979.

[11](#)

Alberto Galván Tudela, *Las fiestas populares canarias*, Interinsular/Ediciones Canarias, Tenerife, 1987.

[12](#)

Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Librairie Weber, París, 1973.

[13](#)

Cf. Villardy, *op. cit.*, pp. 668-669.

[14](#)

Muy posiblemente la importancia de este tipo de décimas (libre o en glosa) surge asociada al hecho de que el género se utilizó durante la Colonia para los procesos de transculturación. Fue, sin duda, un modo eficaz de transmitir la cultura e incluso el saber de algunos libros que circulaban por diferentes medios. Muchas de estas prácticas se mantienen en nuestros países. Por ejemplo, en la celebración de La Mesa Redonda en Puerto Rico.

[15](#)

En la glosa normal precede una cuarteta que funciona como planta o pie. Ésta se glosa en cuatro décimas, cada una de las cuales refiere sucesivamente al verso correspondiente de la cuarteta inicial.

[16](#)

La glosa de línea o mote glosa sólo un verso, con el que se concluye siempre cada décima. Esto le confiere una apertura que facilita las largas tiradas de estrofas.

[17](#)

Francisco Berrones, *Poesía campesina*, Marta Turok (pres.), Mauricio López Valdés (est. prel. y notas), Eleazar Velázquez Benavides (intr.), Subsecretaría de Cultura-Dirección General de Culturas Populares-SEP, México, 1988, pp. 50-51.

[18](#)

En nota se aclara la palabra: *nos designores*, "nos despojes de la ignorancia".

[19](#)

Primer discurso: Job 38, 1-41; 39, 1-30. Segundo discurso: 40, 6-32; 41, 1-26.

[20](#)

Cf. Yvette Jiménez de Báez, "La décima popular en Puerto Rico", *Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*, núm. 21, Universidad Veracruzana, 1964, 446 p.; "Décimas y glosas mexicanas: Entre lo oral y lo escrito, en *La*

décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima (Las Palmas, 17 al 22 de diciembre de 1992), Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 87-109, y “Oralidad y escritura: Las décimas de Colón en México y Puerto Rico”, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana* (Universitat de Barcelona), 1992, pp. 437-451.

[21](#)

Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Joaquín Ramírez Cabañas (intr. y notas), t. III, d. Azteca, 1955, p. 172. Más adelante añadirá otros detalles y señala que la descripción detenida de estos acontecimientos se encargó a dos cronistas y se envió a Castilla, al Real Consejo de Indias (*ibid.*, pp. 177-178).

[22](#)

Citado por José Pascual Buxó, en “Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVIII)”, *Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 2, Ed. Universidad Veracruzana, Jalapa, 1959, p. 17. Procede de la anónima descripción del *Real mausoleo y funeral pompa que erigió el excelentísimo Señor Conde de Salvatierra y la Real Audiencia... a las memorias del sempiterno príncipe de España Don Baltasar Carlos*, Impresa en México, en 1647, por la viuda de Bernardo Calderón.

[23](#)

Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1531-1542), reimpresión de un ejemplar único, estudio preliminar de Santiago Montoto, Castalia, Valencia, p. 107.

[24](#)

Margit Frenk, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, M. Frenk (ed. crítica, intr., notas y apéndices), El Colegio de México, México, 1989.

[25](#)

Yvette Jiménez de Báez, “Tradición e identidad: décimas y glosas de ida y vuelta”, en Julio Ortega y Roger Carmosino (eds.), *México fin de siglo*, número especial de *INTI. Revista de Literatura Hispánica* (Providence College), núm. 42, 1995, p. 142. Cf. también, Y. Jiménez de Báez, “Oralidad y escritura: Las décimas de Colón en México y Puerto Rico”, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1992, pp. 437-451.

[26](#)

La décima de la Sierra Gorda se encuentra en una parte media de San Luis Potosí, y del norte de Guanajuato y de Querétaro. En la *Zona Media de San Luis Potosí* destaca el municipio de Río Verde, donde el género está vigente en un buen número de rancherías (ca. unas 30), y se encuentra también en los municipios de Ciudad Fernández, San Ciro de Acosta, Santa Catarina, Cerritos, Villa Juárez, Alaquines, Cárdenas, Ciudad del Maíz, Rayón, Lagunillas y Temasopo. De la *Zona Norte de Guanajuato* destacan los municipios de San Luis

de la Paz, Victoria, Xichú, Atarjea, Tierra Blanca, San José y Doctor Mora. Y en la *Zona Norte de Querétaro*, Peña Miller, Pinal de Amoles, San Joaquín, Arroyo Seco, Jalpan de Sierra y Landa de Matamoros. Mucho hay que trabajar en la zonificación del género. Sin embargo, se proponen estos puntos, a partir de la investigación de personas como Socorro Perea de San Luis Potosí, que dedicó buena parte de su vida a la recopilación de materiales, se hizo a sí misma trovadora y reproductora del género, y reunió uno de los acervos más amplios de éste (cf. sobre el tema de las zonas, la “Introducción” a su libro, *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, Tomás Calvillo (pres.), Archivo Histórico del Estado/Casa de la Cultura de San Luis Potosí, 1989, 473 pp. También: *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Los Infantes a la Sierra Gorda*, Socorro Perea (comp.), Yvette Jiménez de Báez (ed.), Laurette Godinas, Carlos Ruiz, Alejandra Garrido, Claudia Avilés y Patricia García (cols.), El Colegio de México/Universidad de San Luis Potosí, México, 2005).

[27](#)

Sobre este punto, cf. Yvette Jiménez de Báez, “Lirismo y prosa en las décimas y glosas de México y de otros países”, en *Cien años de lealtad en honor a Luis Leal*, vol. I, Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek (eds.), University of California-Santa Bárbara/UC-Mexicanistas/UNAM/Instituto Tecnológico de Monterrey/Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones ORO de la Noche, 2007, pp. 227-253.

[28](#)

Yvette Jiménez de Báez, “Género en fronteras: la glosa en décimas (La Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)”, en Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: “Las dos orillas”*, Monterrey, México, 19-24 de julio de 2004, pp. 529-543.

[29](#)

Esto puede variar de acuerdo al espacio donde se celebra la topada. Campo adentro, sobre terreno apisonado, he visto que pueden colocar unas tablitas que se aseguran en la tierra en los dos extremos, y en el centro se hace un hueco en la tierra. Se trata de una costumbre que ya prácticamente no es necesario hacer. Otras veces se celebra la topada en espacios de cemento, como las plazas. Lo importante es poder zapatear y que no se pierda la resonancia del baile que de hecho funciona como un instrumento más de la música. Es interesante percibir la adecuación entre la intensidad del zapateado y la reacción variable de los que bailan y forman parte de los que participan en la celebración.

[30](#)

Para un comentario general de esta topada, cf. Yvette Jiménez de Báez, “*La fiesta de la topada por el camino de la migración*”, en León E. Bieber (ed.), *Regionalismo y federalismo. Aspectos históricos y desafíos actuales en México, Alemania y otros países europeos*, El Colegio de México/Servicio Alemán de

Intercambio Académico/UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2004, pp. 291-313.

[31](#)

Cf. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Georges Dumézil (pref.), ERA, México, 1972, pp. 31-34.

PALABRA CANTADA. RELACIONES DE INTERCAMBIO ENTRE
SANTOS Y HUMANOS EN LA FIESTA PATRONAL DE SAN
ISIDRO LABRADOR

Daniel Gutiérrez Rojas
CELL-El Colegio de México

Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí, con la larga sonaja en la mano, dando duros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más.

JUAN RULFO, fragmento del cuento "Talpa"

Rechazar dar, negarse a invitar, rechazar tomar equivale a declarar la guerra; es rechazar la alianza y la comunión.

MARCEL MAUSS

[...] los intercambios son guerras resueltas en forma pacífica; las guerras son el resultado de transacciones desafortunadas.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Hacia finales de abril de 1893, hubo gran sufrimiento en Sicilia por carencia de agua. La sequía duraba ya seis meses: todos los días lucía y se ponía el sol en un cielo sin nubes. Los huertos de la "Conca d'Oro", que rodea Palermo con un cinturón de magnífico verdor, estaban marchitos. Los alimentos escaseaban; el pánico se apoderaba de la gente. Todos los métodos tradicionales para procurar la lluvia se habían ensayado sin efecto alguno. Las procesiones habían desfilado por calles y campos. Hombres, mujeres y niños rezaban su rosario postrados noches enteras ante las sagradas imágenes. Cirios benditos ardían día y noche en las iglesias. Se habían colgado de los árboles palmas benditas en el Domingo de Ramos. En Solaparuta, de acuerdo con una tradición muy vieja, habían esparcido por los campos el polvo recogido de las iglesias el Domingo de Ramos. En años corrientes, estas barreduras santas conservaban las cosechas, pero aquel año no tuvieron efecto alguno. Los

habitantes de Nicosia, con la cabeza descubierta y los pies descalzos, llevaron los crucifijos por todos los barrios de la ciudad azotándose unos a otros con alambres. Todo fue en vano; hasta el mismo San Francisco de Paula, que anualmente realiza el milagro de traer las lluvias y es conducido por los huertos todas las primaveras, no pudo o no quiso ayudar. Misas, vísperas, conciertos, iluminaciones, fuegos artificiales, nada pudo conmoverle. Al fin, los campesinos empezaron a perder la paciencia. Muchos santos fueron desterrados. En Palermo tiraron a San José a una huerta para que viese por sí mismo el estado de las cosas y juraron los campesinos dejarle allí, abandonado al sol, hasta que lloviese. Otros santos, a la manera de chicos traviesos, fueron puestos cara a la pared o despojados de sus bellísimos trajes y desterrados de sus parroquias, insultados groseramente y zambullidos en los pilones de bañar las caballerías. En Caltamisetta arrancaron las alas doradas de la espalda de San Miguel Arcángel y las reemplazaron por otras de cartón; le quitaron su manto de púrpura, poniéndole en su lugar un taparrabos. En Licatta, el santo patrón San Ángel lo pasó aún peor, pues le dejaron en cueros, le insultaron, le pusieron grilletes y le amenazaron con ahogarle o ahorcarlo. “¡Que llueva o la sogá!”, gritaban encolerizados poniéndole los puños en la cara.¹

Este pasaje bastante conocido de *La rama dorada*, de sir James George Frazer, evidencia de manera ejemplar las consecuencias que lleva implícita la ruptura de uno de los principios fundamentales de la teoría del don: la violencia inherente que subyace al intercambio, cuando una de las partes se niega a dar o a devolver dentro de un ciclo de prestaciones recíprocas.² Los actos de violencia consumados en la isla italiana de Sicilia por una turba de feligreses encolerizados con sus santos se deben, sí, a la escasez de buenos temporales para la labranza, pero sobre todo se justifican porque aquéllos —los santos— no quisieron o no pudieron corresponder a las súplicas y oblaciones concedidas por sus devotos.³

Rechazar dar, negarse a invitar, rehusar tomar equivale a declarar la guerra;⁴ quizá parezca desmedida esta sentencia hecha por Marcel Mauss en su libro *Ensayo sobre el don*, y ni que decir de la descripción del pasaje descrito en *La rama dorada* que puede pasar por superchería, atavismo o exageración, pero cuando se examinan los hechos descritos por Frazer a la luz de la teoría del intercambio o del don se tornan comprensibles las actitudes y las acciones emprendidas por los campesinos de Palermo, Solaparuta, Nicosia, Caltamisetta y Licatta.

Con la penuria al cuello y viendo que sus súplicas y ofrendas no eran devueltas por sus patronos o imágenes devocionales en forma de lluvia, resulta lógico que los labriegos hayan interpretado dicho “gesto” como el rechazo de un pacto previamente establecido.⁵ La ausencia de precipitaciones se convierte en ese momento en un signo de disensión; en consecuencia, no deben sorprender los episodios violentos consumados contra las imágenes de las iglesias y templos sicilianos.

En este sentido, la sentencia hecha por Claude Lévi-Strauss en la que afirma que “los intercambios son guerras resueltas en forma pacífica, y las guerras son resultado de transacciones desafortunadas”⁶ refuerza la idea original de Mauss sobre la prestación de dones. La relevancia del intercambio resulta altamente significativa para la antropología, pues lo que parece un simple cambalache de objetos o un ofrecimiento desinteresado constituye, en realidad, un mecanismo eficaz de organización y control social, sin pasar por alto, por supuesto, que representa, simultáneamente, acciones significativas que ponen en contexto sistemas de pensamiento,⁷ formas de ser y estar en el mundo.

Un número importante de antropólogos ha afirmado que cierto tipo de regalos y ofrendas realizados entre los hombres u ofrecidos a entidades extrahumanas, como los santos, adquieren una función conciliadora, política si se le quiere ver así.⁸ En otras palabras, tienen como finalidad resolver conflictos internos entre miembros de un mismo grupo o entre grupos vecinos a través de intercambios recíprocos: dar, recibir y devolver; debido a que los humanos compiten y rivalizan constantemente entre sí por los productos y esquilmos, sean éstos materiales o simbólicos.

Como los bienes son limitados, se encuentran fuera del alcance de algunos miembros o simplemente están condicionados, debe existir una regulación que permita su circulación constante y su distribución dentro de la sociedad; si esto no ocurre, se corre el peligro de que surjan conflictos que pongan en riesgo el orden establecido. Toda economía y toda vida en común implican intercambios, y éstos a su vez involucran derechos y obligaciones;

los colectivos que convienen transacciones asumen siempre el compromiso de dar, recibir y devolver.⁹

Este *principio de reciprocidad* se extiende al dominio de lo sagrado,¹⁰ es por eso que a los santos, ancestros, espíritus y otras entidades sobrenaturales se les ofrenda. De hecho, se ha considerado que con estos seres los humanos tienden a crear vínculos más fuertes, pues dichas entidades o númenes ocupan una posición preeminente en los sistemas de pensamiento, debido, entre otras cosas, a que se acostumbra adjudicarles poderes y fuerzas capaces de dominar la naturaleza o de tener influencia directa sobre la salud de las personas y los trabajos que éstas suelen desempeñar.¹¹ Este principio de reciprocidad entre humanos y entre santos y humanos se puede encontrar en la fiesta patronal realizada en San Isidro de la Palmas, en el municipio de Victoria,¹² Guanajuato. El presente trabajo se cuestiona, precisamente, por el papel que juegan el canto y la música de velación de la tradición arribeña dentro del marco festivo de la celebración mencionada, como una forma de intercambio con lo sagrado y como plegaria y estrategia de comunicación con entidades sobrenaturales.

De hecho, se postula que las mismas décimas expresan esos vínculos, intercambios y motivaciones entre los devotos y sus imágenes. En este sentido, Alessandro Lupo ha afirmado que siendo los textos rituales (orales y escritos) enunciaciones explícitas del pensamiento, constreñidos dentro de los moldes de la tradición, constituyen excelentes muestras de cosmología vivida.¹³ En otras palabras, las décimas cantadas por los trovadores exhiben nociones sobre las relaciones que los hombres establecen con su medio físico y social. Véanse, por ejemplo, las siguientes décimas, que evidencian la idea de que son los santos quienes pueden atraer la lluvia siempre que se les ofrende de forma adecuada y en contextos específicos.

Conmovido con devoción precisa
cuando Dios envía su luz
marchando en pos de Jesús
oiremos la santa misa,
teniéndola por divisa
de todo trabajador

para alcanzar el favor
de las lluvias celestiales
enviad vuestros temporales.

San Isidro Labrador

patrono del campesino

[*voy hacerte un canto fino*]¹⁴

*como una prueba de amor.*¹⁵

Por mi corazón completo
yo te honraré en especial,
pues tú [...] a diosito
nos envía el temporal
para aliviar nuestro mal
y a la vez nuestro dolor;
de regalos dan fervor
[...] por un cariño ardiente

rogarás por esta gente,

*San Isidro Labrador.*¹⁶

Cuando a Dios clamas contento
que vea a los desamparados
luego con tersos nublados
cubre todo el firmamento.
Cae la lluvia al momento
dando a la planta vigor
para que con esplendor
nos brinde después sus frutos
recibe nuestros tributos.

San Isidro Labrador

patrono del campesino

[*voy hacerte un canto fino*]

*como una prueba de amor.*¹⁷

El vínculo santos-humanos ligado a la petición de buenas cosechas y de buenos temporales en san Isidro de las Palmas muestra aquellos aspectos de la vida que, por sí mismo, el hombre no puede dominar o sobre los que no tiene competencia; por esta razón “se ve forzado” a entablar intercambios y alianzas con seres del imaginario religioso que cree que pueden controlar los fenómenos meteorológicos, o a los que considera como dueños de las cosas que hay sobre la tierra o como patronos de ciertas actividades como la agricultura, la medicina, la albañilería o la música.¹⁸ En este sentido

pueden interpretarse la siguiente planta y décima, cantadas por el trovador Miguel González durante la velación dedicada a San Isidro:

San Isidro Labrador
patrono del campesino
[voy hacerte un canto fino]
como una prueba de amor.¹⁹

Cumpliendo lo que has pedido
a todo el campesinado
tras la yunta y el arado
comenzará el recorrido.
Ya que imitarte he querido
en el campo, en la labor
dando gracias al Creador
que te escogió pa' patrono
llévanos a vuestro trono.

San Isidro Labrador
patrono del campesino
[voy a hacerte un canto fino]
como una prueba de amor.²⁰

En otros casos las décimas muestran a los santos y vírgenes como padres, madres, abogados o diplomáticos celestiales capaces de interceder por los humanos ante otras entidades suprahumanas como Dios, la Virgen o el Espíritu Santo.

A tu templo hemos llegado
a dónde está tu resplandor
tú eres padre y abogado
tú eres nuestro redentor.²¹

A tu santo trinidal
alegría quién conociera
que en el [...] yo estuviera
en tu reino celestial
para poderte adorar
en aquel templo mayor
en donde está vuestra altar
purificado y bendito
¡ay! padre San Isidrito
tú eres nuestro redentor.²²
Nomás María vino a interceder
porque María fue profetizada

*nomás María fue nuestra abogada
la que nos vino a favorecer.
Nomás María vino a interceder
porque María fue profetizada
nomás María fue nuestra abogada
la que nos vino a favorecer.*²³

Eres la reina, la jerarquía
que en este valle tu vista pones
en ti se encierran todos los dones
toda la gracia y sabiduría.
Contemplando el eterno envía
el primer don que te dio a entender
fuiste nombrada antes de nacer
allá en la mente del Padre eterno
para librarnos del cruel infierno.
*Nomás María vino a interceder
porque María fue profetizada
nomás María fue nuestra abogada
la que nos vino a favorecer.
Nomás María vino a interceder
porque María fue profetizada
nomás María fue nuestra abogada
la que nos vino a favorecer.*²⁴

De lo anterior se puede deducir que las sociedades fomentan la idea que supone que sólo entablando alianzas con dichos seres es posible mantener un orden social y un desenvolvimiento eficaz de los ciclos ambientales.²⁵ Las décimas cantadas a san Isidro durante la velación enuncian esas alianzas y esos intercambios realizados entre grupos sociales y fuerzas pías. Estas prestaciones recíprocas (velación a cambio de lluvias, lluvias a cambio de velación) tratan de evitar, a toda costa, un conflicto entre humanos y entidades celestiales; se esfuerzan por promover un diálogo y un equilibrio entre el plano celestial y el plano terrenal. La fiesta y la música, concebidas como formas de intercambio ritual, tienen como finalidad, precisamente, prevenir conflictos no sólo entre los miembros del grupo social, sino también entre éstos y sus santos.

No devolver los favores humanos con lluvias podría desencadenar, en el peor de los casos, una revuelta similar a la ocurrida en Sicilia, donde los santos sufrieron las consecuencias por

no responder a las oblaciones de su feligresía. Y en contraparte, una posible sequía, o una lluvia raquílica, podría ser interpretada por los campesinos como un signo por el cual el santo manifiesta su desacuerdo con los intercambios ocurridos. La idea de que las desgracias sólo pueden evitarse si las personas entablan una relación de intercambio mutuamente benéfico con dichas entidades subyace al tipo de operaciones rituales que aquí se examinan.²⁶ Pero si la función explícita del ritual de petición consiste en disolver cualquier tipo de conflicto, su función latente reside no en atraer la lluvia propiamente, sino en disipar la violencia y en reducir la ansiedad y la incertidumbre ante posibles sequías o desastres.²⁷

Ahora, no es algo poco sabido el hecho de que los pobladores de muchas regiones recurrían regularmente a sus santos, patronos y no, para pedir lluvias, indulgencias o canonjías. Hay ejemplos de sobra en la antropología y los estudios de folclor, tanto en España como en México, que podrían ilustrar contundentemente aquello que Frazer llamó el dominio mágico de la lluvia.²⁸ Las ceremonias de petición son frecuentes en distintos puntos del país, en zonas secas donde la precipitación pluvial escasea, como el norte de Guanajuato, lugar donde se sitúa el objeto de estudio que aquí se presenta; las rogativas no son una excepción, por el contrario, podría pensarse que las operaciones rituales para atraer los buenos temporales constituyen una parte esencial de las labores agrícolas del campesinado. En sí, el éxito de la labranza depende de las primeras lluvias, y éstas son concebidas como un don que se define, en gran medida, a partir de los humores celestiales, por lo que la demora de las precipitaciones puede generar desasosiego.

Los intercambios consagrados en estos rituales de petición, como se ha podido constatar, no se reducen exclusivamente a objetos físicos; las prestaciones incluyen por igual cortesías, música, danza, rezos, canto y discursos; éstas representan las oblaciones y la circulación de bienes que ocurren entre humanos y santos.²⁹ La música y el canto acompañan continuamente estas rogativas y en no pocas ocasiones constituyen un elemento cardinal dentro de los ritos de cuestación pluvial. En estos contextos, la palabra cantada

puede ser, al mismo tiempo, ofrenda (intercambio, don) y plegaria,³⁰ como puede observarse a continuación:

En los primeros renglones
comienzo yo a saludarte
con franqueza y a adorarte
ofreciéndote estos dones.
que me sirvan de oraciones
estos lindos parabienes
y que me sirvan de bienes
en mi postrer agonía
haciéndote compañía
*San Isidro, aquí nos tienes.*³¹

Conmovido con devoción precisa
cuando Dios envía su luz
marchando en pos de Jesús
oiremos la santa misa,
teniéndola por divisa
de todo trabajador
para alcanzar el favor
de las lluvias celestiales
enviad vuestros temporales.
*San Isidro Labrador
patrono del campesino
[voy a hacerte un canto fino]
como una prueba de amor.*³²

Cuando a Dios clamas contento
que vea a los desamparados
luego con tersos nublados
cubre todo el firmamento.
Cae la lluvia al momento
dando a la planta vigor
para que con esplendor
nos brinde después sus fru... frutos
recibe nuestros tributos.
*San Isidro Labrador
patrono del campesino
[voy a hacerte un canto fino]
como una prueba de amor.*³³

El canto y la música son concebidos como bienes intercambiables que se supone tiene a bien recibir san Isidro, quien, se intuye,

devolverá lo que se le ha ofrendado en forma de lluvia. Pero, para que esto ocurra, la palabra dada debe tener determinadas características diferentes a las dichas en situaciones comunes. La palabra ofrendada debe revestir una forma concreta que consiga comunicar, en términos religiosos, en un lenguaje casi santo,³⁴ una petición que consiga conmover a san Isidro, a fin de que éste se apiade de sus creyentes.

En otras palabras, las décimas, concebidas como lenguaje de comunicación ritual, deben exhibir una eficacia cuya enunciación logre actuar directamente sobre las potencias celestes en beneficio de los humanos.³⁵ De este modo, las décimas constituirían una plegaria verbal y musical;³⁶ no es un dato baladí que exista intertextualidad con algunos rezos católicos. De hecho, éstos pueden servir como fuente de inspiración y como recurso activo de los trovadores para dirigirse a lo santo.

Por la señal de la cruz³⁷
y de nuestros enemigos
de veras que hace la luz
de los astros encendidos
para no ser persiguídos
de la astucia diabolina
por eso el hombre se inclina
con la cruz al persinarse
acaba de levantarse
*hace la cruz y camina.*³⁸

Líbranos señor, Dios nuestro
y en el nombre del Padre
a Dios debemos amarle,
como dice aquel Maestro
cuando anduvo en el desierto,
que a Dios debía presentarse
la oración para salvarse
para poder trabajar
se debe de santiguar
*el cristiano al levantarse.*³⁹

Por la señal de la santa cruz
De nuestros enemigos
Líbranos Señor, Dios nuestro

En el nombre del padre
Y del hijo y del espíritu santo.

La tradición del canto de velación constituye, en términos generales, una expresión de lo religioso; su uso en el culto bien puede favorecer la transmisión y permanencia de un sistema de pensamiento, bien puede utilizarse como un componente psicológico para reducir las angustias ante las adversidades de un futuro imprevisible, bien consigue marcar cambios y transformaciones dentro de las comunidades o simplemente puede funcionar como medios de comunicación cuya finalidad consiste en crear vínculos entre los hombres y entre éstos y los santos. En este sentido, Hans Küng afirma que

cantar, danzar y hacer música —fenómenos, en principio, extremadamente vinculados— son actividades religiosas que guardan relación con poderes sobrehumanos, mediante los cuales se trata de ligar o bien desencadenar en el ritmo energías del más allá. Con el paso del tiempo, la palabra cantada se impondrá como arte musical, y será entonces apelación directa a la divinidad.⁴⁰

En estos términos no resulta extraño que la palabra ritual, cantada o no, sea a la vez un acercamiento a lo numinoso, una oración, una apelación o una hierofanía. De qué otra manera podría ser; las escrituras relativas al dogma judeocristiano dan testimonio de la importancia del aspecto verbal en el culto: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el verbo era Dios. Éste era en principio con Dios. Todas las cosas por él fueron hechas; y sin él nada de lo que es hecho, fue hecho” (Juan 1:1). ¿No resulta lógico entonces que la palabra sea al mismo tiempo el medio idóneo para ofrendar y entablar comunicación con lo religioso?

En los primeros renglones
comienzo yo a saludarte
con franqueza y a adorarte
ofreciéndote estos dones
que me sirvan de oraciones
estos lindos parabienes
y que me sirvan de bienes
en mi postrer agonía
haciéndote compañía
*San Isidro, aquí nos tienes.*⁴¹

*San Isidro Labrador
patrono del campesino
voy hacerte un canto fino
como una prueba de amor.*⁴²

Al respecto Küng apunta que:

No es de extrañar, pues, que los cristianos neotestamentarios alaben a Dios y se conforten mutuamente por medio de salmos, himnos, alabanzas, cánticos espirituales (cf. Efesios 5, 19) y así mismo de la inspiración espontánea (1 Corintios 14, 26). Se dio acogida a cánticos en su culto divino (caso, por ejemplo, del *Magnificat* y el *Benedictus* procedentes del evangelio de Lucas), y los himnos a Jesucristo surgen en muy temprana edad y no sorprende que los redimidos al fin de los tiempos vayan a elogiar a Dios con una nueva canción (Apocalipsis 14, 2 s.).⁴³

No debería sorprender que la palabra ritual sea concebida, al igual que el *verbo original*, como un acto de creación y significación del mundo.⁴⁴ Aquí, la palabra (las décimas se debiera decir) crea vínculos, lazos de unión con lo numinoso y entre los mismos hombres por medio de un intercambio de palabras.⁴⁵ Esa fuerza creadora del discurso ritual no es ajena a la reflexión, en ésta habita un poder divino, un encanto, cuya “magia social” funda espacios para la comunicación con lo sagrado y cuya fuerza transformadora logra convertir la ansiedad y el desasosiego en serenidad y consuelo, promoviendo la integración social de los miembros, renovando las representaciones colectivas del grupo y creando lazos de reciprocidad.⁴⁶

En estos términos, las décimas y la música de velación componen una plegaria en el estricto sentido que Jesús Jáuregui redefine, a partir del concepto propuesto por Marcel Mauss (*La prière*) en su tesis doctoral. Al adecuar la noción original de plegaria, Jáuregui amplía los postulados de tal manera que éstos puedan explicar las prácticas musicales y dancísticas tradicionales indígenas y mestizas de México.⁴⁷

[...] la oración es el punto de convergencia de numerosos fenómenos religiosos. Participa a la vez, y mucho más que cualquier otro sistema de hechos, de la naturaleza del rito y de la naturaleza de la creencia: [en ella representación y acción aparecen íntimamente implicadas]. *Es un rito*, puesto que es una actitud adoptada, un acto realizado [de] cara a las cosas sagradas. *Se dirige a la*

*divinidad y la influye; consiste en movimientos materiales que buscan determinados resultados. Está llena de fuerza y de eficacia; con frecuencia es tan poderosamente creadora como una ceremonia simpática. Pero, al mismo tiempo, toda oración, [al igual que un mito, está cargada de sentido; a menudo es tan rica en ideas y en imágenes como una narración religiosa...] Incluso allí donde la rutina la ha vaciado de sentido, expresa todavía un mínimo de ideas y de sentimientos religiosos. El fiel actúa y piensa en el acto de la oración. Y acción y pensamiento están unidos estrechamente, surgen en un mismo momento religioso, en un único e idéntico tiempo. Actúa a través de la expresión de ideas, de sentimientos, que las palabras traducen al exterior y sustantifican. Hablar es, a la vez, actuar y pensar: por eso la oración depende tanto de la creencia como del culto.*⁴⁸

En san Isidro de las Palmas, el canto y la música de velación cumplen con todas las características que Mauss y Jáuregui delimitan como propias de la plegaria: a) se realizan en un contexto religioso y ritual dentro de un culto que presenta regularidad, b) se ejecutan dentro de patrones establecidos socialmente, c) constituyen un acto de comunicación dirigido a “lo sagrado”, d) tienen una eficacia en la que creen tanto el fiel como su sociedad, e) activan las potencias sagradas que actúan sobre el mundo profano, de tal manera que los seres sagrados se emplean como intermediarios para actuar sobre la realidad cotidiana de este mundo.⁴⁹

Pero aunque la velación, como plegaria, constituya un ritual en sí misma, no debe sustraerse de un contexto más amplio: el de la fiesta patronal consagrada a san Isidro Labrador, pues es, a final de cuentas, esta celebración religiosa la que define la ejecución poético-musical como parte de un rito de paso estacional, según la tipología de Arnold van Gennep.⁵⁰ Como tal, la fiesta y el ritual marcan una cesura en el tiempo y el espacio, consagrando una diferencia básica del tiempo y de los trabajos: el cambio del ciclo estacional de secas al de lluvias y el comienzo de las labores agrícolas en contraposición a las labores realizadas durante el tiempo de secas.

En este sentido, en el presente texto se propone que el ritual consagra diferencias, distancias sociales y límites: lo sagrado de lo profano, lo seco de lo húmedo, el tiempo ordinario del tiempo ritual, el espacio religioso del secular, lo santo de lo humano, el trabajo del

ocio. Además, como ya lo advirtieron Mauss y Levi Strauss en sus respectivos textos, el rito promueve a través del sistema de cargos y de la organización de la festividad una serie de hitos sociales cuyo objetivo es establecer diferencias.

Siendo la celebración un rito de paso estacional que inaugura — ¿o debiera decirse “abre”?— el ciclo de lluvias y un llamado para que los labriegos comiencen a trabajar sus campos, no resulta raro encontrar en las propias décimas una relación entre trabajo agrícola y oración, pues los resultados del primero parecen estar siempre mediados por el segundo.

Cumpliendo lo que has pedido
a todo el campesinado
tras la yunta y el arado
comenzará el recorrido.

Ya que imitarte he querido
en el campo, en la labor
dando gracias al Creador
que te escogió pa' patrono
llévanos a vuestro trono.

San Isidro Labrador

patrono del campesino
[voy hacerte un canto fino]
como una prueba de amor.[51](#)

Al comenzar mis labores
invoco a un Dios verdadero
persinándome primero
cuando [...] los albores
me acuerdo de los favores
que alcanzas de tu azador
para todo agricultor
que profesa su labranza
eres mi única esperanza.

San Isidro Labrador

patrono del campesino
[voy hacerte un canto fino]
como una prueba de amor.[52](#)

El sermón del sacerdote, dicho durante la misa de la fiesta, va en la misma dirección: trata de consagrar la relación arbitraria que existe entre trabajo y oración.

Vamos a hacer un comentario sobre nuestra fiesta. Cada año nos reunimos en esta fecha, en estos lugares para celebrar la fiesta de san Isidro Labrador, y hoy venimos precisamente a honrarlo, todos ustedes trayendo sus yuntas que vienen para que reciban la bendición de Dios, por medio de este siervo que Dios suscitó para dejarlo como patrono de todos los campesinos. Y muy loable para todos ustedes y para todos nosotros que tratemos de veras de honrar a san Isidro Labrador. Creo que la historia ya la saben, pero solamente me concreto a decirles que toda la vida de san Isidro se resume en dos palabras, y que puede ser para nosotros una buena lección porque como patrono que es tenemos que aprender algo de él. ¿Cuáles son esas dos palabras que resumen su vida?, son éstas: la oración y el trabajo, porque san Isidro fue un verdadero hombre de oración, que lo fortaleció, le dio fuerzas para luchar en todas las vicisitudes de su vida.⁵³

Más allá de que las décimas enuncien abiertamente un vínculo directo con la petición de lluvias, lo importante aquí es mencionar que además exhiben la idea de que el mundo físico depende de una corte de santos que actuará en favor o en contra de los hombres según haya sido su conducta moral. El agricultor que tenga una buena cosecha habrá de pensar que algo bueno debió haber hecho para merecer tales dones, en cambio el labriego que haya obtenido unos raquícos esquilmos reflexionará sobre las razones de su desventura.

Es en este punto que texto y contexto interactúan para significar. Las décimas expresan un discurso ligado a un tipo de pensamiento, logrando entrar en relación con el evento para comunicar aspectos ideológicos y favorecer la reflexión sobre la función y fines que persigue el rito. Los escuchas confrontan las ideas del dogma cristiano, enunciadas en el canto, con sus relaciones y experiencias personales tal como fueron aprendidas por éstos; es así como las ideas expuestas en las décimas son completadas por quienes participan de la velación.

Las relaciones entre las ideas religiosas y las décimas no son mero artilugio expositivo, lejos de ser sólo ilustraciones de la doctrina cristiana, el acto enunciativo de la velación insta a los partícipes para que se involucren y reflexionen sobre el hecho religioso y sobre la relación que guarda el trabajo agrícola con la fe religiosa. Lo que buscan las décimas, como parte de un sistema de ideas religioso, es construir una imagen ante la cual el público

pueda reaccionar, una imagen ante la cual los escuchas y los músicos puedan reflejarse y reflexionar sobre sus relaciones con el mundo físico y social.⁵⁴

En esta misma línea de pensamiento Ksenia Sidorova, glosando a Kenneth M. George y a Rodrigo Díaz Cruz, ha llegado a la conclusión de que las canciones rituales hacen posible que cantantes y oyentes alcancen un estado de reflexividad sobre su pasado y presente, “proyectando sus deseos y esperanzas hacia un futuro posible. De esta manera los cantos rituales favorecen la reflexividad en músicos y escuchas, permitiendo a los hombres y a las mujeres, descentrándose y separándose de ellos mismos, conocerse en el mundo, erigirse y transformarse como sujetos activos. Las canciones rituales no solamente son explicaciones de las vivencias significativas de los hombres, sino también fuerzas transformadoras”.⁵⁵

Hasta aquí se ha abordado el canto y la música de velación en la tradición arribeña como forma de intercambio con lo sagrado, como plegaria y como parte de un sistema de ideas y creencias cuya fuerza enunciativa es capaz de transformar la existencia de los humanos. Sólo resta mencionar la importancia que tiene la dimensión verbal y auditiva en los contextos rituales; estos elementos —lo verbal y lo auditivo— constituyen aspectos significativos cuyo examen arroja luz sobre las complejas e imbricadas actividades que realizan los seres humanos para sobrellevar la vida en común. Así, pues, retomamos las palabras de Jacques Atalli para concluir: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo se mira, se oye. No se lee, se escucha”.⁵⁶

[1](#)

James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, FCE, México, 1981, pp. 103-104.

[2](#)

Véase Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don. Formas y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Katz, Madrid, 2012, pp. 73-79, 81-82, 93, 95-96; Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, Paidós, Barcelona, 1988, p. 107; Marshall Sahlins, *Economía de la edad de piedra*, Akal,

Madrid, 1983, pp. 181-190; Claudio Lomnitz, "Sobre la reciprocidad negativa", *Revista de Antropología Social*, vol. 14, 2005, pp. 311-339.

[3](#)

En este sentido, interesa determinar cómo ciertos procesos económicos, como el intercambio y la distribución de bienes, impactan directamente sobre conductas que en apariencia no tienen nada que ver con la economía, como los sistemas del pensamiento religioso. En este tenor, el estudio que se presenta argumenta una postura sustantivista de la economía, es decir, lo que interesa es observar las relaciones que los hombres establecen con su medio físico y social como estrategia para organizar y estructurar la sociedad a través de intercambios recíprocos.

[4](#)

Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 93.

[5](#)

Sobre los votos realizados para la elección de santos puede verse Víctor Omar Debbagh Rollán, "La simbología de las fiestas patronales: ejemplo de Pradoluengo", *Revista de Folklore*, Fundación Joaquín Díaz, núm. 373, marzo de 2013, pp. 41-44.

[6](#)

Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 107.

[7](#)

Sobre el tema del intercambio en la antropología puede verse, además de la bibliografía ya citada, la siguiente: Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 159-202; George Bataille, *La parte maldita. Ensayo de economía general*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2007; Arjun Appadurai, *El futuro como hecho cultural. Ensayo sobre la condición global*, FCE, Buenos Aires, 2015, pp. 21-100; Pascal Boyer, *Y el hombre creó a los dioses*, Taurus, México, 2010, pp. 280-282.

[8](#)

Sobre la función política de los intercambios véase: Marcel Mauss, *op. cit.*, pp. 76-85, 181-190; Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 91-108; Marshall Sahlins, *op. cit.*, pp. 190-202.

[9](#)

Ibid., pp. 155-186. Para este estudio se deja de lado la noción de reciprocidad negativa propuesta por Marshall Sahlins y reformulada por Claudio Lomnitz.

[10](#)

Ibid., pp. 95-100, Pascal Boyer, *op. cit.*; Maurice Godelier, *El enigma del don*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 157-206, 245-284; Alicia M. Barabas, *Dones, dueños y santos. Ensayo sobre religiones en Oaxaca*, INAH-Conaculta/Miguel Ángel Porrúa, México, 2006, pp. 49-124, 149-178; Efraín Cortés Ruiz, "Las fiestas a los

santos entre los mazahuas. Los casos de San Simón de la Laguna y Palmillas”, *Las fiestas a los santos. El culto familiar y comunal entre los otomianos y nahuas del Estado de México*, INAH, México, 2005, pp. 19-20, 32-40; Saúl Millán, *La ceremonia perpetua. Ciclos festivos y organización ceremonial en el sur de Oaxaca*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1993, pp. 76-78, 93-95, 99; José M. Cuadra Prats, “Reconstrucción de los episodios de sequía en el nordeste de España a partir de las ceremonias de rogativas”, *Nimbus*, núm. 29-30, 2012, p. 179; José Luis Cinca Martínez *et al.*, “Las reliquias de los santos Emeterio y Celedonio en rogativas durante la edad moderna y contemporánea en Cantabria”, *Kalakorikus*, 5, 2000, pp. 189-195.

[11](#)

Alejandro Vázquez Estrada, “Rituales en torno al cerro, el agua y la cruz, entre los chichimeca otomís del semidesierto queretano”, *Estudios Sociales*, nueva época, núm. 2, 2008, pp. 92-97; Alicia María Juárez Becerril, *Observar, pronosticar y controlar el tiempo. Apuntes sobre los especialistas meteorológicos en el Altiplano Central*, IIH-UNAM, México, 2015, pp. 79-112, 171-207; Johanna Broda, “La fiesta de la santa Cruz entre los nahuas de México: préstamo intercultural y tradición Mesoamericana”, en Antonio García Aranda (comp.), *El mundo festivo en España y América*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, pp. 219-248; Jorge Uzeta, “Cruces que son mapas. Análisis de un símbolo clave otomí”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época II, vol. X, núm. 20, diciembre de 2004, pp. 23-28.

[12](#)

Antiguamente Victoria era conocido con el nombre de Xichú de los Indios. Véase Gerardo Lara Cisneros, “Aculturación religiosa en Sierra Gorda: El Cristo Viejo de Xichú”, *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 27, julio-diciembre de 2002, pp. 59-89.

[13](#)

Alessandro Lupo, *La tierra nos escucha*, Instituto Nacional Indigenista/Conaculta, México, 1995, p. 27.

[14](#)

El verso ha sido reconstruido a partir de la grabación de la fiesta patronal de San Isidro de las Palmas de 1990. En adelante, cada vez que se cite este verso procederá de la misma fuente. Tanto en 1990 como en 1991 la planta citada fue cantada por el trovador Miguel González.

[15](#)

Miguel González, secuencia 5, 4ª décima en glosa de la poesía.

[16](#)

Miguel González, secuencia 13, 1ª décima en glosa del decimal. Grabación de la fiesta patronal en San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990.

[17](#)

Miguel González, secuencia 5, 5ª décima en glosa de la poesía.

[18](#)

María Juárez Becerril, *op. cit.*; Alicia M. Barabas, *op. cit.*, pp. 25-48; M. Saénz De Ocariz y Ruiz De Azúa, "Climatología y régimen de lluvias en la Rioja Alta. Siglos XVI al XIX", *Zubia*, 8, 1990, pp. 129-131, 135; Camilo Fernández Cortizo, "¿En Galicia el hombre entra nadando? Rogativas, clima y crisis de subsistencia en la Galicia sudoccidental en los siglos XVI-XVIII", *SÉMATA. Ciencias Sociales Humanidades*, vol. 17, 2005, p. 260.

[19](#)

Miguel González, secuencia 5, planta de la poesía.

[20](#)

Miguel González, secuencia 5, 2ª glosa en décima de la poesía.

[21](#)

Miguel González, secuencia 5, planta del decimal.

[22](#)

Miguel González, secuencia 5, 4ª glosa en décima del decimal.

[23](#)

Asención Aguilar, secuencia 15, planta de la poesía.

[24](#)

Asención Aguilar, 3ª décima en glosa de la poesía.

[25](#)

James George Frazer, *op. cit.*; Saúl Millán, *op. cit.*, pp. 76-77, 93-95, 99.

[26](#)

Pascal Boyer, *op. cit.*, pp. 280-281.

[27](#)

Rodrigo Díaz Cruz, *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, UAM, México, 1998 (Anthropos), p. 137.

[28](#)

James George Frazer, *op. cit.*

[29](#)

Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 75; Maurice Godelier, *op. cit.*; Alicia M. Barabas, *op. cit.*

[30](#)

Jesús Jáuregui, "El concepto de plegaria musical y dancísticas", *Alteridades*, 1997, vol. 7, núm. 13, pp. 69-82; "La plegaria musical del mariachi", en

Expresiones musicales del Occidente de México, Morevallado Editores, Morelia, 2011, pp. 42-54.

[31](#)

Miguel González, secuencia 4, 1ª glosa en décima del decimal.

[32](#)

Miguel González, secuencia 5, 4ª glosa en décima de la poesía.

[33](#)

Miguel González, secuencia 5, 5ª glosa en décima de la poesía.

[34](#)

Rodrigo Díaz Cruz, *op. cit.*, pp. 141-145. Este autor sintetiza lo que según su criterio constituyen las características fundamentales del discurso ritual, a continuación se enumeran: 1) variaciones fonéticas, 2) eficacia de la palabra fundamentada en los enunciados realizativos y 3) alusiones mitológicas constantes.

[35](#)

Para más información acerca de la eficacia ritual de la palabra, véase: Claude Lévi-Strauss, "La eficacia simbólica", en *Antropología Estructural*, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 211-228; Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal, Madrid, 2008, pp. 85-138.

[36](#)

Jesús Jáuregui, *op. cit.*, 1997 y 2011.

[37](#)

Obsérvese cómo las dos primeras décimas del recuadro hacen alusión a la oración católica "La Señal de la Cruz": Por la señal de la Santa Cruz de nuestros enemigos líbranos Señor Dios nuestro. En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo.

[38](#)

Asención Aguilar, secuencia 3, 1ª glosa en décima del decimal.

[39](#)

Asención Aguilar, secuencia 3, 2ª glosa en décima del decimal.

[40](#)

Hans Küng, *Música y religión. Mozart, Wagner, Bruckner*, Trotta, Madrid, 2000, p. 16.

[41](#)

Miguel González, 4, 1ª glosa en décima del decimal.

[42](#)

Miguel González, secuencia 5, planta de la poesía.

[43](#)

Hans Küng, *op. cit.*, pp. 16-17.

[44](#)

En una disertación muy sugerente, Rodrigo Díaz Cruz se percata, a partir de la obra de Branislaw Malinowski, de que existe una relación estrecha entre el lenguaje ritual y la poesía. Tanto la primera como la segunda utilizan, de forma semejante, recursos retóricos como: aliteraciones, anáforas, onomatopeyas, metáforas, paralelismo, etcétera, cuyo uso tiene como objetivo crear estados anímicos y emocionales en quienes escuchan, recitan o leen. Díaz Cruz cree que existe un vínculo ineluctable entre las palabras enunciadas en contextos religiosos (o rituales) y la poesía; de hecho este autor afirma que el poder de ambos tipos de discurso radica, al menos en parte, en el uso continuo de los recursos retóricos mencionados. Sobre esta línea de pensamiento, Díaz Cruz trae a colación algunas reflexiones de poetas y lingüistas para justificar sus intuiciones, entre los que se encuentran: Octavio Paz, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Edward Sapir y Manley Hopkins. Por los datos que proporciona, sería interesante indagar hasta qué punto los poetas mencionados conocían la obra del antropólogo polaco.

[45](#)

Véase Rodrigo Díaz Cruz, *op. cit.*, p. 132; Raymundo Mier, "Tiempos rituales y experiencia estética", Ingrid Geist (comp.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*, UAI/Plaza y Valdés Editores, México, pp. 98-103; Ksenia Sidorova, "Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales", *Alteridades*, vol. 10, núm. 20, 2000, pp. 96-100.

[46](#)

Rodrigo Díaz Cruz, *op. cit.*, p. 137.

[47](#)

Jesús Jáuregui, *op. cit.*

[48](#)

Marcel Mauss, *apud* Jesús Jáuregui, *op. cit.*, p. 71.

[49](#)

Ibid., p. 79.

[50](#)

Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Alianza, Madrid, 2008, pp. 13-29.

[51](#)

Miguel González, secuencia 5, 2ª planta de la poesía.

[52](#)

Miguel González, secuencia 5, 3ª décima en glosa.

[53](#)

Fragmento del sermón pronunciado por el sacerdote en la misa dedicada a san Isidro Labrador el 15 de mayo de 1990.

[54](#)

Clifford Geertz, *Conocimiento local*, Paidós, Barcelona, pp. 128; Ernest Tugendhat, *Problemas*, Gedisa, Barcelona, 2001, pp. 215-216.

[55](#)

Díaz Cruz y George *apud* Sidorova, *op. cit.*, p. 101.

[56](#)

Jacques Attali, *Ruidos, Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 1995, p. 11.

SAN ISIDRO LABRADOR: DE LA TRANSMISIÓN TEXTUAL¹ A LA FIESTA DE TOPADA

Nancy Méndez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Fernando Nava (investigador y trovador): Y esas libretas, ¿eran poesías de su hermano o también ya las había recibido de...?

Amador Ramos (trovador): Mire, yo creo que algunas eran hechas de él, y algotras yo creo que también fue [...] habilitaciones que le dieron algotras personas [...]. O sea, que ese tío mío [...] empezó a conseguir poesías con algotros conocidos. [...] Poesías [...], ¿cómo dijera? de los antepasados [...]²

Un acercamiento a la figura de la vida de san Isidro Labrador permite observar el proceso de uno de los mitos³ religiosos que más ha perdurado a lo largo del tiempo. En diversos lugares del mundo, el santo forma parte de la historia de la vida cotidiana de sus creyentes y es motivo de celebraciones litúrgicas que aún se realizan en distintos lugares de España y Latinoamérica. El objetivo ejemplarizante —que se consideró desde la creación de los relatos hagiográficos medievales “cuya finalidad no era otra que tratar de estimular a los fieles a la imitación de los santos, verdaderos modelos de conducta”⁴— se encuentra en la memoria colectiva y en la religiosidad popular que se manifiesta en dichas festividades, además de en su carácter ritual, por medio del cual se conserva viva tal devoción. Observar el camino de transmisión de tal historia permite aproximarnos a algunas circunstancias en que pervive el mito: desde el testimonio medieval y su publicación, la canonización del santo, en Madrid en 1622, la producción literaria sobre su vida en la Península y en Nueva España, hasta la literatura popular

cantada y recitada, actualmente, en décimas por los trovadores campesinos de la Sierra Gorda, Guanajuato,⁵ en México.

El primer testimonio impreso que se tiene de la relación de milagros de san Isidro es un manuscrito latino del siglo XIII titulado, en un primer momento, *Códice de Juan Diácono*.⁶ Asimismo, existe una inscripción en el arca de madera que fue repositorio de los restos del santo por mucho tiempo. Sabemos que tanto Enrique II y su esposa Juana Manuel, como Enrique IV y la reina Isabel fueron sus fieles devotos. Felipe II beatificó a san Isidro en 1620⁷ y, dos años más tarde, fue canonizado en Madrid junto con santa Teresa de Jesús, san Felipe Neri, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier. Lope de Vega publicó el poema *El Isidro. Poema castellano* (1602), *La niñez de san Isidro* y *La juventud de san Isidro* (1622), los dos últimos contenidos en la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro con las comedias que se presentaron y los versos que en la Justa Poética se escribieron*. A partir de este momento, la historia se instaló en la tradición textual por medio de algunos testimonios publicados y, al mismo tiempo, se desarrolló en la memoria colectiva gracias al culto religioso que ya se había propagado, por ejemplo, por medio de relatos asombrosos:

Tras morir de forma edificante y pasar cuarenta años bajo tierra, su cuerpo, había sido hallado incorrupto y envuelto en olores suaves, trasladado con pompa al interior de la iglesia parroquial de San Andrés. Desde ese mismo momento, empezaron a producirse curaciones y otros sucesos milagrosos.⁸

Al convertirse en patrón de Madrid, san Isidro se convirtió en uno de los santos más importantes de la fe cristiana. Como mucha de la producción religiosa peninsular, su vida y milagros llegaron a la Nueva España por medio del *Flos sanctorum o libro de los santos*,⁹ en las distintas versiones que se realizaron. En este texto se reúnen la vida de la Virgen y de los santos que, hasta el momento de su publicación, habían sido canonizados. En el caso de san Isidro, se transmite su vida como labrador y, posteriormente, los varios milagros de los que se tiene noticia que hizo *post mortem*. Siglos más tarde, la historia del campesino se despliega, en esta ocasión, en una pieza dramática, la pastorela titulada *Guerra a los hijos de*

Adán, escrita por José Abarca López y representada el domingo 15 de marzo de 1857 en el Teatro del Pabellón Mexicano, en una “función de obsequio”.¹⁰ En este texto se cuenta la devoción y casi obsesión de Isidro por hacer oración, al grado de que, al descuidar su trabajo en el campo, los mismos ángeles tuvieron que ir en su ayuda, además de la forma en que se desposó con María de la Cabeza y otros milagros. Un elemento importante es que, al ser una pastorela, la representación del bien y el mal rige el discurso y la intención de los personajes, vulnerables de caer en las trampas de Luzbel. En los siguientes versos, Asmodeo, ayudante de Luzbel, reconoce el origen madrileño de Isidro:

Hay, señor mi rey,
una negra sombra que empaña
a nuestro inmenso poder.
En Madrid en el año de 1081
el día 4 de abril, de cristinísimos
padres, que no he podido vencer,
nació un niño esclarecido
piadosamente engendrado,
que por su virtud profunda
ha tu poder pisoteado,
su nombre se llama Isidro,
que nos hace estremecer.¹¹

Luego, vienen una serie de episodios donde Luzbel tienta a Isidro por medio de hablaturías para que caiga en pecado, y éste sale, en todas las ocasiones, como un fiel devoto. Al final de la pieza teatral, Luzbel es vencido por san Miguel y la muerte de Isidro da pie al parlamento en octosílabos por parte de Juan de Vargas “El Ranchero”,¹² amo del santo y testigo de su vida. Claramente, esta pastorela tiene una influencia directa del teatro misionero¹³ y el drama litúrgico, en específico de lo que Fernando Horcasitas¹⁴ clasificó como “drama moral o didáctico”, que trata de las conductas buenas o malas de los personajes y las consecuencias de sus acciones. Esta forma didáctica de enseñar el cristianismo fue fundamental para la evangelización de los primeros siglos de la sociedad novohispana. Tiempo después, en el virreinato edificante, las celebraciones de arcos triunfales y piras funerarias¹⁵ se

convirtieron en una práctica religiosa cotidiana. De hecho, gracias a las relaciones de fiesta sabemos de la fastuosidad con que se celebraba la llegada de alguna reliquia, la canonización de algún santo o alguna celebración religiosa calendárica. El carácter festivo y la utilización del teatro como una forma doctrinal configuraron una sociedad completamente teatral:

El teatro misionero es reconocido como un instrumento de evangelización que pronto aclimató en tierras americanas, debido, quizás, al gusto de los indígenas por las representaciones. Desde entonces, y durante los tres siglos de régimen colonial, se mantiene como un poderoso espectáculo que atrae a todo tipo de público: al noble, al indio, al negro o al mestizo. Al lado de la misión dogmatizadora está el entretenimiento lúdico, y no hubo pasatiempo más preferido en la época que el ver en tablas la actuación.¹⁶

Como una extensión de las prácticas religiosas novohispanas, todavía se representan episodios de la Biblia, las pastorelas en Navidad y el ciclo de la vida, muerte y resurrección de Cristo en Semana Santa en diferentes lugares de Latinoamérica. En México se le festeja a san Isidro Labrador, como patrono del lugar, en varios estados: Chihuahua,¹⁷ Guanajuato,¹⁸ Guerrero,¹⁹ Querétaro,²⁰ Veracruz²¹ y Yucatán.²² Probablemente estas festividades son una variación de esta enseñanza religiosa que se valió del teatro y de la fiesta para reafirmar los dogmas cristianos. Dichas festividades incluyen rezos, bailes, procesiones, cohetes, castillos y desfiles de bueyes o yuntas —como le llaman los campesinos— adornados con frutas y flores para agradecer, festejar y pedir al santo buenas cosechas. En San Isidro de las Palmas, Guanajuato, esta celebración religiosa se nombra topada, la cual consiste en

la fiesta de la décima más característica de la zona central de México (San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro). Es de origen campesino y corresponde a un enfrentamiento de dos trovadores, cada uno con sus músicos, que suele durar toda la noche y en la que se destaca notablemente la capacidad de improvisación de los participantes; hacia la madrugada comienza la bravata o porfía que decide la lid poética. Cada trovador hace una glosa en décimas, y entre una y otra estrofa los participantes bailan un zapateado.²³

La topada es un fenómeno que constata la pervivencia del mito. La historia de san Isidro es motivo de la fiesta patronal²⁴ que reúne a

los habitantes de Las Palmas para celebrar la eucaristía, escuchar el sermón a cargo del sacerdote de la localidad y presenciar los cantos “de adivino” entre los trovadores campesinos:

Los temas que los poetas versan son diferentes según las ocasiones, pero en general cantan a lo divino y a lo humano. El canto a lo divino es llamado también de camarín o de velación y se interpreta en las iglesias, capillas, altares familiares y en velación, incluye temas bíblicos y pasajes de la historia de la iglesia católica, vida y pasión de Cristo, vidas de santos y apariciones de vírgenes (destacadamente de la Virgen de Guadalupe).²⁵

Así, estos poetas renuevan la memoria colectiva²⁶ de los asistentes a la fiesta. Las estrategias mediante las cuales esta historia refleja la eficacia del mito en Las Palmas revelan una sociedad arraigada a la palabra, al ritual y a su propia identidad. Esta comunidad “verbomotora”²⁷ ha configurado toda una tradición mediante la “fiesta de la décima”, en donde no solamente se incluyen las improvisaciones en verso por parte de los trovadores, sino que en las secuencias, entre las poesías y decimales, sones o huapangos,²⁸ se intercalan para las fiestas civiles, valeses, polcas y corridas, así como pasos dobles para las topadas de a divino. En la topada con motivo de la fiesta a san Isidro Labrador efectuada en San Isidro de Las Palmas, Victoria, Guanajuato, el 15 de mayo de 1991, con los trovadores Miguel González y Fernando Nava,²⁹ se revela la vigencia del mito de san Isidro, que se representa en un espacio ritual por medio de signos lingüísticos, visuales y auditivos. Al mismo tiempo, la fiesta refuerza la identidad de los asistentes mediante la fuerte intención doctrinal. Las historias bíblicas, los agradecimientos a la Virgen y, por supuesto, la vida de san Isidro son el tema principal de las poesías y decimales que improvisan los trovadores; ¿de qué forma se preserva este mito en Las Palmas, Guanajuato?

En la topada se busca año con año la colaboración de la comunidad y con ello la petición de lluvia para el buen sembradío de quien trabaja la tierra; en ese sentido la actividad anual se conforma como un ritual³⁰ y el resultado es un fenómeno sincrético: las palabras y la celebración sinestésica se conjuntan en medio de un espacio en donde el signo³¹ existe en su propia composición y, al

mismo tiempo, depende de la relación que establece con su entorno. En ese enlace el signo y las formas simbólicas³² se ordenan de tal manera que se crea un espacio ritual. Así, en el proceso comunicativo en el cual el mensaje del transmisor (los trovadores) se dirige al destinatario (los oyentes y participantes), los disímiles signos lingüísticos, visuales y auditivos que se presentan en la topada en distintos niveles y con distintos fines configuran no solamente una festividad aislada, más bien se genera mediante la repetición orgánica de festejos un suceso que se transfigura en el tiempo y que resguarda la historia del santo, como lo asegura Yvette Jiménez:

Las fiestas son memoria, como lo es también el rito: conserva, reproduce y transforma componentes identificables de la identidad. Tiene una clara función expresiva que pone en acto un modo de ser y estar en la historia que se reconoce (cuando se finca en la tradición o en una práctica compartida) o que anuncia el nuevo tiempo en su manifestación transgresora.³³

Gracias a estos elementos se puede observar la configuración de la fiesta como un ritual. Además de la repetición anual de la festividad, la topada en sí misma revela en su estructura otras formas que dejan ver que tanto trovadores como participantes en la fiesta (es decir, oyentes) conocen el inicio y fin de la topada, así como las acciones que se llevan a cabo durante ella. A continuación, reflexionaré en torno a algunos de estos aspectos. 1) La repetición de la planta o estrofa de cuatro versos o más (que en la glosa de las poesías funciona como estribillo) determina la distribución de cada secuencia en la topada que se divide en poesía,³⁴ decimal y son o jarabe para las topadas civiles,³⁵ y poesía, decimal y pieza musical para las topadas a lo divino, como en el caso que analizamos. Esta repetición es un recurso nemotécnico del trovador para seguir con la línea temática de la poesía que improvisa. Al mismo tiempo, es un recordatorio para los oyentes cuyo mensaje indica, a manera de didascalia implícita, que cuando el trovador se detiene al terminar de cantar y recitar las décimas, lo que sigue a continuación es la pieza musical (que en las topadas a lo divino no se baila y el no hacerlo representa una ofrenda por parte de los asistentes en el acto religioso). 2) El inicio y el fin de la topada revela una estructura

circular en el orden de la fiesta. Para abrir el discurso, el trovador don Asención Aguilar hace una salutación al sol y un elogio al amanecer:

¡Qué hermosura, qué alegría
melodía vamos cantando
hoy que ha amanecido el día
que nos viene iluminando.³⁶

Estos versos se encuentran después de las mañanitas dedicadas a la Virgen en la secuencia dos, y también se recitan al final de la última que cierra la topada, aproximadamente a las 6 con 21 minutos de la mañana. La topada ha iniciado el día anterior con cantos religiosos para luego dar paso a la celebración eucarística. 3) Dentro de la eucaristía, el sermón³⁷ tiene su propia estructura,³⁸ y prepara también al oyente para el inicio de la fiesta. 4) La petición de lluvia que realizan los trovadores se personifica mediante diversas formas en la topada; en particular, en el decimal de la secuencia 19, el trovador Fernando Nava dice:

Un milagro nos ampara
San Isidro vivamente
te brindamos el ambiente
que aquí mismo nos depara.
En el pecho que declara
haciéndote sabedor
de rodillas, con fervor
aquí cerca nuestras yuntas,
con nuestras manos bien juntas
*te brindamos la labor.*³⁹

Lo anterior transforma la realidad enunciativa. La identificación gestual con el santo —como vemos en el séptimo verso “de rodillas, con fervor”— se expresa mediante este tipo de declaraciones en el lenguaje (casi litúrgico) que se repiten constantemente a lo largo de la topada. Así, los cantos que realizan los trovadores conectan con la divinidad: “la fuerza de la palabra oral para interiorizar se relaciona de una manera especial con lo sagrado, con las preocupaciones fundamentales de la existencia [...] la palabra hablada es parte integral en la vida ritual y devota”.⁴⁰ En efecto, las

palabras que enuncian los trovadores transforman el espacio de fiesta a un espacio ritual en donde el reconocimiento ante el santo, la gestualidad del buen cristiano que se sugiere en los versos y la devoción que se muestra durante toda la topada forman parte de la actitud con la que, año con año, la concurrencia asiste a la fiesta de topada para obtener, a cambio, la buena cosecha de sus siembras. De este modo, el cuerpo y el gesto adquieren un significado trascendental en la configuración del buen cristiano al que constantemente los trovadores hacen referencia en las décimas. Concretamente, en el decimal de la secuencia 4 el trovador Miguel González se presenta físicamente frente al santo; dice la planta:

San Isidro, aquí nos tienes,
a los pies de vuestro altar;
con un canto celestial
te cantamos parabienes.⁴¹

Esta percepción corporal que se observa en las décimas mediante la representación gestual⁴² establece, por medio de la palabra, un comportamiento ideal en los trovadores para dirigirse, agradecer y pedir al santo los favores a lo largo de la topada. En la poesía de la secuencia 27 el trovador Fernando Nava sugiere que este comportamiento se inicie desde la niñez:

Desde la niña chiquita
comencémosle a decir
que debe, pues, dirigir
su vida a cosa bendita,
que persine su manita
y se enseñe a persinar
y que empiece ya a alabar
el misterio más divino
por ser mandato fino.
Protejamos el altar
con cuidados y con celo
es un pedazo de cielo
*en el suelo terrenal.*⁴³

También podemos observar esta intención doctrinal en el decimal de la secuencia 3 que recita don Asención Aguilar:

Hace la cruz y camina

el cristiano al levantarse
y es para santiguarse
con la trinidad divina.
Por la señal de la cruz
y de nuestros enemigos,
de veras que hace la luz
de los astros encendidos
para no ser perseguidos
*de la astucia diabolina.*⁴⁴

Luego, dos secuencias más adelante, el yo lírico de la voz del trovador don Miguel González se presenta ya como un buen cristiano:

Al comenzar mis labores,
invoco a un Dios verdadero
persinándome primero⁴⁵

Esta identificación corporal está relacionada con la forma en que los asistentes se presentan en la celebración. Como ya había mencionado, en las topadas a lo divino no se baila el son o huapango. Al contrario, en el discurso del trovador se sugiere un comportamiento corporal⁴⁶ en el cual el hecho de no bailar es parte de la ofrenda que se realiza para que el santo cumpla todos los ruegos de los fieles, a manera de trueque para que llueva, o como lo afirma la copla: “San Isidro, quita la lluvia y pon el sol”.⁴⁷ Asimismo, en medio de este ambiente ritual las palabras de petición de los trovadores que se encuentran en las décimas y en los cantos se convierten en performativas o “enunciados que no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones”.⁴⁸ Es por esta razón que el carácter ritual de la fiesta se configura por medio de la eucaristía, el sermón, el orden de las secuencias intercaladas con los cantos religiosos y el pedimento de lluvia en donde “las palabras pueden llegar a ser ritualizadas”,⁴⁹ así como a través de otro espacio sonoro significativo. El son y el huapango arribeño no se bailan y, en su lugar, las piezas con las que termina la secuencia pueden ser valeses,⁵⁰ polcas⁵¹ y pasos dobles.⁵² Estos registros musicales que el oyente identifica en el ritual permiten la comunión entre estas piezas y otro tipo de sonidos, por ejemplo, el de las campanadas que, en

una interpretación general, anuncian una misa o una celebración masiva. El eco de la campana es una invitación para congregarse en la plaza principal del pueblo.⁵³ En la grabación de esta topada encontramos distintos momentos en los cuales se escuchan cuetes y, en particular, el sonido de las campanas al inicio y durante el canto de las distintas versiones de las mañanitas por parte de los trovadores. Al mismo tiempo, los siguientes versos de la topada hacen alusión a este sonido tan característico y que, sin duda, tiene como intención mostrar el agradecimiento a los santos y a la Virgen y materializar la felicidad de la celebración:

Al ver la Virgen con bello manto
como una madre que a todos ama
por eso al toque de la campana
se nos recuerda que es pridilecta
por ser del cielo la más perfecta.⁵⁴

Esta conexión de resonancias nos revela una comunidad oral que adquiere registros que se quedan en su memoria auditiva al asistir cíclicamente a las fiestas. Tanto la música como los sonidos ambientales y la palabra son también ofrenda y regocijo. Incluso, la palabra como sonido adquiere otras características, tal y como lo menciona Walter Ong: “No resulta asombroso que los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideren que las palabras poseen un gran poder”.⁵⁵ El ritual se configura dentro de la fiesta como un acontecimiento total que constantemente envía mensajes a los participantes, recordando la historia de san Isidro al mismo tiempo que se refuerza el culto al santo campesino que seguramente les ayudará el resto del año en sus siembras.

En definitiva, podríamos trazar una línea genética de lo que hasta el momento se ha dicho en este estudio ¿Cómo se crea, transmite, conserva y renueva el mito de san Isidro? Considero que en primera instancia se encontraría la historia de san Isidro, que se convirtió con el *Códice de Juan Diácono* en una de las historias medievales que más tuvo eco en la fe cristiana y que a partir de ese momento llegó a toda la tradición textual (incluyendo los textos de Lope de Vega y luego la canonización del santo), que se configuró en los Siglos de Oro y llegó hasta tierras americanas con las distintas

versiones del *Flos sanctorum*. Luego, con la pastorela *Guerra a los hijos de Adán*, texto y representación de 1857, podemos identificar, todavía para esos años las estrategias que se utilizaron en el teatro doctrinal que se desarrolló en el Virreinato. En las topadas la décima es el género literario que protagoniza un camino de transmisión desde la Península⁵⁶ y que recrea, en este caso, la historia de san Isidro en la fiesta. Para resumir, la aproximación genética, el camino textual y oral en el cual se adaptó la historia del santo que se presenta aquí no es más que una pequeña muestra del proceso de transculturación⁵⁷ que mediante la conquista espiritual, aproximadamente en los siglos XVI y XVII, se instaló rápidamente en el discurso edificante y se transmitió a las comunidades indígenas. El mito religioso, como muchos otros, quedó arraigado en México tanto que en algunos lugares de varios estados se le festeja al santo campesino año con año para agradecer y pedir por sus siembras. Las topadas a san Isidro conservan y renuevan el mito, “historia milagrosa vertida en la palabra y el nombre mágico”⁵⁸ por medio del carácter ritual de la fiesta con el poder de las palabras, los signos auditivos y mediante la memoria de los trovadores campesinos “repetidores del pasado” que improvisan y expresan en poesías y decimales toda su devoción hacia el santo. Gracias al trabajo de campo y al acervo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México, sabemos que la forma en la cual los trovadores heredan esta tradición a las generaciones posteriores depende de ciertas estrategias que tuvieron que considerar al ver que poco a poco el conocimiento iba decreciendo. Una de estas tácticas son los cuadernos manuscritos realizados por ellos mismos, en donde podemos encontrar por un lado las historias que luego versarán en la topada o los versos mismos que les dejaron sus padres o abuelos y, por otro, la fuente de esas historias bíblicas, materia que ellos consultaban en ciertos “libros”.⁵⁹ En este sentido, la forma en que se conserva el mito de san Isidro es la tradición de la décima y su fiesta, el ritual y, sobre todo, el carácter oral de las comunidades “verbomotoras” en donde se siguen realizando estas celebraciones. Por tanto, la tradición popular es el elemento que ha permitido al mito sobrevivir por medio de la catarsis aristotélica y gracias al

poder de la palabra en el *actio* como una propia versión de la existencia de la localidad en donde se lleva a cabo la topada y también por medio del acto performativo que intenta permutar para bien la vida cotidiana con la ofrenda que se lleva a cabo. Todo este discurso se basa en las fórmulas orales primarias. En el caso del sermón y su relación con la estructura del *huehuetlatolli* es probable que tengamos algunos vestigios de otra práctica ritual muy importante que se conservó mucho tiempo después de su ejercicio y que en esta topada funciona también como un símbolo de identificación, recordándole al pueblo que san Isidro, además de ser patrono de Madrid, lo es de Las Palmas gracias a la historia de la fundación de la capilla de la localidad que les cuenta el sacerdote. Además, con respecto a los múltiples géneros musicales que escuchamos en la grabación de la topada, puede notarse también este sincretismo musical que revela la forma en que los géneros musicales llegaron a América, se instalaron, permanecen y ahora forman parte de la historia musical mexicana.

En cuanto a la décima como género literario habría que replantearnos que también representa una forma de transmisión importantísima desde la Península a América:

Los trovadores y cancioneros mantienen la décima en vigor, lo mismo en la región jarocho de Veracruz y las tres Huastecas, que en la Costa de Guerrero o al sur de la laguna de Chapala, en Jalisco; por ser patrimonio del pueblo es folklórica y tradicional, mantiene temas usados lo mismo en Nuevo México que en la Argentina o Chile, demostrando con ello que vino de la Península y se esparció por toda América. Por haber sido solaz de nuestros abuelos y por constituir un gajo abundante de la herencia cultural latinoamericana, merece reunirse con empeño, estudiarse con simpatía y, depurada en sus valores literarios, figurar en las cátedras de literatura nacional.⁶⁰

Conviene subrayar que el género es predilecto para tocar diversos temas que van desde lo costumbrista, pasando por lo religioso y hasta de protesta; incluso en algunos lugares de Latinoamérica fue el modelo para contar crónicas de sucesos o desastres naturales. La décima es un género en el cual “se siente cómodo decir sus cosas. La décima, pues, es un difícil y entrañable tesoro que hay que ennoblecer. Lo más importante es que con ella se llega a lo más criollo, a lo más campesino de nuestra tierra”,⁶¹ y además, al ser una

forma utilizada en España y América, se expresa mediante nuestro idioma español unificando esta manera de contar y de recrear historias. Con el mito de san Isidro Labrador los trovadores campesinos se recrean gracias a su pasado. Como resultado, se mantiene un orden ritual que se renueva año con año y así se conserva en la memoria colectiva de los habitantes de Las Palmas, Guanajuato. La fiesta de la décima es testigo de cómo trovadores y asistentes viven el mito. Las palabras (que agradecen, idealizan y piden), el ambiente auditivo y la música dibujan el ritual que mantiene un equilibrio casi metafísico en donde lo antiguo se perpetúa en lo nuevo y al mismo tiempo se recrea. De ahí que la identidad se consolida por medio del carácter religioso, el mito de Isidro y también por medio de la décima, género literario y forma métrica que ha sobrevivido desde Jorge Manrique, Calderón de la Barca, sor Juana Inés de la Cruz hasta las expresiones literarias populares en nuestros días. Sin duda, queda un apasionante camino para el estudio de la décima que resplandece en las fiestas y en las topadas de la Sierra Gorda de México. Incluso sería conveniente abrir otro para conocer las formas de transmisión de una cantidad de historias tradicionales que han llegado hasta nuestros días y que permanecen en la memoria colectiva de los pueblos o comunidades verbomotoras en donde la palabra se personifica como toda una ceremonia y representa todavía la forma más hermosa de comunicarse con su entorno y con sus divinidades.

[1](#)

Aunque el objetivo primordial de este trabajo no es seguir el camino textual exacto (tarea que requiere un estudio más exhaustivo), presento algunas obras literarias que evidencian su presencia (en España y el Virreinato) y pueden ayudarnos a imaginar la configuración de esta tradición.

[2](#)

Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones populares*, El Colegio de México, México, 1998, p. 34.

[3](#)

Tomo la definición de Barthes: “Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo

que justifique un discurso puede ser un mito”, Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1999, p. 118.

4

Esther Borrego Gutiérrez, “De la materia hagiográfica medieval a la comedia de santos del siglo XVII. La vida de San Isidro Labrador entre realidad, fantasía, devoción y literatura”, *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2004, p. 82.

5

“La Sierra Gorda incluye partes de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro” (Yvette Jiménez de Báez, “Oralidad y escritura de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda”, en *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 395-414, p. 400).

6

Aunque este manuscrito es anónimo, el título se debe a que en 1232 se añadió “Yo Juan, humilde diácono, y muchos otros, tal como lo oímos de su boca, lo hemos contado de forma sencilla en la presente cédula”, *Los milagros de San Isidro (siglo XIII)* (facsimil del códice), citado en Matilde Fernández Montes, “Isidro, el varón de dios, como modelo de sincretismo religioso en la Edad Media”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Lo constante y lo nuevo en la religiosidad española: las culturas superpuestas, Antonio Cea Gutiérrez (ed.), tomo LIV, cuaderno primero, Madrid, 1999, p. 9.

7

De hecho, la canonización se preparaba ya con la organización de algunos certámenes poéticos: “En 1620, los temas del certamen habían girado en torno a San Isidro y Madrid: la vida y milagros del labrador, sus rogativas por el agua, los santos naturales de esta villa y hasta hubo un premio para el que ‘mejor celebrare las grandezas de esta insigne villa y su origen’”, María José del Río Barredo, “Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid”, *Edad de Oro*, vol. XVII, 1998, p. 161.

8

Ibid., p. 151.

9

En cuanto a la autoría del *Flos sanctorum* se lee: “Escribieron la vida de San Isidro Iuā Diacono, autor muy antiguo, Basilio Santoro, el maestro Alonso de Villegas, Fray Juan Ortiz, Lucio, y el padre Fray Jaime Bleda. Muchas hacen mención dél, Iuliano Arcipreste, marineo Siculo y otros escritores”. La versión que utilizo es la del padre Pedro de Ribadeneyra de la Compañía de Jesús, impreso en Barcelona en casa de Vicente Suria, 1688, según la portada del texto, <<https://books.google.com.mx/books?>

id=AqUpDsgMf2AC&pg=PT125&dq=flos+sanctorum+isidro+labrador&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjv6Pu_LnMAhXqwYMKHYntDug4ChDoAQgtMAM#v=onepage&q=flos%20sanctorum%20isidro%20labrador&f=false>, consultado el 1 de mayo de 2016, folio 186.

[10](#)

La pieza teatral, según la portada del programa de mano, consiste en “1. El destrono de Luzbel de la patria celestial, 2. La hermosa y divertida pastorela nueva del citado autor, dividida en tres actos, 3. En el segundo acto, cuando la escena lo pida, se presentará el niño que caracteriza el papel de BRAS, y su simpática hermana de tres años a bailar LA NUEVA VARSOVIANA, finalizando el todo del espectáculo, con una bonita *Contradanza pastoril*” (San Martín, viuda de María y Campos (recopilación), *Pastorelas y Coloquios*, Diana, México, 1987, p. 146).

[11](#)

Ibid., p. 152.

[12](#)

Este personaje aparece desde el *Códice de Juan Diácono*. Como se puede observar, en la pastorela adquiere el vocativo de “ranchero”, estrategia para hacer a los personajes más cercanos al público o lector de la época en la cual se cuenta la historia.

[13](#)

Gracias a algunas coplas líricas de la Sierra Gorda sabemos que “se representan pastorelas que han ido adaptándose con modismos y convenciones culturales locales. El hecho se percibe en la presencia variada de coplas tradicionales en los ‘cuándo’”, y también se observan personajes que se colocan en la representación del bien y el mal. Lo anterior no deja de ser sugerente, ya que podemos imaginar que este modelo literario sirvió también para transmitir la historia de los santos. *Voces y cantos de la tradición*, p. 49.

[14](#)

Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl*, vol. I, *Épocas novohispana y moderna*, UNAM, México, 2010.

[15](#)

“Inscritos en un verdadero espectáculo (procesiones, protocolos, rezos, música, etcétera), los arcos y los túmulos despertaban en la población un súbito entusiasmo, ora de gozo —en los arcos—; ora de congoja —en las exequias—. Las autoridades, sin que pensemos que no participaban del fervor popular, aprovechaban la ocasión para difundir los principales paradigmas religiosos y políticos. El carácter popular y lúdico no significaba una anulación de la estructura jerarquizada de la sociedad; por el contrario, la reafirmaba” (Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*, UNAM, México, 2014, p. 24).

[16](#)

Ibid., pp. 34-35.

[17](#)

En Guadalupe de Bravos y Matamoros. De aquí en adelante, mencionaré las localidades de los estados en donde existen celebraciones a san Isidro Labrador. Consultado en Imelda de León (coordinadora de investigación), *Calendario de Fiestas Populares*, Subsecretaría de Cultura-Dirección General de Culturas Populares, México, 1988.

[18](#)

En Palma Prieta, Siete reales y en La venta.

[19](#)

En Apetlanca, Atlixtox (municipio de Chichihualco), Bajos del Ejido, Coapango, Chilpancingo, Julián Blanco, La Sabana y en San Luis de Acatlán.

[20](#)

En Agua Amarga de Jalpan, El Apartadero, Colón, Charco Blanco, Chitejé de Garabato, El Durazno de San Francisco, Ezequiel Montes, Jalpan, La Lira, Pinal de Amoles, Sal Ildefonso Tultepec, San José Ithó, San Juan Dehedó y en San Juan del Río.

[21](#)

En Apazapan, Comapa, Chalma, Landero, Miahuatlán, Piedra parada y en Saltabarranca.

[22](#)

En Panabá.

[23](#)

Yvette Jiménez de Báez, "Oralidad y escritura: las décimas de Colón en México y Puerto Rico", en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, vol. I, Barcelona, 15-19 de junio de 1992, PPU, Barcelona, 1994, pp. 437-451. Otra definición interesante es la de María Rodríguez, hija del trovador Pantaleón Rodríguez; al hablar de una poesía que busca de su padre menciona: "La tengo yo en [un libro]. La sigo buscando [...] Él cantaba en los velorios, él cantaba en un tablado d'esos de esos tablados de que hacen bodas, los bailes. Luego él, él se [daba con los poetas...] Usted sabe, cuando se pelean, que se agarran desde un tablado y que se dicen cosas" (Entrevista 173 realizada el 12 de septiembre de 1996 en Rioverde, San Luis Potosí, en la casa del trovador, en Cassette 322, Archivo de la Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México). Los corchetes indican los espacios que no se escuchan claramente en la grabación.

[24](#)

Según la clasificación de Mijaíl Bajtín y la diferencia que hace entre el carnaval y la fiesta oficial, “las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo” (Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1999, p. 14).

[25](#)

Guillermo Velázquez (compilador), *Poeta dime tus razones, tres trovadores campesinos queretanos (Guadalupe Reyes, Epifanio Torres, Maro Villeda)*, Fondo Editorial de Querétaro, Querétaro, 1993, p. 11.

[26](#)

Dice el trovador Miguel Rosales en una entrevista con Fernando Nava acerca de este tema: “Mire, yo conocí a un hombre que ése, digamos, leyía un libro y nomás lo leyía y lo cerraba y lo guardaba, pero después le platicaba todo lo que había leído ahí, de memoria. Todo lo que había leído allí de ese libro; todo, todo, con punto y coma, todo. Ése nomás lo leyía y se le quedaba grabado. De aquí de un rancho que nombran Cruz del Mezquite” (Yvette Jiménez de Báez, *Voces y cantos de la tradición*, p. 40).

[27](#)

Si bien Walter Ong en *Oralidad y escritura* advierte en la introducción que el estudio trata sobre la “oralidad primaria”, en el apartado de la memoria oral menciona a las culturas verbomotoras, que “tienen cierto conocimiento de la escritura pero en su estilo de vida siguen manteniendo la tradición fundamentalmente oral” (*Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Angélica Scherp (trad.), FCE, México, 1987, p. 72).

[28](#)

Dice el trovador Guadalupe Reyes: “La región donde existe el huapango arribeño comprende la zona media de San Luis Potosí, el noroeste de Guanajuato y el norte de Querétaro. Se intercalan montañosos que se desprenden de la Sierra Madre Oriental y que son conocidos regionalmente como Sierra Gorda, tanto de Querétaro como de Guanajuato” (Guillermo Velázquez, *op. cit.*, p. 9).

[29](#)

Acervo sonoro de la Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (*cassettes* 820-829), transcripción, p. 13. A partir de este momento, consignaré únicamente el nombre del trovador y el (los) número (s) de página (s).

[30](#)

Ritual es “la ejecución de secuencias más o menos variables de actos formales y de expresiones no completamente codificadas por quienes lo ejecutan” (Roy Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Akal, Madrid, 2003, p. 23).

[31](#)

Según san Agustín “es una cosa que además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí misma el pensamiento de alguna otra cosa”. (*De doctrina christiana*, R. P. H. Green [ed. y trad.], Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 67).

[32](#)

“El símbolo se refiere a una particular interpretación del mundo y combina una pluralidad de significaciones en una concreción sensible que apela a la sensorialidad múltiple de la experiencia humana, particularmente del arte y de la cultura” (Yvette Jiménez de Báez, “Lenguaje ritual y palabra”, en Martin Leinhard (coord.), *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Simposio Interdisciplinario de Monte Veritá (Ascona, Suiza) 2001, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2003, p. 307).

[33](#)

Ibid., p. 308.

[34](#)

“La poesía consta de una planta poética, en forma de cuarteto que indica el tema y la consonancia forzada del sexto y séptimo versos de las siguientes estrofas decimales, que corresponden a las del primer verso de la planta. Asimismo, el décimo verso de la estrofa debe ser el mismo que el primer verso de la planta, lo que le da la característica de pie forzado, es decir, la congruencia formal entre la planta y las estrofas” (Guillermo Velázquez, *op. cit.*, p. 12).

[35](#)

Se le denomina “topada civil” a las celebraciones que no están incluidas en el calendario litúrgico de festejos, es decir, bodas, quince años o algún cumpleaños de alguien de la comunidad.

[36](#)

Asención Aguilar, p. 156.

[37](#)

El sermón como parte de la eucaristía también se divide por medio de las reglas básicas de la retórica que en su tiempo Quintiliano y Cicerón tenían por principio para captar la benevolencia del oyente. Por otra parte, tomando en cuenta que es un texto oral, el sacerdote hace uso de las psicodinámicas de la oralidad que el investigador Walter Ong apuntó en su estudio, las cuales enuncio a continuación: 1) frases acumulativas antes que subordinadas con la conjunción “Y”; 2) acumulativas antes que analíticas; 3) frases redundantes; 4) empáticas y participantes antes que apartadas, y, 5) situacionales antes que abstractas (Walter Ong, *op. cit.*, pp. 43-54).

[38](#)

La estructura del sermón sugiere una relación con la del *huehuetlatolli* o “palabra sagrada de los antepasados”. Así como la expresión de las antiguas civilizaciones mesoamericanas se mostró mediante la danza, los mitotes, ceremonias, cantos y en la rama pictográfica, en la expresión verbal fue mediante la palabra indígena o “huehuetlatolli”, que según Baudot significa “arenga o plática moral, formada de consejos y exhortaciones y compuesta en un lenguaje muy florido, de indudable ambición retórica” (Georges Baudot, “Los Huehuetlatolli en la cristianización de México”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 9, México, 1980, p. 23). Para establecer este paralelismo, tomo la descripción de la estructura del *huehuetlatolli* recogida en el estudio de Carmen Espinosa, que a su vez se apoya en la clasificación de fray Bernardino de Sahagún y fray Andrés de Olmos (Carmen Espinosa, *Huehuetlatolli. Discursos de los antiguos nahuas*, Deslinde, Morelia, Michoacán, 1997 (Colección de Ensayo), pp. 17-35). El *huehuetlatolli* comienza con “una invocación casi siempre con alabanzas, a los poderes del dios al cual se ora”, prosigue con “un breve llamado de atención a aquellos que están presentes para que escuchen con atención el exhorto que se les dará”, y culmina con “expresiones de júbilo y reflexión por algún sucedido”; por su parte, el inicio del sermón está marcado por los cantos religiosos de “señor, ten piedad de nosotros” y “aleluya”; prosigue con un comentario del padre sobre el contexto que ha reunido a todos allí, y culmina con muestras de júbilo y emoción, en este caso concreto, apelando a las palabras del papa durante su última visita a México. No obstante, esta hipótesis ameritaría una investigación posterior, ya que excede los objetivos del presente artículo.

[39](#)

Fernando Nava, p. 62.

[40](#)

Walter Ong, *op. cit.*, p. 77.

[41](#)

Miguel González, p. 10.

[42](#)

Si tomamos en cuenta que “los gestos no son bloques de comportamientos aislados; no son unidades expresivas dotadas de significantes explícitos e invariables, sino secuencias sintácticas que se cargan de sentido solamente dentro de un contexto”, la expresión corporal tanto del cristiano que se idealiza en las décimas como de los trovadores dice mucho sobre su percepción y actitud frente a lo que está aconteciendo en ese instante. Sería muy interesante observar el comportamiento de los asistentes a la topada (Patrizia Magli, “Para una semiótica del lenguaje gestual”, *De Signis*, núm. 3, octubre, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 43).

[43](#)

Fernando Nava, p. 84.

[44](#)

Asención Aguilar, pp. 6-7.

[45](#)

Miguel González, p. 5.

[46](#)

El trovador Miguel González en la secuencia cinco dedica las siguientes décimas a san Agustín: “con lágrimas te pidemos/ y suspiros de dolor/ que seas nuestro defensor/ por tu gloria tan estable”, Topada a san Isidro Labrador, 1990, p. 184.

[47](#)

“Imprecación que cantan los niños en época de lluvias”, en Guadalupe Appendini, *Refranes populares de México*, Porrúa, México, 1997, p. 139.

[48](#)

John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras, Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 36.

[49](#)

Roy Rappaport, *op. cit.*, p. 223.

[50](#)

El vals se originó en zonas germanas y predominó desde entonces como baile de salón. Un dato curioso es que gracias al piso pulido y los zapatos de salón los pasos aceleraron el tiempo de su compás y se omitieron los saltos.

El vals tiene carácter, expresión, alma y pasión. Fue introducido en México durante los años que siguieron a la Independencia (1821), pero observó auge a partir del imperio de Maximiliano (1864-1867). En los últimos tres decenios del siglo XIX y el primero del XX fue cultivado por compositores mexicanos y su florecimiento coincide con el periodo del porfiriato. Véase Curt Sachs, *Historia universal de la danza*, Centurión, Buenos Aires, 1944, pp. 428-434.

[51](#)

La polca es una danza de giro de pareja, en compás de dos por cuatro. En 1839 llega a Viena y San Petersburgo, en 1840 a París y en 1845 llegó a los salones de alta sociedad en México. Para hablar del furor que tuvo el baile en esa época Guillermo Prieto describía a un hombre que fue al doctor y le daban “ataques nerviosos, se le movían las piernas y brazos como si se tratase de bailar polka en medio de su papatus” en *El Museo mexicano*. Todos los compositores de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX escribieron polcas, por mencionar algunos, Isidro Corral, Quirino Mendoza, Melesio Morales, Clemente Aguirre, etcétera. *Ibid.*, pp. 434-436.

[52](#)

“Marcha viva de origen español y muy difundido en México y el resto de América Latina. Una de sus características es el cambio de colorido modulante. A fines del siglo XIX e inicios del XX, en numerosas localidades del país se compuso una gran cantidad de pasodobles, compartiendo con el vals y el chotis, un lugar privilegiado en el repertorio de las bandas municipales. Por los movimientos que implica en los danzantes, el pasodoble es considerado baile fino de salón” (Gabriel Pareyón, *Diccionario de música en México*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Jalisco, 1995, p. 434).

[53](#)

Observando otros rituales en los cuales el toque de campana “anuncia” o “prevé” alguna situación determinada, encontramos que en la antigüedad los toques de campana o el llamado *baldeo* o *volteo*, la vuelta completa de la campana, sirvió para deshacer y alejar las tormentas. Así sucedió en 1729 en Valencia y Aragón, cuando el padre Bartholomé Cases propuso tres explicaciones sobre estos toques contra los desastres naturales: “el sonido de las campanas (fenómeno natural) deshace el granizo de las tormentas; las campanas son cosa bendita y por tanto su voz, su toque, es como una oración que aleja las tormentas y el toque de campanas contra tormentas avisa a los vecinos del milagro que se acerca al pueblo, llamándoles a oración”. También en Calatayud, al sur de Aragón, se cuenta que en el “tentenublo” o mediodía se cantaban los siguientes versos si parecía que se avecinaba la tormenta:

Tente nublo, tente tú,
que los ángeles van con tú,
si eres piedra veste allá,
si eres agua vente acá,
din-din-dan-dan
din-din-dan-dan,
dandadandandin,
din, din, dan, dan.

(Francesc Llop i Bayo, “Toques de campanas y otros rituales colectivos para alejar las tormentas”, *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez. Fêtes et liturgie. Actas du colloquetenu à la Casa de Velázquez*, 12 a 14 de diciembre de 1985, Universidad Complutense, Madrid, 1988, pp. 124-126).

[54](#)

Miguel González, p. 123.

[55](#)

Walter Ong, *op. cit.*, p. 39.

[56](#)

“Los pasquines, una amplia tradición de hojas sueltas, papeles, folletos, cuadernos, libretas, a los que seguramente habría que sumar las grabaciones, sobre todo en *cassettes*, muestran que el género —florecente en el ámbito

cortesano— fue un medio eficaz de transculturación para Hispanoamérica” (Yvette Jiménez de Báez, “Oralidad y escritura de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda”, *op. cit.*, p. 400).

[57](#)

Considero el término de transculturación desde el 17 o 19 de junio de 1524, fecha en que llegan “los doce” (Fr. Martín de Valencia, Fr. Francisco de Soto, Fr. Martín de Jesús, Fr. Juan Suárez, Fr. Antonio de Ciudad Rodrigo, Fr. Toribio de Benavente, Motolinia, Fr. García de Cisneros, Fr. Luis de Fuensalida, Fr. Juan de Ribas, Fr. Francisco Jiménez, Fr. Andrés de Córdoba y Fr. Juan de Palos) o con la instalación de las órdenes mendicantes hasta la expulsión jesuita en 1572. Lo anterior con base en Robert Ricard, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-24 a 1572*, Ángel María Garibay (trad.), Jus/Polis, México, 1947.

[58](#)

Tatiana Bubnova, “En busca de una poética del mito”, *Acta poética* 7, primavera, 1987, p. 104.

[59](#)

En una entrevista realizada en Victoria al trovador Maximiliano Landaverde, Fernando Nava le preguntó sobre un “libro”: “Fernando Nava: Oiga, y ese libro que le prestarían, ¿es de poesías, o es de la historia de...? Maximiliano Landaverde: No, es la historia de san Isidro, porque a según este santito vino de Madrid, sí, parece que de Madrid vino éste santito. (FN): Y de ahí del libro, sacón don Chon... ¿hizo las poesías? (ML): Sí, pues las hacen, nomás se dedican a la imagen, sí, porque todas las imágenes tienen sus historias, simplemente la Virgen tiene su historia, la Santa Cruz tiene su historia” (entrevista realizada al cerero “Don Marzo”, como lo llama Fernando Nava, en San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, en 1990. La entrevista se encuentra en la grabación de la topada conservada en el Archivo de la Fonoteca de Tradiciones Populares, *Cassete* 712, Lado A, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México).

[60](#)

Vicente T. Mendoza, *Glosas y décimas en México*, FCE, México, 1957, p. 9.

[61](#)

Citado en Jesús Orta Ruiz (indio Nabori), *Décima y folclor*, Ediciones Unión, La Habana, 1980, p. 46.

LA VARA FLORIDA: TRADICIONES EN TORNO A SAN JOSÉ EN UNA TOPADA A SAN ISIDRO LABRADOR

Iris Reyes

Universidad Nacional Autónoma de México

El 15 de mayo de 1990 se llevó a cabo en San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, una topada¹ como parte de las celebraciones al santo patrono del pueblo, san Isidro Labrador, a quien se pide que interceda ante Dios para que envíe buenas lluvias (ni escasas, ni torrenciales) que favorezcan el cultivo y las buenas cosechas. Esta topada entra en una clasificación que los trovadores denominan “a lo divino” o “de adivino”,² es decir, sólo cantan sobre temas religiosos y se narran las vidas de María, José, Jesús y otros personajes bíblicos. En esta topada no hay bravata o aporreón,³ sin embargo, a mi parecer sí se da una confrontación entre los trovadores en términos de conocimiento: quien conoce mejor las historias de la Biblia, quien tiene más información, adquiere más prestigio.⁴ Por esta razón algunos trovadores consideran más difícil cantar en velaciones, porque deben estudiar la Biblia, que, de acuerdo con las entrevistas conservadas en el archivo del Seminario de Tradiciones Populares, es su fuente primaria.⁵

Como veremos más adelante, los trovadores Asención Aguilar y Miguel González⁶ presentan en las décimas de la velación distintas facetas de José, el padre, el patriarca, el elegido por Dios para ser compañero de María, y aún dentro de esas facetas se distinguen matices en los que es posible advertir la complejidad de la construcción de este personaje.

Mi análisis tendrá como base las décimas sobre san José que fueron cantadas en aquella topada, particularmente las que se

refieren al episodio de la vara florida. A partir de estas décimas seguiré el camino trazado por los trovadores en la construcción de san José en un intento por reconstruir o, mejor, hacer visibles las relaciones entre distintas formas de representación (pictóricas, escritas, orales), rituales, y tradiciones que confluyen en el símbolo de la vara florida.

Comencemos por hablar de san José, el padre. Los episodios en los que se le representa en tal papel dentro de la topada son dos: el primero, el nacimiento de Jesús; el segundo, la persecución por parte de Herodes⁷ y la consecuente búsqueda por parte de José y María de un lugar donde ocultarse. En el primer caso, la importancia de José es menor o igual a la de María; sus nombres aparecen juntos en la mayoría de los versos, y el de María aparece solo en otros. En ninguno de los casos se menciona ningún atributo de José:

Desde antes ya se sabía
que José y María los dos
fueron electos por Dios
cumpliendo la profecía.
Así madre fue María
del eterno Redentor
sufriendo por nuestro amor
nació de su seno tierno
se sabe que fue en invierno.
Cuando nació el Salvador
lo anunciado se ha cumplido
en un pesebre ha nacido
*sufriendo por nuestro amor.*⁸

Cuando se narra la huida hacia Egipto para esconderse de Herodes, sólo en una ocasión José tiene prevalencia sobre María, y se le nombra además “patriarca”. En este episodio un ángel le revela en un sueño que debe ir a Egipto con María y Jesús para salvar la vida del Niño:

Mas el ángel mensajero de Jehová
en un sueño le revela a San José
corre y vete de Egipto a la ciudad
hasta el tiempo que yo te anunciaré
porque Herodes ha jurado por su fe

perseguir a tu niño Dios [...] ⁹
y Él viene a redimir completamente
a este mundo que se haya pervertido
Israel desde la hora en que ha sabido.

*Salió alegre del [...]oriente
cuando el Niño se vio que nacía
Salió alegre del [...]oriente
cuando el Niño se vio que nacía.
Mientras tanto Herodes perseguía
a la virgen y al Niño inocente,
mientras tanto Herodes perseguía
a la virgen y al Niño inocente.* ¹⁰

Figura 1. *San José y el Niño*



Fuente: Escuela cusqueña, s. XVIII, Museo de Brooklyn.

Como podemos observar, san José cobra importancia en este episodio porque se le caracteriza como el “cuidador”, como el responsable de la seguridad y el bienestar de María y el Niño Jesús.

En cuanto a su papel como esposo, de acuerdo con las décimas, san José desposó a María por dos razones: la primera es que tenía cualidades morales, “ser buen esposo;/ muy amable y cariñoso”. En estos versos se le representa además como un anciano:

El matrimonio glorioso
de San José con María
ya que San José ofrecía

de María ser buen esposo;
muy amable y cariñoso
la historia lo determina
por su gracia masculina
que compró como artesano
siendo esposa del anciano
*la virgen, reina divina.*¹¹

La segunda razón es que María estaba destinada a José por mandato divino:

¡Qué dicha tan singular!
de aquellos dos desposados
en tiempos antepasados
que en sus bodas [...].
Ya se ha dicho sin cesar
de aquella sacramentada
a San José destinada
fue por mandato del Padre
para que ella fuese madre
*dice la historia sagrada.*¹²

En la topada se narra un episodio más de la vida de san José; me refiero al pasaje del florecimiento de la vara, en el que se cuenta cómo fue seleccionado para ser esposo de María. A diferencia de los episodios anteriores, éste no aparece en los textos canónicos de la Biblia católica,¹³ sino que, de acuerdo con los estudiosos del tema y de la iconografía de san José, está consignado en los Evangelios apócrifos. En el transcurso de esta investigación consulté cuatro ediciones¹⁴ de dichos textos, y sólo en la traducción de Edmundo González Blanco encontré una vaga mención de la vara florida.¹⁵ Es posible que se hable de ella en otras ediciones; de ser así, quizá los trovadores estudien alguna de éstas (tal como ocurre con la Biblia), para asegurarse de narrar fielmente los datos. Empero, la limitada difusión de los Evangelios apócrifos en forma escrita, me conduce a pensar que pudieron haber sido transmitidos oralmente, y que esta transmisión oral podría estar en diálogo con las representaciones pictóricas. La poca difusión se debe, a mi parecer, a que los apócrifos no disfrutaban del prestigio de los textos canónicos, lo cual se suma a la poca asequibilidad, tanto económica como material de

los textos (pueden resultar costosos y son publicados en varios tomos lo cual resta portabilidad). Estas hipótesis deberán ser probadas y sustentadas en otro estudio.¹⁶

Lo que es evidente es que los Evangelios apócrifos llenan los vacíos que hay en los textos canónicos (recordemos que en particular la vida de san José está repleta de vacíos), y quizá ésta sea una de las razones por las que, a pesar de no ser aceptados por la Iglesia católica como textos veraces, son retomados por los trovadores en los versos aquí analizados.

En la topada, la primera vez que se menciona el episodio del florecimiento de la vara, José adquiere toda la preponderancia y es representado en una relación directa con Dios, de uno a uno:

San José con su poder
y mano de Dios sagrada
hizo enflorcer la vara
que ninguno pudo hacer
de gracioso enverdecer
para ofrendas de María
como San Joaquín pedía
a los padres de la enmienda
jurando con esta prenda
*vendrás a mi compañía.*¹⁷

La forma en la que se narra cómo san José se convirtió en esposo de María presenta variaciones en la topada. Por un lado, puede darse por designio divino sin intermediario, como se ve en los siguientes versos: “porque aquel patriarca gran dicha tenía/ de ser el esposo que el Padre le envía”; “también un patriarca que en gracia vivía/ de aquella doncella quedó como esposo/ nomás por precepto de un Dios poderoso”; “floreaba su vara con todo esplendor/ se cree que por orden del mismo creador”. Por otro lado, por designio divino con intermediario: “bajó el Espíritu Santo/ y desposó a San José”. O por suerte: “Ya que los pretendos su suerte rifaron/ por aquella prenda la Virgen más pura”.

En las décimas de la topada, la vara florida funciona como símbolo de fecundidad y virilidad. Así, encontramos una constante reiteración de la esterilidad de las varas de los otros contendientes:¹⁸

Tal dicha llegó a alcanzar
entre todos los encantos
que las varas de otros santos
se quedaron sin floriar,
y la de él se vio hermosear
con esplendor primoroso
siendo el todo poderoso
con cariño y alegría
en el momento se vía
*un prodigio religioso.*¹⁹

En otra décima vemos cómo la exuberancia de la vara de san José se enfatiza por todos los medios posibles:

En fin cuando el tiempo se estaba acercando
que había de nacer aquel hijo de Dios
María y San José siendo electos los dos
llevaba su vara de flores floreando.
Mas otros varones que estaban rifando
su vara de estéril que no florecía
luego aquel patriarca que en gracia se vía
floreaba su vara con todo esplendor
se cree que por orden del mismo Creador.
*Nació para madre la Virgen María
nació para madre del Verbo encarnado
desde antiguo tiempo ya estaba anunciado
que un Dios hecho hombre nos ridimiría.*²⁰

Nótese cómo el recurso de la sonoridad sirve para enfatizar la fecundidad en el cuarto verso: “llevaba su vara de flores floreando”. Como podemos observar, en la representación que los trovadores hacen de san José en el episodio de la vara florida, la castidad y la fecundidad, que podrían verse como características contradictorias, no se excluyen, sino que, por el contrario, coexisten.

En el pasaje de los *Evangelios apócrifos*²¹ sobre la elección de san José como esposo de María, se narra, en términos generales, que María ya había alcanzado la edad en la que la ley judía indicaba que debía dejar de vivir en el templo, motivo por el cual, para seleccionar a su futuro marido, se pidió una señal a Dios y éste respondió. El día que los pretendientes acudieron al templo para contender por María, la señal apareció y José fue elegido. El pasaje

presenta variaciones de acuerdo con la edición²² y el evangelio que se consulte. Veamos los elementos que varían en los evangelios consultados con respecto a las décimas de la topada (véase tabla 1).

Si tenemos en cuenta que toda representación implica una selección de rasgos, ¿qué nos dicen los rasgos que los trovadores destacaron?, ¿qué nos dicen aquellos que no tomaron en cuenta?, y ¿qué tipo de relación hay entre la representación que hacen de José y el texto que se supone es la fuente principal de este pasaje?

Con respecto a quién establece las reglas de la elección, tanto los tres evangelios como la topada coinciden en que se trata de autoridades religiosas, ya sean divinas o humanas. En lo que se refiere a los pretendientes elegibles, las variantes oscilan entre mayor y menor restricción. Pero, sin duda, las variantes más interesantes para este estudio son en torno a la señal que indica quién es el

Tabla 1. Elementos que varían en la narración del episodio de la selección de José como esposo de María*

	<i>Protoevangelio de Santiago</i>	<i>Evangelio del Pseudo Mateo</i>	<i>Historia de José el carpintero</i>	<i>Topada a san Isidro Labrador</i>
¿Quién establece las reglas de la elección?	"[...] un ángel del señor"	Sacerdote, Dios y un ángel	Sacerdotes	"[...] aquellos ancianos padres del bautista/ después de todo hicieron la lista/ de los que aspiraban a ser pretendientes"
¿Quiénes son elegibles?	"[...] todos los viudos del pueblo"	"[...] todos los que no tienen mujer" de la tribu de Judá	Doce hombres, uno de cada familia de la tribu de Judá	"[...] veinticuatro gentes"
¿Cuál es la señal de la elección?	Paloma	Paloma	—	"San José con su poder/ y mano de Dios sagrada/ hizo enflorcer la vara que ninguno pudo hacer/ de gracioso enverdecer" "[...] que sólo una vara floreada encontraron" "María y San José siendo electos los dos/ llevaba su vara de flores floreando./ Más otros varones que estaban rifando/ su vara de estéril que no florecía" "¡Ah!, qué dicha tan sagrada/ la que San José alcanzó/ cuando al templo se presentó/ le iba floreando la vara"
¿Cómo reacciona José?	No quiere hacerse cargo de María porque tiene hijos y es viejo	No quería reclamar su vara por temor a hacerse cargo de María	"José llevó a María mi madre a su casa"	"Por eso con gusto cantos entonaron/ porque aquel patriarca gran dicha tenía/ de ser el esposo que el Padre le envía"

* La elaboración de la tabla es propia.

pretendiente elegido y la respuesta de José. Como expuse antes, en ninguno de los evangelios de la edición citada se menciona la vara florida; en cambio, en la topada, ésta se relaciona con el poder de José y su relación directa con Dios, con la posición de vencedor que ocupa con respecto al resto de los pretendientes gracias a la fecundidad de la vara.

Incluso se registra una pequeña variación en el orden de los acontecimientos que a mi parecer añade cierta espectacularidad a la narración del pasaje:

¡Ah!, qué dicha tan sagrada
la que San José alcanzó
cuando al templo se presentó
le iba floreando la vara.²³

Los versos arriba citados nos sorprenden por su plasticidad. A diferencia de los que analicé antes en los que la vara florea cuando se realiza el sorteo, en éstos se nos narra que la vara ya estaba floreando cuando José llegó al templo (por lo que el sorteo sería innecesario). A mi parecer la plasticidad de estos versos reside en el movimiento que expresan, casi podríamos decir que nos hacen ver a san José caminando hacia el templo con la vara en la mano de la que milagrosamente brotan flores blancas.

Sobre la respuesta de José ante la elección, los apócrifos muestran dos versiones: José no quería aceptar porque era viejo y tenía hijos (Protoevangelio de Santiago y Evangelio de Pseudo Mateo) o aceptó sin objetar (Historia de José el carpintero). En contraste con esto, en la topada la elección es motivo de dicha para san José; esto puede tener relación con que en las décimas se explicita que, aunque era viejo, san José no había estado casado antes, por tanto, esta primera unión lo regocija, pero también me parece que esta reacción también se debe a que vence a los otros pretendientes.

Si en ninguno de los evangelios apócrifos citados se menciona la vara florida (ni en ninguna de las ediciones consultadas), y los elementos en los que los trovadores ponen mayor énfasis son los más importantes para la representación de san José en este episodio (la preminencia de san José y su relación directa con Dios, así

como la fecundidad y la virilidad simbolizadas por la vara florida), ¿de dónde provienen estos rasgos?

El pasaje que nos ocupa ha sido motivo de representaciones pictóricas a las que se ha denominado desposorios y datan del siglo xv en Europa y de finales del xvii en América. En ellas José y María están al centro en primer plano, rodeados por personas (algunos son los pretendientes vencidos) o ángeles, y un sacerdote colocado entre ambos une sus manos. Estas representaciones conjugan al menos tres elementos: el florecimiento de la vara, un entorno ceremonial y la entrega del anillo. Sobre este último encontramos en la topada la siguiente décima:

Un anillo de oro le hizo,
fue lo que José ofreció
cuando se le concedió
el más grande compromiso;
que con sacrificio hizo
su primer boda indicada
hizo con la Inmaculada,
con el más crecido anhelo
la Virgen reina del cielo
*fue por José desposada.*²⁴

Estos versos hacen referencia a la reliquia del *santo anello*, surgida en Perugia, Italia, en 1473. A partir de entonces se comenzaron a producir representaciones pictóricas que dan cuenta del momento en que san José entrega o coloca un anillo a María. Esto tuvo eco siglos después en Nueva España, pues en 1702 la Orden de Nuestra Señora de la Merced obtuvo una reliquia de san José “cedida por la Cofradía de san José fundada en el convento femenino de san Lorenzo de México. Se trataba de uno de los veinticinco anillos tocados al original que se resguardaba en la ciudad de Perugia, Italia. Incluso se les concedió licencia para que cualquier impresor diera a la estampa un manuscrito titulado *Breve relación de la historia del anillo con el cual fue desposada la Virgen Santísima*”.²⁵

Figura 2. *Los Desposorios*



Fuente: Cristóbal de Villalpando, s. XVIII. Museo del Carmen, México.

Entonces, ¿cuál es el origen de las representaciones pictóricas y de las imágenes cristianas en América?, ¿cuál es la historia de su difusión y su culto?, ¿cómo fueron recibidas y transformadas por los pueblos originarios? La representación pictórica de san José llegó a América con los primeros evangelizadores,²⁶ quienes, ante el desconocimiento de las lenguas de los pueblos originarios, echaron mano de las imágenes que habían sido utilizadas por siglos para transmitir los dogmas de la religión católica: “Es preciso recordar que el empleo de imágenes religiosas en el culto católico tenía el respaldo de una larga tradición, misma que aconsejaba aprovechar su eficacia a la hora de comunicar a las masas iletradas los contenidos doctrinales y de mantener a los fieles en la fe”.²⁷ Se elaboraron libros pictográficos que facilitaron la labor de los catequistas. En estos libros

las figuras de Jesucristo, la Virgen y los santos se formaban con los atributos que los hacían reconocibles en la tradición iconográfica cristiana [...] Parece más probable que nunca se produjeran catecismos jeroglíficos en grandes cantidades. Como ayuda de los misioneros resultaron de gran valor pero como lectura de los catecúmenos quedaron prohibidos en los edictos que proscribieron las lecturas de los indios. El atractivo que tenían para los nuevos fieles aquellas figuras coloreadas sugirió su empleo en otros textos, su reproducción en distintos tamaños y su impresión en forma de estampas, que quedaban exentas de las prohibiciones acumuladas sobre los libros.²⁸

Uno de esos libros pictográficos, el *Catecismo de la doctrina cristiana en lengua mexicana*, fue elaborado por fray Pedro de Gante, franciscano devoto de san José originario de Flandes,²⁹ quien fundó el colegio de San José de Belén de los Naturales,

contiguo al convento de San Francisco, para instruir a los hijos de la nobleza indígena.

Así, mediante imágenes y de la mano de sacerdotes devotos como Gante, el culto a san José creció hasta convertirse en 1555, durante el primer Concilio Mexicano, en patrono del Arzobispado de México y Provincia; en ese año se le nombró también intercesor contra las tormentas, los rayos y el granizo, aunque no fue sino hasta 1701 que se comenzaron a celebrar misas en su nombre en la Catedral Metropolitana, y hasta 1704 que adquirió popularidad la representación pictórica del “Patrocinio de san José’ en el cual se presenta al santo coronado y bajo su manto, religiosos de distintas órdenes o el rey Carlos III; al virrey y del otro lado el papa Benedicto XIV y el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana”.³⁰

Figura 3. *Catecismo de la doctrina cristiana en lengua mexicana*



Fuente: Fray Pedro de Gante, 1547.

Figura 4. *Patrocinio de San José*



Fuente: Capilla de San José en la Basílica de Guadalupe, México.

Las cofradías jugaron un papel importante en el crecimiento de la devoción a san José, ya que estos grupos funcionaban como aglutinantes religiosos, sociales y económicos. En torno a san José se organizaban los carpinteros y trabajadores de la madera, “esas asociaciones civiles, compuestas por artesanos de un mismo oficio, tenían entre sus fines fomentar el culto religioso honrando a sus santos patronos, habida cuenta de que los cofrades estaban obligados a participar en las festividades y ceremonias aceptadas por la práctica y sancionadas por la costumbre”.³¹

Queda pues establecida la importancia de las imágenes para la evangelización en América y la relación entre el culto a san José y la orden de san Francisco. Pero la doctrina cristiana y sus distintas formas de transmisión (entre ellas las imágenes que se usaron para enseñarla a los indígenas) no permanecieron inmutables ante las concepciones religiosas indígenas y sus representaciones de la divinidad,³² en palabras de María Sten, “la semilla de la fe cristiana cayó en la fértil tierra de las creencias indígenas”.³³

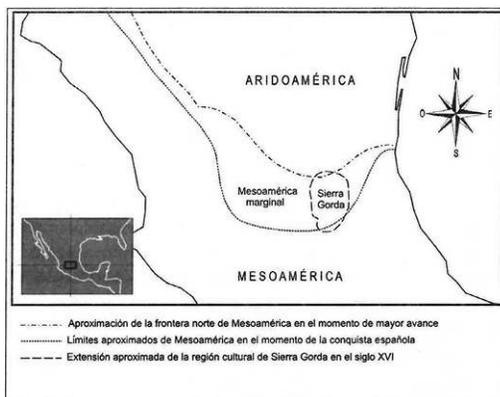
Si la imagen de san José llegada a la Nueva España implicaba ya una interpretación y una selección de rasgos con cierta intención (se representaba a san José joven o viejo, se le representaba en primer plano o no, su figura estaba siempre acompañada por la de la Virgen y el Niño, o se le representaba solo, etcétera), todas estas características fueron recibidas, observadas y reinterpretadas por los indígenas, y la representación del santo se adaptó a las nuevas tierras. No olvidemos que muy pronto los indígenas educados en escuelas fundadas por los primeros evangelizadores (como San José de los Naturales) fueron los encargados de reproducir las imágenes de los santos en lienzos y en los muros de las capillas y conventos recién construidos. Así, el san José viejo, encorvado y cansado (con báculo o vela en lugar de vara florida), propio de las representaciones de la Edad Media en Europa,³⁴ se transformó en un san José joven, erguido y vital en América, al igual que otros santos; “sus fisonomías se amoldaron al nuevo medio. La tipología en general se hizo más amable; así, a excepción de contados

ejemplos del siglo XVI en que aparece anciano, a [...] san José siempre se le dio en la Nueva España un aspecto joven, con barba apuntada”.³⁵ Esto, por supuesto, guarda estrecha relación con el auge del culto a san José y los cauces que éste tomó.

A su llegada a América, el culto a los santos católicos se encontró con las prácticas rituales indígenas que estaban asociadas a los fenómenos naturales y a los ciclos agrícolas; así, los santos y sus celebraciones se incorporaron al calendario ritual indígena, lo que favoreció el sincretismo de imágenes y rituales:

La actividad agrícola —básica en época prehispánica— continuó siendo esencial en la Colonia. [...] los rituales propiciatorios y —en general— de todo ciclo de cultivo, siguieron practicándose, aunque con obvias modificaciones. Los aires, la lluvia, el cerro, el maíz mismo, siguieron tratándose como un *Tú* (interlocutor ritual) y no como materia despersonalizada, pero ya no solos como identidades numinosas (en sí mismas), sino que las comunidades fueron integrando a ciertos santos católicos, que por su iconografía o sus atributos fueron —y siguen siendo— considerados útiles en el proceso productivo agrícola, de acuerdo con su cosmovisión. La Cruz, Dios Padre, La Virgen, etc., son de igual forma refuncionalizados y se integran a la cosmovisión indígena.³⁶

Figura 5. Mesoamérica marginal y Sierra Gorda en el siglo XVI



Fuente: Tomado de *El Cristo Viejo de Xichú*, de Gerardo Lara Cisneros.

Por supuesto, no se puede hablar de todos los rituales prehispánicos ni de todas las zonas del país como si fueran uniformes y homogéneas; no lo eran a la llegada de los españoles y no lo son ahora. En cambio, debemos avocarnos a estudiar la especificidad de la zona que nos ocupa, en este caso se trata de un área fronteriza entre Mesoamérica y Aridoamérica, ubicada al

noreste del estado de Guanajuato. Si queremos profundizar en los rasgos que distinguen a la población indígena cercana al municipio de Victoria, es necesario referirnos a los otomíes, pues fue con este grupo indígena con quienes los evangelizadores franciscanos (y sus imágenes) establecieron relación (no siempre cordial) al llegar a la zona.³⁷

Me referiré en particular a la Congregación de Cieneguilla,³⁸ que es la población otomí más numerosa cercana a Victoria. De acuerdo con Güemes,

se sostiene en varios estudios que los otomíes radicados en esta zona no son naturales de la región, sino que fueron llevados por los españoles para poblar el camino hacia las minas en Zacatecas y protegerlo de los ataques de las tribus chichimecas de la región. Tomando en cuenta esta situación podemos especular que los otomíes llegados a la región noreste de Guanajuato habían sido evangelizados por los franciscanos del centro del país.³⁹

Esto cobra importancia para nuestro estudio si recordamos la actitud hacia las imágenes que caracterizó a los primeros evangelizadores franciscanos y que hemos delineado a grandes rasgos en las líneas precedentes.

De acuerdo con Uzeta, en Cieneguilla se ha perdido casi por completo la lengua otomí y algunos símbolos y prácticas que identificaban a la comunidad, sin embargo, los pobladores mantienen “un complejo y dilatado sistema ritual que gira en torno a las imágenes de seis *santitos*”.⁴⁰ Me interesa destacar algunos aspectos de este sistema que me permitan tender puentes con la representación que hacen los trovadores de san José y el episodio de la vara florida.⁴¹

En el estudio de Jorge Uzeta también se menciona que hubo cofradías, aunque desafortunadamente no sabemos a qué santo tenían como patrono o si se trataba de cofradías gremiales. Lo que sí sabemos es que estos grupos tenían (y perdieron) el control de territorios significativos para los rituales religiosos de la comunidad:

Las cofradías de origen colonial perdieron el control de los espacios ubicados con rumbo hacia el Pinal del Zamorano. [A finales del siglo XIX] las cofradías perdieron bienes y espacios de producción poco antes de que las comunidades congregadas adquirieran en compra las tierras de la hacienda El Capulín. No

carece de importancia que aquella organización socioreligiosa tuviera derechos sobre espacios productivos cercanos a uno de los puntos simbólicos nodales en la vida ritual de esas comunidades indias.⁴²

Dentro de estos territorios, resultan de particular interés para los rituales aquellos lugares en los que se concentra el agua, como cerros y ojos de agua⁴³ adonde las mayordomías acuden en “dilatadas peregrinaciones (o en incursiones para recolectar las plantas con que se deben confeccionar las ofrendas), [así] la Congregación recupera, por momentos, espacios que le fueron despojados”.⁴⁴ Esta recuperación momentánea del territorio asociada con los materiales necesarios para el ritual y en la que la geografía y la flora juegan un papel central reafirma la forma de organización de la comunidad.

Una de las celebraciones más importantes, no sólo en Cieneguilla sino en general entre los otomíes del noreste del país —y quizá en el resto del territorio nacional—, es la Fiesta de la Santa Cruz que, como vimos antes, es uno de los “seis santitos” en torno a los que giran los rituales religiosos de Cieneguilla:

La Santa Cruz [...] está vinculada inicialmente a la naturaleza agraria de las comunidades otomíes, a los ciclos cósmicos que inician y concluyen de acuerdo a la llegada del temporal. Las mazorcas, las flores y los frutos con que este símbolo es vestido en fechas precisas (y siempre por manos masculinas), forman parte de un ejercicio propiciatorio para buenas lluvias y cosechas abundantes.⁴⁵

Como vimos antes, los ciclos agrícolas están enlazados con los cultos católicos en un sistema sincrético en el que se integraron no sólo los calendarios rituales sino también algunos símbolos. No puedo dejar de lado un comentario con el que comencé este trabajo, el hecho de que san Isidro, santo patrono a quien se dedica la topada aquí analizada, forma parte de este sistema sincrético, pues al ser el santo católico relacionado con el mundo agrícola, fue más o menos fácil integrarlo a los rituales indígenas de petición de lluvias, los cuales contribuyen a reafirmar “las relaciones de reciprocidad entre comunidades (ofrecimiento de bienes) y divinidades (fertilidad agrícola)”.⁴⁶

A manera de conclusión, puedo afirmar que en la representación del episodio de la vara florida de san José que hacen los trovadores Asención Aguilar y Miguel González confluyen los Evangelios apócrifos en forma escrita como fuente del episodio de elección de san José como esposo de María, la reescritura de dicho episodio de los Evangelios apócrifos en la que se incluye el símbolo de la vara florida, así como el diálogo con las representaciones pictóricas de san José (particularmente con representaciones de los desposorios y de san José con la vara florida) y la realización de rituales religiosos sincréticos en los que los santos católicos son ofrendados y a los que se pide intercesión (por ejemplo, sobre fenómenos naturales) que antes se pedía a las deidades prehispánicas.

Además, en el símbolo de la vara florida y la representación de san José en la topada percibo al menos dos elementos fundamentales para la visión de mundo de los otomíes de la zona noreste del estado de Guanajuato: la autoridad⁴⁷ (san José es una figura masculina, nombrado patriarca de la Iglesia y patrono en Nueva España, guía y cuidador de Jesús y María y modelo moral) y la fertilidad (las décimas cantadas a san José se enmarcan en la celebración a san Isidro Labrador, patrono de la agricultura; en ellas se enfatiza la fecundidad y virilidad de san José en oposición con el resto de los pretendientes de María). Si esto es significativo para ellos, si san José forma parte de los santos a los que se ofrendan flores, frutos, peregrinaciones y fiestas, o si sólo es significativo para la población mestiza (o, aún más específicamente, para una parte de la población mestiza de la zona), sólo lo sabremos después de realizar un trabajo etnográfico.⁴⁸

Al comenzar esta investigación, me propuse ingenuamente buscar un ritual y un símbolo que me indicaran la relación entre la vida ritual del pueblo otomí y la representación del episodio de vara florida de san José en la topada. Por supuesto estaba equivocada, no existen objetos ni símbolos que nos permitan fijar y asir tal complejidad, mucho menos un ritual con el que podamos identificar a todos los otomíes que han existido desde el siglo XVI, cuando la representación de san José llegó a América, hasta el día de hoy. En cambio, hay tantas cosmovisiones como grupos humanos (y aún

más dentro de ellos), tantas variantes en los rituales como necesidades de las comunidades. Por ello, concuerdo con Uzeta, cuando dice que

la permanencia de elementos simbólicos tan antiguos como la cruz es producto de estrategias en curso, elaboradas por las propias comunidades más que expresiones de supuestas esencias culturales. Se trata, en suma, de la utilidad política que reporta la actualización de la identidad étnica a través de antiguos objetos y acciones simbólicas que simultáneamente refieren a cuestiones cognitivas, organizativas y sentimentales.⁴⁹

En fin, podemos preguntarnos por las nociones que organizan ciertos aspectos de la vida de tal o cual comunidad, pero no por un objeto o símbolo invariable e inamovible que nos indique su esencia y nos permita visibilizar las relaciones con otras igualmente inasibles. Nos queda la sensibilidad para observar lo que es significativo para cada comunidad, el sentido común que nos indica que nada en la cultura es homogéneo, y la curiosidad que nos lleva siempre a cuestionar lo que creemos saber.

1

La topada que analizaré consta de 46 secuencias, cada una compuesta por una poesía, un decimal y una pieza musical (que puede ser vals, pasodoble, marcha, polca, etcétera). Se menciona a san José en 13 de las 46 secuencias, y el episodio de la vara florida aparece en 4 de estas 13 (secuencias 12, 16, 17 y 39). Como se ve, el énfasis y la importancia de san José y la vara florida no se expresan en la cantidad de menciones, sino en lo que el personaje, el pasaje y la vara simbolizan para los trovadores.

2

Los músicos de Rioverde y de la Sierra Gorda le llaman también música de velación o de camarín, que se toca y canta en celebraciones religiosas; su contraparte son las topadas a lo profano o a lo humano, las cuales se desarrollan en celebraciones propiamente civiles. Esta división temática no es nueva, podríamos rastrear sus orígenes por lo menos hasta la Edad Media. Cf. Rafael Parra Muñoz, *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y huapangos de la Zona Media y la Sierra Gorda*, tesis de licenciatura en etnohistoria, 2007, <http://www.tamborileros.com/pdf/tesis_r-parra.pdf>, consultada el 27 de abril de 2016.

3

La bravata o aporreón es la penúltima de las cuatro partes principales de una topada (saludos, desarrollo, bravata y despedida); es el momento de mayor confrontación entre los trovadores y, de acuerdo con Yvette Jiménez, ocurre

aproximadamente a la una de la mañana, antes de la despedida y de que salga el sol en las topadas a lo humano. Yvette Jiménez de Báez, “La fiesta de la ‘topada’ y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)”, *Revista de Literaturas Populares*, año VIII, núm. 2, julio-diciembre de 2008, pp. 362-363.

[4](#)

Por ejemplo, la entrevista hecha por Patricia García a Amador Ramos en Rioverde, San Luis Potosí, el 13 de febrero de 2008, conservada en el archivo del Seminario de Tradiciones Populares:

PG: Y ahí no hay confrontación con...

AR: Sí también, sí como no, se agarra uno por historias también, también se agarra uno por historia de adivino también por Jesucristo.

PG: Pero ¿ahí no hay bravata?

AR: No, allí no, no allí no.

PG: Nomás de ir con el tema

AR: Sí, con el tema, pero allí no hay bravata, allí no hay que te voy a decir una cosa por otra.

PG: Nada.

AR: Allí nomás abasados a la pura historia, a la pura historia, allí no hay de eso.

[5](#)

Sobre este tema, en el Archivo de la Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares se conserva la entrevista hecha por Patricia García a Amador Ramos en Rioverde, San Luis Potosí, el 13 de febrero de 2008:

PG: ¿Es más difícil el de adivino o el de lo humano?

AR: Pues lo de adivino es difícil porque [...] hay que estudiar mucho, sobre todo cuando se habla de nuestro señor Jesucristo, cuando se habla de Dios, porque este, hay que este remitirse a la Biblia [...] la Biblia es la palabra de Dios, Dios es el autor de la Biblia [...] Yo escuché mucha poesía [...] que están fueras de la Biblia en otros libros que había fueras de la Biblia, entonces es vivir mejor abasados a la Biblia que es la verdad, que [...] es la palabra de Dios la Biblia, entons ahí no hay mentira, allí no hay miente.

PG: ¿Y eso es en lo que se basan para hacer las de adivino?

AR: Sí, muchos nos abasamos a eso, muchos nos abasamos a otros tomos que también son de la historia sagrada.

[...]

AR: Eso es algo muy delicado, lo adivino es una cosa mucho muy delicada [...] para lo de adivino tiene que estar uno muy seguro en la historia, en algunas, en la Biblia, otras en historia sagrada que es lo mismo, son tomos de la Biblia algunos y

hay libros que no están abasados a la Biblia también, verdad, este, que no van con la Biblia y muchos pues nomás porque según hay que ver los autores, quiénes son los autores, verdad. Entonces si algunos cantamos algunas poesías erróneas es causa nuestros autores verdad, que escribían esto o personas muy listas que escribían de esto y de lo otro y uno leía una historia y se abasaba al escrito y ya de ahí ya hace uno sus versos verdad, entonces y como digo, otros pues han leído la Biblia este han hecho este se han abasado unas poesías, muy bien abasadas con mucho misterio, con mucha delicadeza.

En el mismo archivo se conserva una entrevista realizada por Marco Antonio Molina a Hilario Gutiérrez en San Ciro de Acosta, San Luis Potosí durante la fiesta de la Santa Cruz el 3 de mayo de 1996. Sobre otros textos que sirven como fuente de información para los versos de tema religioso, se conserva también la entrevista realizada por Fernando Nava a Pedro Suárez en Rioverde, San Luis Potosí, el 7 de septiembre de 1996.

[6](#)

Don Asención Aguilar nació en 1931 en Rioverde, San Luis Potosí, y murió en 1995. Don Miguel González nació en 1930 en el municipio de Rioverde, San Luis Potosí.

[7](#)

Evangelio según San Mateo 2, 13-16: “Después que ellos se retiraron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: ‘Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle’. Él se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera el oráculo del Señor por medio del profeta: Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había sido precisado por los magos” (*Nueva Biblia de Jerusalén*, revisada y aumentada bajo la dirección de José Ángel Ubieta, España, Desclee de Brouwer, 1975, p. 1389).

[8](#)

Asención Aguilar, secuencia 32, poesía.

[9](#)

En adelante, [...] indicará que la grabación se corta o que resulta imposible entender lo que los trovadores cantan.

[10](#)

Miguel González, secuencia 43, poesía.

[11](#)

Miguel González, secuencia 16, decimal.

[12](#)

Miguel González, secuencia 16, decimal.

13

Se menciona a san José en el Evangelio según San Mateo, al hablar de la genealogía de Jesús Mt 1: 16: “y Jacob engendró a José, el esposo de María, de la que nació Jesús”; se dice que estaba desposado con María, se narran sus dudas al respecto de la concepción de Cristo y la aparición del ángel que lo tranquiliza sobre el nacimiento del Niño (Mt 1: 18-25) y la Huida a Egipto (Mt 2: 13-18) (*Nueva Biblia de Jerusalén, op. cit., p. 1387*).

Sí hay un pasaje similar al episodio de la vara florida en Números 17: 16-28: “Habló Yahveh a Moisés y le dijo: ‘Habla a los israelitas. Que te den una rama por cada familia paterna: que entre todos los principales, en representación de sus familias paternas, te den doce ramas. Y escribe el nombre de cada uno en su rama. En la rama de Leví escribe el nombre de Aarón, pues ha de haber también una rama para el jefe de la familia de Leví’.

‘Las depositarás en la Tienda del Encuentro, delante del Testimonio, donde me suelo manifestar a ti. El hombre cuya rama retoñe, será el que yo elijo. Así dejarán de llegar hasta mí las murmuraciones que los israelitas profieren contra vosotros.’

”Moisés habló a los israelitas, y cada uno de los principales le dio una rama, doce ramas, en representación de todas las familias paternas. Entre sus ramas estaba también la de Aarón. Moisés depositó las ramas delante de Yahveh en la Tienda del Testimonio. Al día siguiente, cuando entró Moisés en la Tienda del Testimonio, vio que había retoñado la vara de Aarón, por la casa de Leví: le habían brotado yemas, había florecido y había producido almendras. Moisés sacó todas las ramas de la presencia de Yahveh, ante los israelitas; las vieron y tomaron cada uno su rama”, *ibid.*, p. 169.

14

1) *Los evangelios apócrifos*, Aurelio de Santos Otero (estudios introductorios y versión de los textos originales), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005. 2) *Evangelios apócrifos*, Edmundo González Blanco (trad.), Conaculta, México, 2010 (Colección Cien del mundo). 3) *Apócrifos del Nuevo Testamento*, José F. García Dávila (notas y comentarios), María Isabel Cobos Panadero (coord.), Editorial del Valle de México, México, 2001. 4) *Evangelios apócrifos*, Daniel Rops (intr.), Aurelio de Santos Otero (trad.), Porrúa, México, 2011 (Colección Sepan cuantos).

15

“[...] el Gran Sacerdote avanzó para consultar al Señor, según la costumbre. Y, a poco, una voz, que todos oyeron, salió del oráculo y del lugar propiciatorio. Y esa voz afirmaba que, de acuerdo con la profecía de Isaías, debía buscarse a quien debía desposar y guardar aquella virgen. Porque es bien sabido que Isaías vaticinó: Y saldrá una vara del tronco de Isaí, y un vástago retoñará de sus raíces”. *Evangelios apócrifos*, Edmundo González Blanco (trad.), p. 72.

16

Véase nota 22.

[17](#)

Miguel González, secuencia 12, decimal.

[18](#)

En los evangelios apócrifos no se menciona nada de las varas de los contrincantes. En cambio, en la topada el asunto de la esterilidad de las varas de los otros pretendientes es muy importante como contrapunto de la fecundidad de la vara de José. Esto nos da una pista de cómo conciben los trovadores el florecimiento de la vara de san José, en una relación de competencia, de contienda, de ahí quizá la alusión a rifar la suerte: “Ya que los pretendos su suerte rifaron/ por aquella prenda la Virgen más pura”.

[19](#)

Miguel González, secuencia 39, decimal.

[20](#)

Asención Aguilar, secuencia 17, poesía.

[21](#)

En este trabajo citaré *Los evangelios apócrifos*, Aurelio de Santos Otero (estudios introductorios y versión de los textos originales), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005. Dentro de esta edición citaré el “Protoevangelio de Santiago”, el “Evangelio del Pseudo Mateo” e “Historia de José el carpintero”.

[22](#)

Al buscar los *Evangelios apócrifos* para realizar la presente investigación, me percaté de que existen muchas ediciones de estos textos muy distintas entre sí. Las hay poco cuidadas, cuidadas con deficiencias y muy cuidadas que incluyen estudios; hay además una relación entre las características editoriales y el precio del texto; este dato es fundamental para estudiar su distribución y la influencia que podría tener en las creaciones de los trovadores. Esta diversidad de ediciones implica también una amplia gama de variantes en los pasajes.

[23](#)

Miguel González, secuencia 39, decimal.

[24](#)

Miguel González, secuencia 16, decimal. Nótese que en el sexto verso se aclara que se trata del primer matrimonio de san José, lo cual podría indicar una relación con los evangelios apócrifos en los que se narra que José estuvo casado antes e incluso tuvo hijos. Con esto no pretendo establecer una verdad, ni siquiera avivar la controversia sobre este punto, sino mostrar las relaciones explícitas e implícitas entre textos y formas de representar a san José.

[25](#)

Gabriela Sánchez Reyes, “La fundación de cofradías de san José en la Nueva España”, en *Actas del IX Simposio Internacional sobre san José*, Johannes Hattler (ed.), Estudios Internacionales Marianos, Frankfurt, 2006, p. 7.

[26](#)

La orden de san Francisco llegó en 1525, año en el que comenzaron la “primera campaña de evangelización” de acuerdo con Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492- 2019)*, Juan José Utrilla (trad.), FCE, México, 1994, p. 71.

[27](#)

Rogelio Ruiz Gomar, “Los santos y su devoción en la Nueva España”, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 514, noviembre, UNAM, México, 1993, en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rumissue/view/685, consultada el 27 de abril de 2016, p. 4.

[28](#)

Pilar Gonzalbo, “La lectura de evangelización en la Nueva España”, en *Historia de la lectura en México*, Seminario de Historia de la Educación en México, El Colegio de México/Ediciones el Ermitaño, México, 1997, p. 15. Esta aseveración me parece interesante, pues señala las grietas por las que algunas representaciones pudieron escapar a la censura.

[29](#)

San José había sido proclamado santo patrono de Flandes en 1523. Cf. Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*, FCE/El Colegio de México, México, 1996, p. 211. Los pintores flamencos influyeron profundamente en la Nueva España; algunos como Simón Pereyng viajaron a este continente y ejercieron aquí su oficio.

[30](#)

Gabriela Sánchez Reyes, *op. cit.*, p. 3.

[31](#)

Rogelio Ruiz Gomar, *op. cit.*, p. 7.

[32](#)

Para este tema que excede en complejidad y extensión a este trabajo, véase Serge Gruzinski, *op. cit.*, y, del mismo autor, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Jorge Ferreiro Santana (trad.), FCE, México, 1991.

[33](#)

María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, Universidad Veracruzana, México, 1982, p. 15.

[34](#)

Cf. Sandra de Arriba Cantero, "San José", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. V, núm. 10, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 57-76, <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-07.%20San%20Jos%C3%A9.pdf>>, consultada el 25 de abril de 2016.

[35](#)

Rogelio Ruiz Gomar, *op. cit.*, p. 9.

[36](#)

Ramiro Alfonso Gómez Arzapalo, "Las fiestas de los santos en contextos campesinos de origen indígena", *Elementos. Ciencia y Cultura*, BUAP, México, vol. 18, núm. 83, julio-septiembre de 2011, pp. 9-14, <<http://www.redalyc.org/pdf/294/29420070002.pdf>>, consultado el 16 de marzo de 2016.

[37](#)

Véase Gerardo Lara Cisneros, *El Cristo viejo de Xichú. Resistencia y rebelión en la Sierra Gorda durante el siglo XVIII*, Conaculta/Universidad Autónoma de Tamaulipas, México, 2007.

[38](#)

Se encuentra en el municipio Tierra Blanca y es un "conjunto de 19 comunidades otomíes, relacionadas entre sí por su ubicación geográfica y la ubicación de sus festividades religiosas" (Alfonso Muñoz Güemes y Gabriel de Dios Figueroa, "La música de tunditos entre los hñahñú del noreste de Guanajuato", *Antropología*, Boletín oficial del INAH, núm. 90, México, 2010, p. 34). La Congregación fue fundada en 1539 y en 2010 tenía 715 habitantes. Información tomada del Padrón de Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Guanajuato, <<http://desarrollosocial.guanajuato.gob.mx/monografias-indigenas/tierra-blanca-cieneguilla.pdf>>

[39](#)

Alfonso Muñoz Güemes y Gabriel de Dios Figueroa, *op. cit.*, p. 30.

[40](#)

"[...] a Santa Cecilia (noviembre), a la Virgen de Guadalupe (diciembre), a San Ildefonso y de nuevo a la Virgen de Guadalupe (ambos en enero), a la Santa Cruz (mayo), el Sagrado Corazón de Jesús (junio) [...]" (Jorge Uzeta, "Cruces que son mapas. Análisis de un símbolo clave otomí", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, año/vol. X, número 020, Universidad de Colima, México, diciembre de 2004, p. 27).

[41](#)

A reserva de complementar este estudio con entrevistas y trabajo de campo que confirme o refute la hipótesis de que dicha representación tiene correspondencias con rituales y símbolos propios de los pueblos indígenas que habitan la zona.

[42](#)

Ibid., p. 18.

[43](#)

Véase Alejandro Vázquez Estrada, “Rituales en torno al cerro, el agua y la cruz, entre los chichimeca otomís del semidesierto queretano”, *Estudios sociales*, núm. 2, Universidad de Guadalajara, México, 2007, pp. 77-102. La relación entre los otomíes de Cieneguilla, los del semidesierto de Querétaro y los rituales de ambos grupos es estrecha, pues comparten el cerro del Zamorano, que se encuentra en la frontera entre los estados (Guanajuato y Querétaro) y al que, de acuerdo con Uzeta, los habitantes de Cieneguilla le atribuyen género femenino en complementariedad con el de la Paloma, al que le atribuyen género masculino.

[44](#)

Jorge Uzeta, *op. cit.*, p. 33.

[45](#)

Ibid., p. 28.

[46](#)

Ibid., p. 38.

[47](#)

De acuerdo con Chevalier: “la vara [...] simboliza [a]l tutor, [a]l maestro indispensable en [la] iniciación [...] el discípulo avanza apoyándose en los consejos del maestro”, y más adelante comenta sobre san José: “su vara florida expresa la posición axial del maestro, la autoridad que de ella dimana y la regeneración o floración que su presencia determina en el corazón del hijo espiritual” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coaut.), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona 1986, p. 182). Y sobre el tema de la autoridad, en la Fiesta de la Santa Cruz en Cieneguilla, en el municipio de Tierra Blanca, Guanajuato, Uzeta apunta: “Esta distribución [...] subraya a la cruz como el eje cósmico, acuático y espacial, a partir del que se separa la población por género y jerarquía y por labores organizadas bajo las mismas nociones. El sentido de autoridad que permea esta disposición es remarcado por los bastones floreados que le son colocados a la cruz como parte de su ajuar” (Jorge Uzeta, *op. cit.*, p. 34).

[48](#)

Queda también pendiente un estudio sobre el tema de la vara en la tradición oral en dichos y refranes que se utilizan en la zona de la Sierra Gorda.

[49](#)

Ibid., p. 40.

FIESTA Y RITUAL EN EL FESTIVAL DEL HUAPANGO ARRIBEÑO Y DE LA CULTURA DE LA SIERRA GORDA DE XICHÚ, GUANAJUATO

Agustín Rodríguez Hernández
CELL-El Colegio de México

INTRODUCCIÓN: UNA VISITA AL ORIGEN

El Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda es una fiesta que se realiza cada año en los últimos días de diciembre en Xichú, Guanajuato. El primer festival se llevó a cabo en 1983 y se llamó: Festival de Homenaje a los Viejos Maestros Huapangueros; por aquel tiempo muchas de las grandes figuras del huapango arribeño tenían pocas presentaciones y algunos empezaban a caer en el olvido. Por eso nació la fiesta, como un motivo de reencontrarse con los viejos huapangueros y darles su justo reconocimiento. Los primeros 10 homenajeados fueron: don Francisco Berrones (poeta); don Tranquilino Méndez (poeta); don Antonio Escalante (poeta); don Agapito Briones (poeta); don Antonio García (poeta); don Tomás Aguilar (violinista); don Ceferino Juárez (violinista); don Román Gómez (violinista); don Pedro Carreón (violinista), y don Lorenzo López (violinista). La topada¹ de aquel año estuvo a cargo de los famosos “Los Antonios”, como eran conocidos en la región don Antonio García y don Antonio Escalante.

A inicio de la década de 1980 se combinaron varios factores que despertaron la conciencia de la necesidad de revalorar la tradición y a sus ejecutantes. Entre otros aspectos pueden nombrarse: la presentación de Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú en la dirección de Culturas Populares, el interés de la en-

tonces naciente compañía de discos Ediciones Pentagrama a cargo de Modesto López por esta expresión cultural, y la necesidad de no dejar en el olvido a los que habían forjado con su esfuerzo el camino que ahora seguían las nuevas generaciones. Así lo recuerda Guillermo Velázquez:

Paralelamente a todo esto, en 1983, si mal no recuerdo, con ganas de hacer valer donde fuera y ante quien fuera, la música y la poesía de nuestra región, y de decirle a gente que hasta entonces la había menospreciado: “Échense este trompo en la uña”, grabamos nuestro primer disco —aquel (LP de acetato) de ‘Cayó la seca’—,² patrocinado por algo que se llamaba FONADAN (Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza) y alentados por un gran músico argentino (Naldo Labrín) director de “Sanampay” y amigo del legendario cantante uruguayo Alfredo Zitarrosa (que llegó a conocer y escuchar la propuesta) y producido por Modesto López y sus “Discos Pentagrama” que estaba casi en pañales.

Habiendo sido el FONADAN el patrocinador del disco, nos invitaron a presentarlo en el D.F. (en el Museo Nacional de Culturas Populares).³

En el homenaje a los viejos huapangueros hay una voluntad de memoria y ritual que reconoce la labor de los grandes maestros y valora la herencia que dejaron para las nuevas generaciones. Esto compromete a los nuevos poetas a tener presente que son parte de un legado más grande, un transmisor más de una voz llena de sabiduría. Aquellos que siguen las enseñanzas de los maestros tienen el reconocimiento del público que reconoce en su palabra el conocimiento y el respeto a la tradición.

Los primeros festivales se realizaron cerca de la plaza principal en la calle aledaña que la gente llamaba el “lugar de las moras”, debido a la existencia de un árbol de moras en uno de sus costados, y duraban sólo un día. Actualmente, el festival se desarrolla a lo largo de tres días en la plaza; en el primero se presentan artistas locales; en el segundo, grupos que representen una tradición de la Sierra Gorda o de alguna otra parte de México. Finalmente, el último día antes del evento principal hay un programa especial en el que con frecuencia se presentan grupos de huapango como antesala a la contienda de los poetas. Los grupos que se presentan el día de la topada en el programa especial son, regularmente, grupos de huapango como: Soraima y sus Galindos, grupo de la huasteca

tamaulipeca, Las Palomitas Serranas, Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú, aunque se ha presentado, también, el grupo Tayer, de Monterrey, cuyos miembros se dedican al estudio y la ejecución de la música tradicional norestense. Esto se debe a la intención de ser “un lugar de estancia y tránsito de múltiples expresiones de la cultura serrana y contemporánea, de las variadas formas de la música tradicional del país y de géneros afines que en el mundo de habla hispana cultivan la décima y la improvisación”.⁴

El ritual en la fiesta de Xichú tiene como finalidad crear y fortalecer los hilos con los cuales se entreteje el “telar secreto”⁵ que une a propios y extraños alrededor de esta fiesta. Un ejemplo de esto se puede ver con las posibilidades que dio el cambio de nombre de *Festival de Homenaje a los Viejos Maestros* a *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, pues abrió las posibilidades de diálogo con diferentes tradiciones. De este modo, se han presentado en el segundo día de la fiesta grupos como Los Rastrillos, La Maganza, Los Militantes de la Vida, por mencionar algunos. Grupos de *reggae*, *ska* y *rock* han podido ser parte de esta fiesta por su cercanía y estrecha relación con la zona, ya sea por motivos geográficos o afectivos.

La ritualidad a lo largo de la fiesta se da por diferentes elementos. Por ejemplo, al iniciar el festival, el primer día, se hace una caminata por las calles de Xichú para anunciar que inicia la fiesta. Esta caminata está precedida por el sonido del caracol, como una evocación de las raíces prehispánicas y una invocación a un orden superior para que transcurra con bien el festival. La música del huapango y las décimas también acompañan esta caminata. En las décimas se empieza a esbozar el tema elegido para ese año y despierta, así, la atención de los presentes. Las calles quedan inundadas de poesía con la invitación a que desemboque en la plaza, lugar de reunión de la comunidad.

La danza de la Mesa de Corralillos llega en el segundo día al festival; realizan un baile en el centro de la plaza y, posteriormente, entran a la iglesia adjunta a la plaza. La importancia de este arribo radica en el entorno espiritual que imprime a la fiesta. Los tres días de reunión no son una forma de evasión o una búsqueda de un

pasatiempo, es un arraigo en la raíz profunda de la comunidad para descubrir ahí puntos de encuentro. Esto lo representa la danza con la forma circular de su baile y con la frase “él es Dios”, que remata cada uno de los bloques de su presentación. Es un misticismo cuya finalidad es la unión de elementos espirituales con terrenales con la intención de que los actos humanos, en este caso la fiesta, la palabra y la música pueda tener la aspiración de estar en sintonía con esa espiritualidad.

La cotidianidad está presente en los talleres que se realizan el segundo y tercer día. Estos talleres son muy diversos, pueden ser manualidades como aprender a hacer algún juguete o iniciarse en la práctica de algún instrumento musical. La enseñanza se da en el aprender-haciendo, pero con un respaldo más profundo con el encuentro entre los viejos, los jóvenes y los niños de la comunidad. Éste es un espacio abierto a todos aquellos que tengan el interés por conocer alguna de las técnicas que se ofrecen. Es la muestra del diálogo que se pretende en esta fiesta, un constante fluir sin jerarquías, algunos saben más que otros, ponen ese conocimiento al servicio de los demás y están dispuestos a aprender de la sabiduría de los otros.

ASPECTOS RITUALES: LA MUERTE Y LA VIDA

La muerte y la vida están muy presentes en el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda de Xichú. En su macroestructura las fechas en las que está enmarcada son muy importantes. La topada inicia el 31 de diciembre y concluye el 1 de enero. Inicia al final del año, con la oscuridad de la noche, y finaliza al inicio de un ciclo en el calendario civil, con la llegada de la luz del día. Ocaso y nacimiento están estrechamente ligados. Se despide el año en comunidad y el nuevo inicia tejido con la música y la palabra de los poetas.

Como dice Eliazar Velázquez: “quien amanece una topada, amanece renovado”.⁶ La experiencia de la comunidad y la fiesta dan nuevos arrestos y fuerza al espíritu de los asistentes, quienes se han hermanado en el baile y le han dado vida a la plaza. Propios y extraños hacen suya la fiesta; ya sea que encuentren pareja para

bailar o prefieran escuchar con atención a los poetas, la fiesta la sienten como propia.

La plaza concentra toda la fiesta por ser el lugar de encuentro. En el segundo día de la fiesta se hace una ofrenda a los huapangueros y memoriosos que han partido. El hecho de que se haga en el mismo lugar de la fiesta es un recordatorio de que aquellos que han partido siguen presentes cuando se congrega la comunidad. Se leen unas décimas preparadas, en su mayoría, por don Guillermo Velázquez, en las que se hace una breve presentación de los que murieron en el transcurso del año, de su aporte a la comunidad y del dolor que causa que ya no estén físicamente presentes.

Un ritual muy importante se realiza el tercer día, pues hay una visita al panteón donde se deja una ofrenda a los trovadores que han fallecido. Esta visita representa un aspecto muy importante del ritual de la fiesta. Se toca música de camarín y se hacen canto de alabanza.⁷ Esta visita es para pedir el permiso de los viejos trovadores para realizar la fiesta. Se hace conciencia, entonces, de la herencia que se tiene y del respeto que se le debe a esta tradición; de otro modo, perdería parte de su sustento principal el enfrentamiento de la topada.

EL RITUAL DE LA TOPADA

La controversia poética es una tradición arraigada en Hispanoamérica, como explica Maximiano Trapero: “La décima popular es, seguramente, el fenómeno folklórico y cultural más importante de Hispanoamérica, por lo que tiene allí de común y de general”.⁸ La décima une a los pueblos latinoamericanos, que aunque tienen formas particulares de cantarla o presentarla, todos comparten el mismo medio para poder comunicarse y hacer comunidad. Una muestra de esto se ve con los distintos festivales realizados tanto en América Latina, como en Islas Canarias que han unido y comunicado a los distintos decimistas y a las diferentes tradiciones.⁹ Uno de los elementos que se han hecho comunes en todas las expresiones es la controversia poética que en cada región tiene un nombre diferente: “payada”, “pico a pico”, “tira-tira”, o como en el caso del huapango arribeño: “topada”. De acuerdo con Maximiano

Trapero: “La lid poética tiene sus reglas: quien inicia tiene la libertad de escoger el tema, el otro debe contestarle; de manera que el segundo está siempre a merced del tema del primero, y a ‘expensas’ de sus ‘ataques’”.¹⁰ El segundo, sin duda, contraataca y el duelo toma fuerza, esto finaliza cuando alguno de los dos poetas se da por vencido o cuando se declaran ambos vencedores, como un gesto de cordialidad.

La improvisación es un factor fundamental para lograr el diálogo tanto dentro cuanto afuera de cada una de las tradiciones de poesía popular que la cultivan. En este punto es importante hacer una distinción fundamental entre la décima popular y la décima improvisada, que aplica tanto para la tradición del huapango arribeño como para las otras tradiciones que utilizan la décima espinela:

Creo que es del todo necesario distinguir desde el comienzo los dos géneros a los que se adscribe la décima en la literatura popular [...] la décima improvisada, como modalidad específicamente hispana del género universal de la poesía improvisada, y, por otra, la décima tradicional, que se suma a los otros géneros de ‘poesía memorial’.¹¹

Es decir, la décima improvisada tiene una serie de elementos y recursos diferentes en comparación a los de la décima tradicional. Esto se debe a la premura con la que debe ser creada y la manera en cómo entran en diálogo constante los poetas que están en controversia.

Al ser la controversia un ritual, requiere de una estructura para que pueda replicarse el modelo y para conseguir orden y regularidad. En el caso del huapango arribeño esto se da por varios elementos: el primero es el aprendizaje de la técnica en el manejo de la décima que conlleva un proceso iniciático por parte de algún maestro: “Si antes los chavos querían aprender los secretos tenían que ir a ver a los viejos, a cambio de una gallina o un día de trabajo, para aprender un son o hacer un verso; ahora ese mecanismo está fracturado”.¹² El proceso iniciático es un ritual, pues tiene como finalidad que el joven trovador aprenda no sólo la técnica, sino el respeto a los grandes maestros y la raíz profunda de la tradición; de ahí el peligro de la fractura en este proceso, pues los hilos que tejen

la comunidad se deshilvanan y quedan sueltos. El ritual en la estructura literaria, la décima, se puede apreciar con la glosa en décimas, ya sea de línea o de cuarteta. Cada una de las estrofas “regresa” a la cuarteta inicial, pues su último verso se relaciona con alguno de la glosa. Este también es un diálogo de ida y vuelta, pues el tema que se presenta en la glosa se desarrolla en la décima; es también una forma de mantener constreñida la discusión y resignificar el valor de la glosa.

El segundo aspecto tiene relación con la interacción entre los poetas. En la tradición del huapango arribeño la palabra es el elemento esencial y diferenciador con respecto a otras tradiciones parecidas. Esto se ve en varios niveles; por ejemplo, cuando el poeta habla, salmodia,¹³ el baile se para y de este modo los asistentes pueden estar atentos en la mayor medida posible a su palabra. Asimismo, por muy fuerte que sea el pique entre los poetas, cada uno debe respetar el turno del otro, es una suerte de debate con reglas bien establecidas. De este modo, el discurso completo de la topada se construye con dos voces diferentes y contrapuestas. Sobre este aspecto comenta Yvette Jiménez:

Rige la topada una estructura dialógica, que implica un proceso gradual de enfrentamiento mediante la palabra, acompañado por la música y el baile. Hay mucho de ritual y representación en la sucesión de secuencias que culminan con el triunfo de uno de los contendientes y la entrada del amanecer de un nuevo día. En ese sentido es la representación del paso de la lucha y la muerte a la vida, al futuro. La poesía pertenece a un género panhispánico fundador de nuestras culturas.¹⁴

El tercero es el aspecto comunitario. Una tradición como el huapango arribeño no se pudiera entender sin la presencia de la comunidad en las fiestas. De ahí la importancia de la plaza como punto de encuentro. El baile es la pieza fundamental de este elemento. La participación de la comunidad en la topada es de una participación activa. Se alienta a los poetas, se oyen vivas, y por encima de estos sonidos resuena el sonido del zapateo en la plaza al ritmo de los diferentes sones de los trovadores. Cada ritmo, cada melodía que ejecutan los poetas tiene como finalidad el divertimento y el gusto de los asistentes. De tal suerte, el diálogo no sólo se da

entre los poetas, también los poetas dialogan con la comunidad y se retroalimentan de ella con cada zapateado, con cada aplauso que aprueba y afirma la valía de los poetas.

El cuarto aspecto estaría relacionado con los tiempos de la topada. La fiesta celebra la vida y la posibilidad de reunir a la gente; por ello, los momentos de la topada son los tiempos de la celebración comunitaria: la boda, los XV años, el festejo al patrono de una región. También en el orden práctico se puede encontrar el ritual, pues la topada inicia, como ya se dijo líneas arriba, cuando el sol ha caído y termina con la llegada del nuevo día. Su lucha por la vida es la lucha por sobreponerse a la oscuridad y su meta es la luz que guíe a una nueva posibilidad de vida donde los bríos se hayan renovado y el ánimo tenga nueva fuerza.

A continuación se comentarán las cuatro partes que conforman la topada y su relación con el elemento ritual en ella. La primera sección es *saludo* o *presentación*; en ella los trovadores agradecen a quienes los invitaron a participar en la fiesta y se disculpan por su falta de ingenio para hacer versos. Utilizan, pues, el recurso retórico de la *captatio benevolente*, la cual puede tener dos intenciones: la primera, que el público no los juzgue de manera tan severa; la segunda, que el otro trovador se confíe y entonces poder vencerlo por ese exceso de confianza. Sin embargo, es más una cortesía y agradecimiento por haberlos invitado a la fiesta. En algunas ocasiones, la gente del público se acerca a los trovadores para pedirles que les dediquen algunos versos y agradecer su presencia.

La segunda sección se conoce como *fundamento* o *argumento*; en ella se canta sobre el tema de la fiesta. Los trovadores son los grandes maestros de la comunidad. Para ello, se preparan en temas de geografía, astronomía, historia patria, historia sagrada e incluso sobre temas provenientes del romancero hispánico como Carlomagno y los Doce Pares de Francia. Éstos son los temas de argumento. Un poeta tiene el interés de aprender sobre ellos antes de salir a la topada para crear sus décimas y compartir con la comunidad este conocimiento.

La tercera sección es conocida como *bravata* o *confrontación*; la tradición marca que debe empezar después de la medianoche y

antes de las cuatro de la mañana. En esta parte los poetas cambian de actitud: ya no muestran la misma humildad que al inicio cuando se disculpaban por si cometían algún error en sus décimas: ahora intentan mostrar su habilidad e ingenio, de los cuales se sirven para vencer a su oponente. La *bravata* es el momento donde la improvisación toma una función más importante, pues mediante ella se reta al contrincante y se contesta la afrenta planteada por el otro.

La cuarta sección es la *despedida*, en ella se agradece a los asistentes a la fiesta, se exhorta a volver a encontrarse en alguna otra fiesta y los trovadores se despiden reconociendo el valor de su contrincante. Sin embargo, si la contienda fue muy dura, no hay despedida amistosa entre los trovadores. Sobre este último punto se pueden ver los siguientes testimonios: “Hay trovadores que no le niegan el saludo a uno al otro día, por más cosas que nos digamos. Otros, sobre todo los chavos, esos sí no quieren ni voltearlo a ver. Pero uno entiende que así es el trabajo”.¹⁵

Cuando hay rivalidades muy fuertes, no sólo no se despide uno al final de la topada, tampoco se saluda al inicio.¹⁶

Un trovador se bajó del tablado y me dijo: “Mira Javier, tú arriba y abajo del tablado me x%#@y//”. Y delante de las familias me dijo eso, yo le contesté trovando que eso que hizo no estaba bien, que no era correcto. A él sí le guardo cosas para decirle la próxima vez que nos enfrentemos, pero trovando en verso, como debe ser.¹⁷

En el huapango arribeño quien inicia la controversia “lleva la mano” de la topada. Es decir, es quien decide en qué tono se va a tocar, en qué momento se pasa del saludo a la bravata y de la bravata a la despedida. En ocasiones se puede “robar la mano” al otro trovador. Si el contrincante ve dubitativo al trovador o sin la preparación necesaria para contestar en las décimas, toma la iniciativa y se impone frente a su rival, y el auditorio lo reconoce como ganador de la contienda.

CONCLUSIÓN

El Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda tiene como protagonista a la comunidad. Sin embargo, este concepto no se constriñe a los habitantes de una región, sino a los

que acuden al llamado en la plaza y están dispuestos a vivir la experiencia de la fiesta en compañía de los otros. Hay una fuerte intención de crear nuevos lazos entre las personas y conservar los que ya se tienen. Esto se hace desde la experiencia propia y el reconocimiento del otro. La coincidencia del encuentro de dos personas en un lugar no hace a la comunidad, sino la interacción entre ellas en un diálogo constante, en un dar y recibir de manera generosa.

Esta experiencia es el fundamento del ritual a lo largo de los tres días de la fiesta. Sólo así se puede entender la convivencia entre los viejos, los jóvenes y los niños. Además, la presencia de los que no están, de los fallecidos, se hace patente gracias al recuerdo y a la valoración de la herencia que dejaron. El respeto hacia ellos es el reconocimiento de un camino más largo, que incluso se empezó a gestar antes del inicio del festival. Es probable que el testimonio de alguno de ellos se haya perdido, pero su voz pervive en la tradición.

En la comunidad interactúan personas con diferentes modos de pensar y de ver la vida. Si bien todos coinciden debido a un punto de acuerdo (el huapango), es muy importante que esa multiplicidad de voces y modos de vida tenga una misma jerarquía y un mismo valor. De ahí que la cuestión del dialogismo sea fundamental como herramienta que ayuda al respeto de la diversidad de opiniones y a la construcción del discurso con base en las diferentes voces y modos de participación que se dan en la fiesta.

El festival en Xichú es una prueba de resistencia, de la pervivencia de valores comunitarios por encima de los individuales. Es una pequeña utopía, en su sentido etimológico, porque es un lugar que se crea cuando la comunidad hace suyo el espacio y lo revitaliza. No está dado por sentado, es el ejercicio diario, el trabajo continuo el que permite que la voluntad de muchas personas pueda tener una causa en común.

La fiesta y el ritual, los elementos que construyen una conciencia de las necesidades actuales y de la posibilidad de construir con un espíritu fuerte, enraizado en la tradición, nuevas maneras de la convivencia cotidiana. La celebración de la vida es el momento ideal para la interacción con los demás y para reconocer el valor que han

dejado los que se han ido. Llegar al festival de Xichú es ir hacia un lugar conocido, aunque sea la primera vez que se visite la Sierra Gorda, una suerte de origen, la mirada poco a poco reconoce formas cotidianas y el espíritu encuentra la energía del hogar.

[1](#)

La topada es la fiesta máxima del huapango arribeño. Es una controversia poético-musical entre dos grupos de huapangueros que se reúnen con el pretexto de una fiesta y que se retan toda la noche sobre su conocimiento y su habilidad para improvisar en décimas. Más adelante, se ahonda sobre este tema.

[2](#)

La grabación se reeditó posteriormente en 2005, en formato de disco compacto.

[3](#)

Guillermo Velázquez Benavides, "Así empezó la cosa", en *El cielo de los poetas. Memoria del XXX Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, Rubén Mendieta y Carlos Pineda (coords.), Conaculta-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones del Lirio, México, 2013, p. 18.

[4](#)

Comité comunitario, "Presentación, Cuando amaneció...", en *El cielo de los poetas*, *op. cit.*, p. 12.

[5](#)

Este concepto se retoma de Eliazar Velázquez, *El telar secreto. Crónicas y conversaciones*, La Rana, México, 2014.

[6](#)

Armando Herrera Silva y Froylán Rascón Córdova, "El proceso iniciático del trovador de huapango. Entrevista con Eliazar Velázquez Benavides", *Tierra Adentro*, núm. 87, agosto-septiembre de 1997, p. 47.

[7](#)

La música de Camarín se utiliza cuando se canta *a lo divino*.

[8](#)

Maximiano Trapero, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, Samuel G. Armistead (pról.), Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria/UNELCO, España, 1996, p. 41.

[9](#)

Como el Festival sobre la décima organizado en Las Palmas de Gran Canaria en diciembre de 1992; El Festival de Trovadores del Caribe, en San Juan, Puerto Rico, 1988; el I Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima, en La Habana, Cuba, 1991, el VI Encuentro de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el

Caribe, donde tuve la oportunidad de participar como ponente, por mencionar algunos.

[10](#)

Maximiano Trapero, *op. cit.*, p. 43.

[11](#)

Ibid., p. 60.

[12](#)

A. H. Silva y Froylán Rascón Córdova, *op. cit.*, p. 49.

[13](#)

La precisión la hace Fernando Nava: “La expresión oral de la décima popular en México se restringe a dos generalidades: o es salmodiada, es decir, canturreada de acuerdo con una base musical armónico-rítmica, aunque sin llegar a dibujarse una melodía definible; o es declamada, mas no de manera independiente, sino observando diferentes vínculos con la música” (Fernando Nava, “Dos maneras de declamar la décima popular en México”, en *Varía lingüística y literaria. 50 años del CELL*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), tomo III, El Colegio de México, México, 1997, p. 163).

[14](#)

Yvette Jiménez de Báez, “La fiesta de la ‘topada’ y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)”, *Revista de Literaturas Populares*, núm. VIII-2, 2008, p. 351.

[15](#)

Testimonio de José Claro González en David Carracedo, *Vamos haciendo el ruidito*, Unidad Regional de Culturas Populares, México, 2003, p. 63.

[16](#)

Testimonio de Tobías Hernández en *loc. cit.*

[17](#)

Testimonio de Javier Rodríguez en *loc. cit.*

EL TRANSCURSO DISCURSIVO DEL TIEMPO DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LAS TOPADAS: METÁFORA Y AUTOCONCIENCIA DEL TROVADOR

Conrado J. Arranz

Instituto Tecnológico Autónomo de México, ITAM

La gente deambulaba por la plaza hechizada por el recuerdo olvidado de la fiesta; de ese olvido provenía la tristeza de esos días. “Algún día recordaremos, recordaremos”, se decía con la seguridad de que el origen de la fiesta, como todos los gestos del hombre, existía intacto en el tiempo y que bastaba un esfuerzo, un querer ver, para leer en el tiempo la historia del tiempo.

ELENA GARRO, *Los recuerdos del porvenir*

A mi madre, porque escribiendo sobre fiesta
y tiempo de algún modo también te celebro

A Yvette

En torno al año 400, según el actual calendario occidental Gregoriano, san Agustín, el de las *Confesiones*, se dirigía al Señor para cuestionarle: “¿Por ventura, Señor, siendo vuestra la eternidad, ignoráis lo que os digo o veis a tiempo solamente lo que se hace en el tiempo?”¹ San Agustín, confundido con las características propias del tiempo, ponía en diálogo la propia filosofía de éste con los aspectos teológicos en torno a la existencia de Dios. En concreto, san Agustín dedicó un libro completo, el XI, a reflexionar sobre el tiempo, su existencia y la medida de éste para el hombre, especialmente en relación con Dios, como Creador absoluto de todo. El capítulo “La palabra creadora.- Estudio filosófico del tiempo” tiene un título metaliterario, ya que elige a la propia palabra como principio de su reflexión, como si el lenguaje literario —la palabra

creadora, la antigua poética— fuera capaz de convertirse por sí mismo en medida del tiempo. No es exagerado que, durante esta intensa reflexión el teólogo nacido en la actual Argelia —en aquellos tiempos territorio del Imperio romano— vaya abandonando el refugio plácido de considerar a Dios como el propio tiempo y, por tanto, niegue la existencia de este elemento antes que a la propia deidad.² Llega el filósofo al cenit de duda y se pregunta, aunque ahora como ser humano desvalido de una existencia superior: “¿Qué es, pues, el tiempo?” Y responde con aquella famosa aporía: “Si nadie me lo pide, lo sé; si quiero explicarlo a quien me lo pide, no lo sé”.³ El tiempo, en todos sus matices, se suma a nuestra experiencia, sin sabernos explicar cómo. Sólo después de este desprendimiento, san Agustín procura la estrategia antes aludida o prefigurada en el título de la reflexión: construir el tiempo a través de la palabra, de la poesía, como si ésta pudiera convertirse en instrumento de medida. “Mas aun así no llegamos a una medida fija del tiempo, pues que puede acontecer que un verso más breve, pronunciado con mayor lentitud, resuene más prolongadamente que otro más largo que se recite más atropelladamente. Y pasa igual en un poema, en un pie, en una sílaba.”⁴

Pensar en la incidencia del tiempo sobre cualquier aspecto de la vida significa también pensar en nosotros mismos, porque se trata de una dimensión inescindible de la existencia humana. Norbert Elias, el gran teórico del tiempo desde el punto de vista de la llamada sociología figurativa, comienza de la siguiente manera su estudio principal sobre esta dimensión: “Al estudiar los problemas del tiempo, se aprenden algunas cosas sobre la humanidad y sobre uno mismo; cosas que antes no se comprendían”.⁵ Advertida esta dificultad y el hecho de que cada cual tendrá su impresión personal en torno a esta dimensión, queremos reflexionar sobre la implicación del tiempo tanto en la propia celebración de la fiesta llamada topada en la Sierra Gorda y áreas circunvecinas, como en la creación que llevan a cabo en ella sus principales protagonistas, los trovadores, quienes, haciendo uso del género poético conocido como décimas o glosa en décimas,⁶ transmiten sus conocimientos memorizados y

sus destrezas improvisatorias al público, en el contexto festivo de su comunidad.

Me contaba José Manuel Pedrosa⁷ que en una ocasión se disponía a grabar la composición de una epopeya Fang en Guinea Ecuatorial y que el trovador le preguntó cuánto tiempo quería que durase. José Manuel, al ver que aquel necesitaba un tiempo concreto, contestó que cinco horas, pero el trovador no entendió lo que representaba esta medida. Observando el soporte en el que quedaría registrada auditivamente la epopeya, el trovador le preguntó que cuántas de esas cintas emplearía en la grabación. Pedrosa le contestó que serían cinco y entonces el trovador adaptó la duración y la articulación de la epopeya a dicho material. Una de las primeras definiciones que Norbert Elias da del tiempo es precisamente que “la palabra *tiempo* es el símbolo de una relación que un grupo humano (esto es, un grupo de seres vivos con la facultad biológica de acordarse y sintetizar) establece entre dos o más procesos, de entre los cuales toma uno como cuadro de referencia o medida de los demás”,⁸ por eso encuentra que elementos como el Sol o la Luna pueden ser representaciones del *continuum* físico que sirvan como marco de referencia temporal, igual que para aquel trovador de Guinea Ecuatorial lo fue el cambio del soporte material, en este caso un casete.

A este respecto, la tradicional topada “a lo humano” se celebra principalmente de noche, de tal manera que se estipula su inicio al anochecer y su conclusión con la llegada de los primeros rayos de la mañana, es decir, se trova, toca y baila bajo la luna y se deja de hacerlo cuando el sol hace su irrupción en la fiesta, sin tener la limitación de un tiempo cronológico determinado. Sobre el sol, Mircea Eliade afirma que “permanece siempre semejante e igual a sí mismo, sin ninguna especie de ‘devenir’. La luna en cambio es un astro que crece, decrece y desaparece [...] Igual que el hombre, la luna posee una ‘historia’”.⁹ Esta perspectiva coincide con la de los otomíes, principal comunidad prehispánica que pobló la región que estudiamos. Aunque Galinier reconoce que las antiguas representaciones del tiempo, en su forma calendárica, sufrieron un daño irreversible con la Conquista, sí existen elementos que

permiten acercarse a una concepción simbólica de la luna para los otomíes:

Símbolo de génesis, de crecimiento, de muerte y de renacimiento, la luna es por excelencia la que mide (*yēni*), término emparentado con la denominación del juego (*n' yēni*), y por extensión a la de carnaval. Contar (*pe'te*), es la operación que practica la mujer que teje, encarnación viva de la figura lunar en tanto que divinidad ataviada con quechquémitl. Al igual que la trama avanza lentamente a lo largo del telar, la vida se desarrolla, el tiempo se despliega al ritmo inmutable del astro.¹⁰

Volviendo a Eliade, concluye que la luna es “por excelencia el astro de los ritmos de la vida” y “que el tiempo concreto fue seguramente medido en todas partes por medio de las fases de la luna”.¹¹ Frente a la seguridad de que el sol saldrá a la mañana siguiente, los asistentes a la fiesta se someten a la historicidad propia de la luna; parece como si sólo la noche pudiera estar sometida a una narración que le concierne al hombre, una narración que le proporcione un conocimiento conceptual, teórico. Así lo consigna Jean Chevalier en su diccionario:

La luna es símbolo de conocimiento indirecto, discursivo, progresivo, frío. La luna, astro de las noches, evoca metafóricamente la belleza y también en la inmensidad tenebrosa. Pero no siendo esta luz más que un reflejo de la del sol, la luna es sólo el símbolo del conocimiento por reflejo, es decir, del conocimiento teórico, conceptual, racional.¹²

Y más adelante:

La luna es siempre *yin* con respecto al sol, que es *yang*, pues éste irradia directamente su luz, mientras que la luna refleja la del sol; el uno es pues principio activo, y la otra principio pasivo. Esto tiene una aplicación simbólica muy amplia: en cuanto la luz es conocimiento, el sol representa el conocimiento intuitivo, inmediato; y la luna, el conocimiento por reflejo, racional, especulativo.¹³

Esta variabilidad de lo lunar, además de su influencia en aspectos de la tierra como la agricultura, o de la mar, como la subida o bajada de la marea, también influye en la configuración propia de la fiesta. Llama la atención, además, que frente a las topadas “a lo humano” se encuentren las de “a lo divino” o “a divino” —como las llaman los propios trovadores—, topadas religiosas dedicadas normalmente a

los santos patronos de una localidad o celebraciones en el contexto de esta creencia, que se llevan a cabo durante el día, y en las cuales la capacidad de variación en los temas y en la propia estructura de la celebración es mucho más reducida. No deja de ser elocuente el hecho de que las fiestas eclesiásticas móviles, como la Pascua, sean precisamente las fijadas por medio de un calendario lunar del septuagésimo al último domingo después de Pentecostés, mientras que las fechas fijas de año en año sean las establecidas por el calendario solar, como la Navidad.¹⁴ A pesar de esta circunstancia, el propio Le Goff afirma que el cristianismo no es muy favorable a la luna, ya que constituye un símbolo de precariedad de las cosas humanas, como demuestra el hecho de que la Virgen María tenga una representación de aquélla bajo sus pies.¹⁵

Ya sea por la subversión de los valores cristianos impuestos en la región en donde la fiesta nocturna supondría su transgresión¹⁶ o, por el contrario, por la influencia de esos mismos valores católicos en la celebración civil; ya sea por el hecho de enfrentar el término fiesta al concepto de trabajo y, por tanto, que el día sea el espacio reservado a este último y la noche a aquella, o ya sea por la influencia y el sentido que la noche y los ciclos lunares tienen en el trabajo de agricultores y ganaderos, que son especialmente los que participan en la fiesta como actores o público, la realidad es que se desconoce el origen de la celebración nocturna de las topadas y, sin embargo, desde mi punto de vista, tiene una influencia destacada en la composición de los versos, tanto memorizados como improvisados, de los trovadores. Lo que sí está claro es que el hecho de su celebración nocturna supone un cambio del ritmo de vida de los participantes en la fiesta, y esto influye de una manera esencial especialmente en los actores protagonistas de la misma: los trovadores y sus respectivos músicos. Sobre estos últimos, nos resulta especialmente significativo el dato que consigna Rafael Parra cuando, buscando similitudes que arrojen datos históricos entre las tradiciones musicales xi'ui y mestizas de la Zona Media, consigue el testimonio de diferentes músicos de Rioverde y del noreste de Guanajuato que afirman que “se hacen tres cambios de tonalidad en las velaciones de la tradición de este estudio, al igual

que en los eventos seculares: se toca en Re al comienzo, en La en las primeras horas de la madrugada, y en Sol para amanecer”.¹⁷ Desde el Seminario de Tradiciones Populares también podemos aportar otros testimonios que constatan esta variabilidad musical con respecto al transcurso natural de la topada, por ejemplo, el del cantante y compositor musical Fulmencio Vernón, quien en una entrevista, cuando le preguntan sobre el duelo en una topada, comenta que se van respondiendo en los temas y ritmos musicales, “hasta orita yo ora ya tengo como unos, pus ora verá, tengo como unos veinticinco, treinta años yo creo de que he ejercitado la música así y nunca me ha regañado otro guitarrero”. Este conocimiento empírico es el que le lleva a afirmar más adelante, al darse cuenta de que a la entrevistadora le interesan no sólo las modificaciones temáticas sino las musicales: “Sobre todo los cambios, los cambios de... lo empieza uno al ‘sol’ en la tarde ‘sol mayor’ o al ‘re mayor’ ahí se va uno al ‘re mayor’, entons luego le entra ‘la mayor’, entons todo... todo... la música va cambiando”.¹⁸ Este dato es significativo, porque probaría que el marco temporal en el que se produce la fiesta, la noche, no sólo incide de manera decisiva en el orden textual, como veremos a continuación, sino que también determina (o determinó) cambios en el orden musical.

Por su parte, los trovadores, durante la celebración de la topada, deberán someterse a una serie de reglas de composición. La investigadora Yvette Jiménez de Báez ha estudiado de manera pormenorizada estas reglas, especialmente a partir de los cuadernos de los propios trovadores y desde la perspectiva de la transmisión de la tradición. Sobre ellas, afirma:

La posibilidad de acotar y guardar el saber en la memoria y en la escritura, implica una conciencia de la forma que el trovador tradicional reconoce como propia del oficio. Tanto más en géneros que, como el de la décima y la glosa en décimas, están sujetos al ejercicio de la improvisación en prácticamente todos los países en que se encuentran como una tradición actual. El reglamento, las normas de composición garantizan la continuidad tradicional, mientras que la forma se abre a las nuevas realidades y situaciones de cada performance.¹⁹

Estas reglas de composición a las que está sometido el género se corresponden, además, con la propia esencia de la festividad en la

que se desarrolla, como podemos observar en las palabras de Enrique Gil Calvo, referidas al estado de fiesta en general:

He aquí por fin identificada la sustancia última de la que está hecha la fiesta: tanto de acontecimiento extemporáneo como de eternidad intemporal. Es decir, tanto de improvisado espontaneísmo creativamente original como de ritualizado tradicionalismo repetitivamente reproducido. La diferencia específica entre el arte y la fiesta es que, de estas dos dimensiones (improvisación espontánea y repetición ritual), el arte subraya la primera mediante la ocultación secreta de la segunda, mientras que, en cambio, la fiesta finge que hace a la inversa: aparente reprimir y evitar la creación original para mejor manifestar y expresar la repetición ritual.²⁰

Expliquemos muy brevemente la estructura de la fiesta de la topada, porque supone el marco de las reglas de composición que garantizan, muy especialmente aquí en Latinoamérica, la transmisión de la tradición. De esta manera, podremos observar de qué manera el tiempo natural o lineal de la fiesta, aquel que hemos delimitado entre el inicio y el final de la noche, afecta a la creación poética de los trovadores. Como sabemos, ambos trovadores se enfrentan de manera alterna, siguiendo una secuencia de composiciones poéticas. Comienzan con la “poesía”, que forma parte del repertorio del trovador, es decir, es fundamentalmente una composición memorizada y adaptada al tema de la fiesta. Esta poesía se compone de al menos cuatro décimas que glosan la cuarteta inicial a la que suelen denominar “planta”. Siguen con el “decimal”, mayoritariamente improvisado y en el que encontramos un mayor número de alusiones al contexto de la propia fiesta. El decimal está compuesto por cuatro nuevas décimas que glosan una planta. Y, por último, finalizan con un “son” o un “jarabe”, a elección del trovador, teniendo en cuenta que las coplas del “son” provendrían de la tradición, mientras que las del “jarabe” serían improvisadas y, por tanto, refuerzan las ideas que han desarrollado en el “decimal”.²¹ Estas secuencias, además, se inscriben dentro de una organización mayor de la fiesta, de tal forma que podemos distinguir cuatro partes dentro de una topada: presentación y saludos; el “fundamento” o desarrollo del tema sobre el que verse la fiesta; la “bravata” o el “aporreón”, en donde se produce la controversia más directa entre los propios trovadores; y, por último,

la despedida. Los trovadores más ancianos afirman que anteriormente la bravata no era tan representativa, sino que se continuaba con el tema, mientras que actualmente esta parte de la topada goza de un protagonismo especial por la expectación que supone el enfrentamiento entre los trovadores. “Sí lo he visto, que más antes, por ejemplo, la bravata, casi no existía, no existía, se cantaban ahora sí, un tema. [...] en aquel tiempo debía seguir el tema, o dejaban ese tema y agarraban otro tema. Por ejemplo, se tocaba mucho en aquel tiempo de astronomía”,²² afirma el trovador don Celso Mancilla Torres. Esto podría confirmar que, en el pasado, las topadas tenían una función añadida además de la fiesta, la de transmitir diferentes aspectos del conocimiento entre las comunidades que normalmente estaban alejadas, en la sierra, de los núcleos de transmisión de dicho conocimiento. Con el tiempo, las circunstancias de aislamiento se han neutralizado, especialmente gracias al acceso a las nuevas tecnologías y a la infraestructura que ha favorecido la comunicación y el desplazamiento de los individuos a otros núcleos poblacionales, o incluso debido a la fuerte migración que han sufrido estas comunidades, ya sea a los Estados Unidos, a la Ciudad de México o a otros estados con mayores posibilidades laborales. Sea como fuere, también la topada se ha adaptado a las nuevas circunstancias, dando una preponderancia a la fase de la bravata, en donde los trovadores deben demostrar su destreza improvisatoria y conocimiento de la tradición, así como la inclinación por temas de actualidad, confirmando de esta forma que la información de la actualidad viaja más veloz. A esto parece referirse el trovador don Adrián Turrubiarres.

Así, yo le hago al “Gallo” cantar algo, a este, a “Guillo”, pero dos veces que ha cantado Antonio García enfrente de él, le ha tratado de la historia, digo de la, del tema de, más bien del tema de la, hablando de la tierra, de la astronomía, y casi Guillo no, no, él mejor le dice a él que hablen de lo que está pasando por ahí, a veces [...] de lo que pasan por ahí y otras cosas, ¿sí?, y yo no lo oigo nunca, no lo oigo, a lo menos querrá, o no sé, pero a lo menos no le gustarán los temas estos, no sé, pero no, no le ha seguido el tema a García.²³

De cualquier forma, en todos estos niveles o fases en las que transcurre la topada el trovador se ve coaccionado de manera

particular por el tiempo, por ejemplo, a la hora de componer los versos que recitará o cantará a continuación del otro trovador, y especialmente cuando son improvisados, en los que el control del tiempo juega un papel esencial, como muy bien ha estudiado el trovador cubano Alexis Díaz-Pimienta en su *Teoría de la improvisación*,²⁴ por ejemplo en relación con el formulismo empleado, o con el hecho de que lo haga acompañado o no de música. Pero también la fuerza coactiva que ejerce el tiempo en el trovador se observa en la enunciación de los propios versos; en el tiempo para proponer los temas o para entrar en las diferentes fases de la topada; en el dedicado a la música y al baile, o en el del ánimo del público ante el cual actúan, por citar algunos ejemplos. Desde todas estas perspectivas, el objeto de estudio está lleno de matices que esperamos ir afrontando en diferentes trabajos, dedicando el presente estudio a la manera en la que el tiempo natural o lineal en el que se celebra la topada afecta al discurso elaborado por los trovadores a través de la glosa en décimas durante la fiesta, y es que el transcurso de la noche y la llegada del nuevo día, elementos que provienen de la naturaleza y sobre los que ya hemos podido esbozar una breve simbología e historicidad, se fijan en la conciencia del trovador como un *continuum* físico para medir el tiempo. De tal forma que, aunque hemos hablado de una fuerza coactiva del tiempo que condiciona la creación, en realidad el trovador aspira a hacer suyo dicho tiempo, a convertirlo en un estado de ánimo y a integrarlo en su esfuerzo creativo. Elias, cuando intenta dar un paso más en los estudios sobre el tiempo, se queja de la separación que se ha producido entre el tiempo de la naturaleza y el de los hombres, afirmando que no se trata de hechos separados, sino que deben entenderse como un tiempo del “hombre en la naturaleza”,²⁵ de tal forma que dentro del tiempo se pudiera hablar tanto de procesos sociales como de procesos físicos.

A esto quizá responde la contestación que me dio a vuelta de correo el trovador don Guillermo Velázquez cuando le pregunté sobre la conciencia que tenían del tiempo a la hora de cantar:

Sobre el límite temporal (“simbólico, referencial...”), yo creo que más bien algunos intuimos cosas (el tema de la dualidad y el antagonismo, por ejemplo, o

el de la combinación útil y sabia del “fundamento” y “el aporreón”), pero no llegamos a hacerlas conscientes o a conceptualizarlas, y sin embargo aun cuando la mayor parte de los músicos y trovadores se mueven casi exclusivamente en el plano inmediato de lo laboral (a qué hora empieza el compromiso y a qué hora hay que “echar la despedida”), la tradición es tan poderosa que casi nadie escapa de sentir que “algo” lo hace ponerse en un estado de ánimo (al tocar y al trovar) que algo tiene de extraordinario, sobre todo cuando se conjuga un buen contrincante y un público (si es numeroso, mejor) que disfrute y se amanezca bailando.²⁶

No cabe duda, además, de que la propia disposición espacial de los trovadores y músicos en la topada, elevados en una tarima de madera por encima del público y enfrentados ambos conjuntos como si se tratara de un espejo en el que el trovador parece mirarse a sí mismo en el otro, ayuda sobremanera a la conciencia de una suerte de “tiempo”, acompañante de los tiempos que se conjugan en la creación poética, y director principal del que se proyecta en la fiesta. Son iluminadoras a este respecto las palabras que Juan de Mairena, sabio apócrifo de Antonio Machado, pronunció:

La palabra *representación*, que ha viciado toda la teoría del conocimiento — habla Mairena en clase de Retórica—, envuelve muchos equívocos, que pueden ser funestos al poeta. Las cosas están presentes en la conciencia o ausentes de ella. No es fácil probar, y nadie, en efecto, ha probado que estén representadas en la conciencia. Pero aunque concedamos que haya algo en la conciencia semejante a un espejo donde se reflejan imágenes más o menos parecidas a las cosas mismas, siempre debemos preguntar: ¿y cómo percibe la conciencia las imágenes de su propio espejo? Porque una imagen en un espejo plantea para su percepción igual problema que el objeto mismo. Claro es que al espejo de la conciencia se le atribuye el poder milagroso de ser consciente, y se da por hecho que una imagen en la conciencia es la conciencia de una imagen.²⁷

Centrémonos ahora en el plano de la conciencia del trovador en torno al tiempo, en cómo dicha conciencia influye en la elaboración de los versos recitados o cantados durante la fiesta, para lo cual emplearemos el material de una topada grabada con motivo del aniversario ejidal del municipio de Cárdenas, en San Luis Potosí,²⁸ que enfrentó a los trovadores don Ángel González, de Palomas, Xichú, Guanajuato, y don José Claro González, de El Aguacate, Rioverde, San Luis Potosí.

Poco tiempo ha de pasar para que uno de los trovadores, en su primer turno y dentro de la parte de la topada que llamamos “saludos”, fije el tiempo lineal con su voz. Lo hace con los siguientes versos, que además son la planta de la “poesía” y, por tanto, se van a repetir al final de las siguientes cinco décimas:

Muy buenas noches público entero
y al otro pueta con sus vareros
yo en compañía de mis compañeros
les saludamos con mucho esmero.²⁹

Estos versos son los primeros que pronuncia don José Claro González en la topada. La conciencia de que el inicio de la misma está ligado con la noche es absoluta, y así se lo transmite al público con un escueto “muy buenas noches”, que es también una fórmula de cortesía. De momento, la alusión es a un tiempo estático, anclado, en el que dará inicio la fiesta. De forma paralela, el otro trovador, don Ángel González, hace alusión también al tiempo hacia el final de la topada con los siguientes versos:

Esta mañana pacífica
les cantamos estos músicos
si fallan mis versos rústicos
ahí me disculpan la crítica.³⁰

Como decimos, se trata de un tiempo fijo, que no está en movimiento, y que sirve para establecer los límites de la temporalidad de la fiesta en relación con la naturaleza.

Un aspecto a destacar de la primera parte de la topada son las numerosas referencias que los trovadores hacen sobre la posibilidad de quedarse sin voz. ¿Se trata de una *captatio benevolentiae*?, ¿preparan así al público ante lo que sería una situación catastrófica para la fiesta o muestran el riesgo ante el que se enfrentan los propios trovadores con respecto al público? Puede ser, pero creemos que también tiene relación con el tiempo, que es un aspecto claro del tiempo del “hombre en la naturaleza”, del que habíamos hablado al inicio de este trabajo. El trovador, que ha fijado, como hemos visto, los límites de la fiesta, toma conciencia del tiempo que resta para que finalice la misma, y pone de relieve los

riesgos que existen para no alcanzar el final. Los trovadores dibujan en su horizonte la temporalidad de la fiesta y los obstáculos que enfrentarán. Es paradigmática a este respecto la secuencia 8 de la topada, que corresponde a la intervención de don José Claro González, quien en la segunda glosa en décimas, afirma: “Fernando no hallo qué hacer/ con esta ingrata afonía”, en la tercera: “Y si es que acaba mi voz/ si es que acaba mi trovar”, y en la cuarta y última: “y si me enronquezco más/ ya no haga aquí grabación”.³¹

En estas primeras secuencias, y durante las que forman parte del “fundamento”, los trovadores desarrollan el tema de la topada sobre todo en la “poesía”, es decir, en los versos que previamente han memorizado. En estos versos prima una referencialidad al tiempo histórico; cuentan cosas del pasado, pero lo hacen con un sentido cíclico, como si de aquél pudiera hacerse una nueva lectura que iluminara el presente. Paradigma de esto podría ser la secuencia 23 que canta don Ángel González, en contra de las políticas llevadas a cabo por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Esta “poesía” contiene cinco décimas, y así dicen los primeros versos de cada una de ellas: “Hace treinta años veía la gente”; “Hace veinte años seguía lo mismo”; “Hace doce años uno solito”; “Hace ochos años recordaré”, y la quinta —y última— glosa en décima de esta “poesía” habla ya del presente y afirma:

En Guanajuato, Chiapas, Jalisco,
toda la gente se ha vuelto trucha
han iniciado todos la lucha
contra de aquel que los hizo arisco
porque rayado estaba ya el disco
la dignidad empieza a cambiar
y buen ejemplo nos pueden dar
encapuchados y xichulenses
pero si acaso no te convences.
*Poco a poquito se ve llegar
las alboradas del nuevo día
llenos de júbilo y alegría
la gente goza su despertar.*³²

Como podemos observar, el trovador atrae el tiempo histórico para reformularlo con un sentido crítico presente. Pero además, y esto es

lo magnífico, el tiempo histórico y el tiempo festivo se funden por medio de la metáfora que el trovador crea en la planta, reproducida aquí como pie de la glosa en décima. La llegada de las alboradas del nuevo día, del júbilo y alegría, del despertar de la gente, puede referirse tanto al tema que en este momento se está desarrollando en la topada, es decir, la llegada de nuevas esperanzas para el país, gracias a la lucha de la gente en contra el gobierno del PRI, como al propio transcurrir de la fiesta, que finalizará con las alboradas del nuevo día, cuando el público, después del transcurso de la noche, despierte pleno de alegría, tras la larga celebración de la fiesta. Esta feliz metáfora no es casualidad, ya que en el turno anterior, el propio trovador don Ángel González, había recitado esta planta:

Ya despierta mexicano
ya debes dejar tu lecho
y defiende tu derecho
con las leyes en la mano.

Qué no ves la claridad
del nuevo día su esplendor
y luchemos con valor
como hombres de dignidad.³³

El tiempo histórico supone un llamado presente a la lucha, que sería el sentido literal y se ve mejor en la primera cuarteta de la planta, pero esa lucha también hace referencia a la cercanía del “aporreón” o “bravata”, la fase de la topada en la que ambos trovadores se enfrentan, que sería el sentido figurado, y se observa mejor en la segunda cuarteta de la planta. Algo semejante había ocurrido varias secuencias antes, aunque ahora haciendo uso del doble significado de la palabra “planta”:

Linda tierra tan maravillosa
que nos das de comer día con día
y nos haces sentir alegría
para todos eres generosa.
Te admiramos por lo milagrosa
porque a todos nos sabes querer
y las plantas al amanecer
te saludan en cada mañana
diosa, madre, mi amiga, mi hermana.

*Me alimenta, me da de comer
esa tierra bañada de sol
cultivando el maíz, el frijol
pa' podernos así mantener.*³⁴

“Y las plantas al amanecer” parece referirse al saludo de la vegetación cada mañana, siguiendo el sentido del tema que desarrolla en las glosas en décima de esta poesía, pero también se puede entender como la tendencia hacia el amanecer que posee la elaboración de plantas a lo largo de la fiesta.

Hasta ahora, nos hemos fijado en el tratamiento del tiempo en las “poesías”, como sabemos, la parte de la secuencia en la que el trovador enuncia de memoria. Por el contrario, en los “decimales” del “fundamento”, los versos en donde el trovador improvisa, hablan sobre todo de diferentes aspectos que involucran la creación de este arte. El sujeto de enunciación es más lírico, y da paso a numerosos recursos poéticos. Encontramos también metáforas, pero ahora no ligadas al tiempo histórico, sino como una síntesis poética que enlaza con esa visión del tiempo como “hombre en la naturaleza”. Veamos, como ejemplos, el inicio de dos décimas diferentes que compone don Ángel González:

En la ocasión que se ofrece
Hablaré con claridad
Hablar de la actualidad
La noche se empequeñece.³⁵

Como vemos, hablar del tiempo histórico provoca empequeñecer la noche, es decir, modificar de alguna forma el tiempo de la fiesta. O esta otra:

Eliseo doy cumplimiento
aquí ante toda esta luz
pues me dijo don Jesús
que le cantara contento.³⁶

La luz, luz en la noche, ésa es la búsqueda de la fiesta, la subversión del orden lógico temporal o la transformación del mismo en un nuevo tiempo festivo.

Así obtenemos el sentido último de la fiesta, que no es otro que el de la momentánea y efímera suspensión de la aplicabilidad de las leyes racionales de la lógica. El estado de fiesta transgrede el estado de razón por suponer aquel estado de excepción que suspende por un tiempo la vigencia de la lógica racional pero sin contravenir por ello la legalidad racional. Sólo propone paradojas momentáneamente irresolubles, cuya incertidumbre detiene el desarrollo del curso lineal del tiempo.³⁷

Y recurro de nuevo a las palabras que el trovador don Guillermo Velázquez me dirigió de manera privada, atendiendo mis preguntas sobre la conciencia del tiempo durante la fiesta:

La temporalidad en la topada y en el huapango arribeño como tal —estoy reflexionando al escribirlo— es consustancial a la poesía decimal nuestra que por naturaleza, necesita alas y el cielo temporal de varias horas para, abrazada con la música, revolotear, ganar altura, descender al subsuelo, irrumpir de nuevo, fluir, constituirse en ráfaga de luz que rasgue la noche y ayude a que sea más luminosa la alborada y más lleno de vida y de esperanza el amanecer.³⁸

Sobre la parte de la “bravata” o “aporreón” sólo diremos —porque el análisis en el sentido en que lo estamos haciendo desbordaría los límites del presente trabajo— que la sugiere el trovador que “lleva la mano”, sobre todo cuando el cansancio comienza a hacer seria mella en todos los participantes de la fiesta, especialmente en los mismos trovadores y músicos. El trovador necesita nuevas motivaciones, y éstas las consigue desplegando su máxima elocuencia contra el trovador al que enfrenta. A medida que avanza el aporreón se multiplican las referencias al fin de la noche y a la llegada del día, así como algunas metáforas, sobre todo las que multiplican los significados en torno al final del camino:

Casi llegando a la orilla
en la hora que trasunta
créditos, abonos, yunta,
y algo otra cosa que brilla.³⁹

La topada llega a su fin con la fase de la “despedida”, cuando ya el sol está fijo sobre el público, los músicos y los trovadores. Como si no hubieran sido pocos los ejemplos en los que el trovador, consciente o no, materializa en los versos el tiempo festivo, el

tiempo del “hombre en la naturaleza”, don Fernando Nava, invitado a participar en esta fase de la topada, canta:

El sol ya trae nuevo horario
ya se termina el festín
y saludo a don Martín
un genuino ejidatario.⁴⁰

Las despedidas se suceden a familias de la zona, a los responsables políticos de las comunidades, a otros trovadores o músicos que son o fueron parte de la fiesta, de la tradición. El cansancio de éstos aparece aún más reflejado con los rayos del sol. Queremos destacar a este respecto el testimonio del violinista don Francisco Rivera:

Que nos alcanzan, no'mbre dice, les vamos a dar otro tantito más de dinero y quédense otro rato. Y don Tranquilino, pues él andaba entonado ahí y yo dije pus ora, pero no'mbre, entonces Chebo que empieza como a no querer ya, pero yo de todos modos don Tranquilino mandaba era el jefe de nosotros, éramos nomás tres, la vihuela no se echaba, nomás tres instrumentos y guitarra sexta porque todavía no salía la quinta y... pus áhi vamos de vuelta pa' arriba pa'l tablado y pues dio el sol oiga, y en friega y Chebo sí lloró de hambre fíjese.⁴¹

Traemos a colación este testimonio porque, en el contexto del esfuerzo físico que supone trabajar como músico y trovador en esta larga festividad, permite observar también la relevancia del factor económico, ya que los músicos, y especialmente el trovador como protagonista (“el jefe de nosotros”, dice Rivera) son contratados, y sin embargo este contrato seguramente no hable de ninguna hora concreta, de ningún tiempo lineal. En el caso que nos refiere el violinista, el tiempo de la actuación se prolonga por la promesa de un pago mayor, pero ni siquiera éste puede opacar el peso de la tradición, el del tiempo festivo, “y pues dio el sol oiga”, como si un reloj diera la hora exacta, como si el astro marcara exactamente la finalización del contrato.

La noche, que había subvertido el tiempo lineal, terminó y, con ella, la fiesta. Ahora es el sol el que impone un nuevo horario, el de lo cotidiano. La fiesta, insertada en el devenir de un tiempo de “hombre en la naturaleza”, ha dejado de ser la medida. El tiempo

festivo como parte de la naturaleza o la naturaleza como medida temporal de la fiesta forma parte de la tradición del huapango arribeño de la Sierra Gorda y de los pueblos circunvecinos, como muestra la siguiente planta, que pertenece a un corpus diferente al que nos hemos referido a lo largo de este trabajo y que pretende demostrar que se trata de un elemento recurrente en toda la tradición:

La noche va corriendo
y el día la va alcanzando,
la ánfora del viento
el globo va volteando;
qué hermoso es el zodiaco
que ha formado el Señor,
la Luna es astro opaco
de fallido calor.⁴²

Nos despedimos como Pablo Neruda al final de su poema “Celebración”: “pude celebrar lo que sucede/ dejando en vez de canto o testimonio/ un porfiado esqueleto de palabras”.

[1](#)

San Agustín, *Confesiones*, Lorenzo Riber (trad.), Círculo de Lectores, Barcelona, 1971, p. 325.

[2](#)

En concreto, afirma san Agustín: “Nunca pudo haber tiempo antes que existiese el tiempo” (*ibid.*, p. 335).

[3](#)

Ibid., p. 336.

[4](#)

Ibid., p. 346.

[5](#)

Norbert Elias, *Sobre el tiempo*, FCE, México, 2013 [primera edición en alemán, 1984], p. 27.

[6](#)

Yvette Jiménez de Báez especifica que “las culturas de esta orilla asumen e integran, a partir de la Colonia, dos tradiciones genéricas cultas, de origen hispánico: la décima y la glosa en décimas [...] Ambos géneros habían proliferado en la Península y habían iniciado un proceso de divulgación en el teatro de la época (la décima), y de prosificación en la Corte (la glosa en décimas)” (p. 529).

Sobre la incorporación de este género, afirma la investigadora: “géneros como la copla, el romance, la décima y la glosa, y muchas veces la música con la cual se acompañan, pasaron por un proceso de asimilación y transformación en las nuevas tierras, y se integraron a su historia y su cultura. En esta orilla, la nueva síntesis privilegió la décima, la glosa en décimas y la copla, como lo afirmaron Vicente T. Mendoza y Juan Alfonso Carrizo desde 1947. El romance se asimiló también pero no se legitima del mismo modo que los primeros” (Yvette Jiménez de Báez, “Género en fronteras: la glosa en décimas [la Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México]”, Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, FCE/AIH/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, México, 2007, pp. 529-543. Aquí, p. 533). Por su parte, Maximiano Trapero, en su último trabajo, califica a la décima como el tercer género de la poesía popular hispánica, por estar entre el romancero y el cancionero, por contener tanto el componente épico-narrativo como el lírico (Maximiano Trapero, “La décima, el tercer género de la poesía popular hispánica”, Maximiano Trapero [coord.], *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, Mercurio Editorial, Madrid, 2014, pp. 35-50. Aquí, en p. 37).

[7](#)

La celebración del Coloquio Internacional Fiesta y Ritual en la Tradición Popular Latinoamericana, organizado por el Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, los días 28 y 29 de octubre de 2015 en la sede de la misma institución, ha sido propicia para el diálogo interdisciplinario en torno al estudio de las tradiciones en un contexto festivo. Especialmente he tenido la oportunidad de conocer de cerca el trabajo de dos profesores de distintas latitudes, Jerusa Pires Ferreira, de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo, y José Manuel Pedrosa, de la Universidad de Alcalá de Henares. Ambos, con su experiencia y su calidad humana, y a través de un diálogo generoso, me han ayudado a poner punto y seguido a este trabajo, seguramente sin saberlo.

[8](#)

Norbert Elias, *op. cit.*, p. 67.

[9](#)

Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, ERA, México, 2013 [primera edición en francés, 1964], p. 150.

[10](#)

Jacques Galinier, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, Ángela Ochoa y Haydée Silva (trads.), UNAM/Instituto Nacional Indigenista, México, 1990, p. 502. Como podemos observar, la relación de la luna con el transcurso del tiempo y con el ámbito festivo cobran un significado que se puede identificar con las topadas objeto de nuestro estudio.

[11](#)

Ibid., p. 150.

[12](#)

Jean Chevalier (colaboración de Alain Gheerbrant), *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, pp. 658-659.

[13](#)

Ibid., p. 951. Juan Eduardo Cirlot también destaca este aspecto reflejante de la luna: “Objetos lunares pueden considerarse los que tienen carácter pasivo y reflejante, cual el espejo; o los que pueden modificar su superficie, como el abanico. Nótese el carácter, la relación con lo femenino de ambos” (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, segunda edición, 1997, p. 291). Este carácter lunar podría también estar en sintonía con la prefiguración espacial de la propia fiesta, en donde dos grupos musicales entran en controversia, enfrentados en forma de espejo. Queda para un trabajo posterior la reflexión en torno a la influencia que el espacio tiene en la creación de los trovadores y el diálogo de éste con el tiempo.

[14](#)

Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 197.

[15](#)

Ibid., p. 202. Así nos lo confirma también, en una reciente conversación, el filósofo Arturo Rocha, especialista en tradición mexicana y también en el acontecimiento mariano en este país, en torno a la Virgen de Guadalupe, que recoge en su libro *La llave de Guadalupe* (Miguel Ángel Porrúa, México, 2014). El filósofo nos remite a una lectura neotestamentaria, apocalíptica, de la imagen de la virgen, ya que viene recogida en el libro del Apocalipsis de San Juan: “Apareció en el cielo una gran señal; una mujer vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas” (Ap 12, 1). “La verdad de la religión establecida con la cabeza de esta iglesia que es Jesús, está representada en el sol refulgente que circunda a la virgen (y que vuelve a la mujer ciertamente no divina, pero sí que viene de parte de Dios). Esta plena y luminosa dignidad de la verdad se impone a la mutabilidad y obcecación de lo mundano, representada por la luna”, afirma el filósofo. Dice, además, que esto debe ponerse en relación con lo afirmado por san Pablo: “Porque todos vosotros sois hijos de la luz e hijos del día; no somos de la noche ni de las tinieblas” (1 Tes 5, 5). No obstante, y mucho más en el caso de México, nos recuerda que debemos tener en cuenta la “inculturización” de los símbolos, cuando son asumidos por otros pueblos, en concreto, por los indígenas de habla náhuatl durante el periodo de Conquista y evangelización, pueblos que verían la etimología de “México” (acrónimo náhuatl de “el lugar del ombligo de la luna”) en el propio símbolo bajo los pies de la virgen.

[16](#)

A este respecto, cabe señalar que los nativos de la Sierra Gorda, durante la evangelización en la que estuvieron involucrados frailes de la orden franciscana —fray Junípero Serra, el más conocido— no ofrecieron resistencia de adoración a los nuevos santos, pero mantuvieron la idolatría a sus antiguas deidades, de entre las cuales la que más destacaba era la diosa Cachum o madre del sol. Francisco Palou, cronista que acompañaba a Serra, consignó que incluso le llegaron a entregar a éste un ídolo, algo que podemos leer en la investigación de Gerardo Lara Cisneros, en la que, después de analizar la religión indígena de la región, concluye: “Queda clara la existencia no sólo de una religión indígena de corte astral, sino la existencia misma de un cuerpo sacerdotal con ritos bien establecidos” (Gerardo Lara Cisneros, *El Cristo Viejo de Xichú. Resistencia y rebelión en la Sierra Gorda durante el siglo XVIII*, Conaculta/Universidad Autónoma de Tamaulipas, México, 2007, pp. 126-127). Sobre este tema, el autor recurre frecuentemente al libro ya referido en este estudio: Jacques Galinier, *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, Instituto Nacional Indigenista/UNAM, México, 1990, especialmente para explicar que la separación radical de las festividades católicas y civiles podría deberse a una estructura ritual de origen prehispánico (Gerardo Lara Cisneros, *op. cit.*, pp. 197-199).

[17](#)

Rafael Parra, “Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la zona media y la Sierra Gorda”, tesis de licenciatura en Etnohistoria, INAH, México, 2007, p. 35. Dice que esto concuerda además con lo que cita Vicente Osorio en su artículo “Introducción. El huapango arribeño”, dentro de un libro compilado por Guillermo Velázquez en 1993: *Poeta dime tus razones, tres trovadores campesinos queretanos*. Respecto a esto, también afirma que “también los xi’ui de Santa María Acapulco cambian la tonalidad tres veces durante la noche en sus velaciones, aunque no exactamente igual, pues primero tocan en Re, luego en Sol y finalmente en La mayor” (pp. 35-36).

[18](#)

Entrevista de los investigadores Marco Molina y Cecilia Reynoso a Fulmencio Vernón, don Mencho, el 12 de junio de 1999 en Jalpan de Serra, Querétaro, recogida como parte del trabajo del Seminario de Tradiciones Populares y archivada en el casete número 457 con la signatura QVERNON.127.

[19](#)

Yvette Jiménez de Báez, “Oralidad y escritura: de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 395-414. Aquí, la p. 409.

[20](#)

Enrique Gil Calvo, *Estado de fiesta*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 47.

[21](#)

Para la descripción sigo la de Marco Antonio Molina, “La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada”, *Revista de Literaturas Populares*, año X, números 1 y 2, enero-diciembre de 2010, pp. 183-210. Aquí, pp. 189-191. Marco Antonio Molina fue miembro del Seminario de Tradiciones Populares, desde donde contribuyó al rescate y estudio de numerosas topadas.

[22](#)

Entrevista al trovador don Celso Mancilla Torres por parte de Claudia Avilés Hernández, como parte de los trabajos de investigación del Seminario de Tradiciones Populares. La entrevista forma parte del acervo del Seminario de Tradiciones Populares y está resguardada con la signatura EDOMEXMANCILL.145, recogida en la grabación de una topada de 2005 en San Luis Potosí.

[23](#)

Entrevista del investigador Fernando Nava a Adrián Turrubiarres, don Adrián, el 4 de mayo de 1996 en Rioverde, San Luis Potosí, en el contexto de la fiesta de la Santa Cruz, recogida como parte del trabajo del Seminario de Tradiciones Populares y archivada en el casete número 300 con la signatura SLTURRUBIARTES.039.

[24](#)

En cuanto al tiempo y a la improvisación, afirma: “En el repentismo es más eficaz una décima con ciertos desniveles semánticos, pero fluida, bien cantada, dentro de los límites de tiempo intuitivamente establecidos, que aquella otra torpe, tropezona, fuera de estos límites de tiempo, aunque tenga, verdaderamente, mayor carga semántica. Lo importante en repentismo está en lograr la comunicación, y todo tipo de afectación textual —sea accidental o ex profeso— o afectación interpretativa (inseguridad, tardanza, trastabilleos linguales provocados por la indecisión), puede erigirse en barrera comunicativa” (Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación*, Ediciones del Lirio/Scripta Manent, México, 2014, p. 266).

[25](#)

Norbert Elias, *op. cit.*, p. 33.

[26](#)

Guillermo Velázquez, conversación mantenida con el trovador a través de correo electrónico, 30 de agosto de 2015.

[27](#)

Antonio Machado, *Juan de Mairena II*, Antonio Fernández Ferrer (ed.), Cátedra, Madrid, 1986, p. 83.

[28](#)

La topada fue grabada en Cárdenas, San Luis Potosí, el 29 de noviembre de 1996, por el equipo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de

México. Los fonorregistros y su transcripción se encuentran en el acervo de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares de dicha institución. Todos los versos que se reproducen a continuación en este trabajo están contenidos dentro de la topada, salvo que se indique lo contrario.

[29](#)

José Claro González, secuencia 2, planta de la poesía.

[30](#)

Ángel González, secuencia 33, planta de la poesía.

[31](#)

José Claro González, secuencia 8, décimas 2, 3 y 4.

[32](#)

Ángel González, secuencia 23, 5ª glosa en décima de la poesía.

[33](#)

Ángel González, secuencia 21, planta de la poesía.

[34](#)

Ángel González, secuencia 21, 2ª glosa en décima de la poesía.

[35](#)

Ángel González, secuencia 23, 3ª glosa en décima del decimal.

[36](#)

Ángel González, secuencia 9, 3ª glosa en décima del decimal.

[37](#)

Enrique Gil Calvo, *op. cit.*, pp. 60-61.

[38](#)

Guillermo Velázquez, *op. cit.*

[39](#)

Ángel González, secuencia 33, 4ª glosa en décima del decimal.

[40](#)

Fernando Nava, secuencia 35, 4ª glosa en décima del decimal.

[41](#)

Entrevista de los investigadores Yvette Jiménez de Báez, Claudia Avilés Hernández y Carlos Ruiz Rodríguez a Francisco Rivera, don Franco, el 20 de octubre de 2001 en Plazuela, Rioverde, San Luis Potosí, recogida como parte del trabajo del Seminario de Tradiciones Populares y archivada en el casete número 654 con la signatura SLRIVERA.140.

[42](#)

Socorro Perea (comp.), Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*, El Colegio de México/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2005, p. 245.

5. EL CARIBE, ENTRE ISLAS Y TIERRA FIRME

DE LOS SALONES DE NUEVA YORK A LAS TABAQUERÍAS DE CAYO HUESO. CULTURA IMPRESA, FIESTA Y NACIONALISMO CUBANO EN LOS ESTADOS UNIDOS, 1892-1898¹

Jaddiel Díaz Frene
CEH, El Colegio de México

INTRODUCCIÓN

¿Cómo pensar una historia del nacionalismo popular más allá de los límites físicos de la nación? ¿Desde qué prácticas y voces podemos acceder a otras latitudes de la cultura política? Con el propósito de responder estas preguntas pretendemos reconstruir en las próximas páginas los usos sociales de las décimas en la vida cotidiana de la comunidad cubana residente en los Estados Unidos a fines del siglo XIX. En este sentido, interesa captar una historia de los espacios de sociabilidad vinculados a las fiestas patrióticas, la circulación de las ideas independentistas, la construcción y recreación de una memoria de la guerra de los Diez Años, las redes transnacionales de comunicación que relacionaban a los Estados Unidos con la isla y el impacto de los medios impresos en la cultura política emigrada.

Si bien esta propuesta puede aplicarse a otros espacios como México, Costa Rica e incluso Chile, donde se vendieron y leyeron espinelas en favor de la independencia antillana, la selección del territorio estadounidense responde a problemas concretos. Más allá de su impacto en la política y la economía insular, además de su intervención directa en la guerra entre cubanos y españoles en 1898, la potencia septentrional fue el centro de preparación del conflicto iniciado en 1895.²

De forma paralela, esta elección tiene base en cuestiones y desafíos metodológicos directamente relacionados con el género poético musical. El hecho de que se tratara de un país receptor con una cultura y una lengua distintas a las de los emigrados cubanos catalizó los usos de las espinelas en varias direcciones. Por una parte, la décima se convirtió en un reservorio de identidad y memoria del país emisor. No en balde el poeta e investigador Jesús Orta Ruiz la calificó, en el contexto de la emigración en los Estados Unidos, como “un pedacito de Cuba en las noches del exilio”.³ Por otro lado, el canto y la recitación de las estrofas posibilitaron diálogos culturales y políticos con individuos de otras nacionalidades, como mexicanos, dominicanos y sobre todo puertorriqueños que, desde las tabaquerías, asociaciones artísticas y clubes revolucionarios mostraron simpatías y respaldaron la independencia de la Mayor de Las Antillas. Al tratarse de espacios alejados de la censura colonial, los textos en favor de la soberanía antillana circularon libremente y las huellas de sus usos en actos patrióticos quedaron registradas en la prensa emigrada y, en algunos casos, en los informes de espías contratados por el gobierno español.

Al mismo tiempo, los intercambios entre los emigrados posibilitaron también la trasmisión de saberes sobre el género en el Circuncaribe. Estos aprendizajes no sólo incluyeron el conocimiento de estrofas y estrategias de improvisación, sino también de tonadas y formas de cantar las espinelas que, seguramente, se alternaron o complementaron en reuniones familiares y eventos políticos.

Los actores sociales que aparecen en esta travesía son diversos. Además de encontrar tabaqueros, veteranos, mujeres y niñas ligadas a clubes revolucionarios, las pistas que dejaron las espinelas en la vida cotidiana del exilio nos muestran otras prácticas de importantes figuras del campo militar y político, como el propio José Martí.

La relación del delegado del Partido Revolucionario Cubano con el género no ha pasado desapercibida en la historiografía cubana. Virgilio López Lemus, por ejemplo, en su trabajo “Martí y la décima” aborda el tema desde dos aristas. Por un parte, nos presenta al

intelectual habanero como cultor de la estrofa, mediante un análisis filológico de obras como la pieza teatral *Amor con amor se paga*, estrenada en México en 1875 y las espinelas “A bordo”, “Baile agitado”, “A Isabel Esperanza Betancourt” y “A Juan Bonilla”. Desde estos intereses, tratados por otros estudiosos como Alfonso Menéndez Alberdi,⁴ el autor se constriñe a cuestiones estéticas y reconoce que “la décima no ocupa un lugar de relieve en las obras” martianas.⁵ Por otro lado, López Lemus advierte la presencia de un Martí que al entrar en “contacto con la emigración cubana” de forma “más amplia”, entre 1889 y 1893, “no pudo dejar de observar el arraigo de Cuba en la vida de Cuba”, “primero por sus poetas: José Joaquín Palma y Francisco Sellén, y luego por la oralidad, que lo inquietó de muy diversas formas”.⁶ Las huellas de este proceso de comprensión del impacto de la décima en la cultura política insular pueden ser encontradas en el prólogo a *Los poetas de la Guerra*, así como en el periódico *Patria*, fuentes trabajadas con anterioridad por Jesús Orta Ruiz en su libro *Décima y folclor*, en la primera edición, de 1982.

Es esta segunda faceta de la vida martiana la que pretendemos rescatar en las próximas páginas, constriñéndonos a un artículo de su autoría titulado “Versos verdaderos” y publicado en el periódico *Patria* en 1893, en el cual mostró su interés como cronista de los usos cotidianos de la décima en los espacios emigrados. Acto seguido, intentaremos seguir los viajes de una composición, cuyos itinerarios conectan la prensa emigrada con las cárceles africanas, las calles de La Habana y un siglo después, el recuerdo de un poeta popular. Lejos de naufragar en un ejercicio descriptivo de los textos, proponemos un camino más complejo dirigido a reconstruir las prácticas y las redes de comunicación.

1. DÉCIMAS DESDE FILADELFIA. UNA TERTULIA EN LA CASA DE MARCOS MORALES

En el verano de 1893 José Martí visitó Filadelfia para continuar los preparativos del levantamiento. Durante su estancia en la ciudad, la cual representaba un punto estratégico debido a la comunidad cubana que residía en ella, gozó de la hospitalidad del patriota

Marcos Morales. Fue en su casa, luego de las reuniones de trabajo “donde se platicó sobre la guerra” y “la independencia de Cuba y Puerto Rico”, que la décima se convirtió en protagonista.⁷

Los invitados “alrededor de la mesa” de Morales comenzaron entonces a recitar composiciones que habían dejado una huella indeleble en su memoria, unas aprendidas de fuentes impresas u orales, otras, improvisadas en diferentes circunstancias. Por ejemplo, el anfitrión, quien “de muchacho componía décimas, antes de saber leer”, declamó una espinela creada a los 14 años, cuando se quedó perplejo ante la belleza de una joven manicaragüense:

En una fresca mañana
de un florido mes de abril,
donde el céfiro sutil
agita la palma indiana,
una guajira lozana,
más hermosa que una jagua,
bajo una hermosa yamagua,
medio dormida la hallé,
y al verla dije: ¡ésta sí es
la flor de Manicaragua!⁸

Otros comensales recitaron estrofas de denuncia política. Éste fue el caso de José González, emigrado oriundo del poblado habanero de Bejucal, quien “nunca fue a la escuela”:⁹

¿Y tú no sabes mis penas
de que derivan, Tomás?
Mira tu pueblo y verás
como jime (*sic*) entre cadenas,
mira las conciencias llenas
de ignorancia, de inquietud,
postrada la juventud
en el vapor del olvido
el pudor casi extinguido,
casi muerta la virtud.¹⁰

En la medida en que los presentes rememoraban aquellas estrofas que habitaban en su memoria, “la casa se llenaba” de nuevos oyentes, como atestiguó un cronista de la tertulia. En cada intervención, los recitadores no se limitaron a compartir sus versos,

sino que comentaban diversos temas, ya fuera sobre los desafíos políticos del momento o de los motivos que habían rodeado los procesos de producción de las composiciones. El propio José González, antes de recitar la décima transcrita, habló sobre “la vida en Cuba cuando su niñez, el pensamiento ahogado, el banquete misterioso, el juramento á que no ha faltado él, los versos rebeldes”.¹¹ Así, estos relatos aumentaban las emociones de la tertulia a la vez que mediaban los sentidos de los textos declamados.

Debe señalarse que durante la reunión también se estableció un debate sobre el papel desempeñado por la poesía en la vida cotidiana del cubano. Los emigrados tenían plena conciencia de que la décima, además de ser un efectivo vehículo de transmisión ideológica, constituía un innegable símbolo de la identidad criolla. Estas reflexiones se tejieron a lo largo de la velada. Antes de la intervención de Marcos Morales se habló “de la poesía falsa, de la poesía verdadera, de la poesía guajira”.¹² Nuevamente, tras la recitación del patriota iletrado, José González retomó el tema junto al recuerdo de otras estrofas:

Se comentaban poesías y el anhelo de libertad de todo lo que se escribe en Cuba; y las aspiraciones santas de otros tiempos, en rimas cojas, y las desvergüenzas madrileñas de hoy, con todos los acentos, y el alma del país, que estalla en todo lo que escribe el corazón popular.¹³

En concordancia con esta última afirmación, se levantó nuevamente el anfitrión, quien recordó, motivado por el debate, una estrofa revolucionaria supuestamente compuesta antes del alzamiento de Carlos Manuel de Céspedes. Dirigiéndose al público que casi llenaba su morada, expresó:

(...) me van á oír esto que le dijo en un bautizo un veguero á su comadre. Antes de la guerra fue, el año 67. Le estaba entregando al niño, de vuelta de la iglesia, y le pidieron que hiciera un verso. Le pidieron de modo que hubo que hacer. Y apenas vaciló, y habló así Eligio Cruz:

Es grande mi regocijo,
es muy grande mi alegría
que siento, comadre mía,
al ver ya cristiano á tu hijo.

Solo una cosa te exijo:
que lo hagas ver que es hermano
de todo el que sea cubano,
y yo quedo complacido.
¡Lo que siento es que he nacido
bajo este yugo tirano!¹⁴

A medida que trascurría la tertulia se rescataron las voces y las identidades de poetas, muchas veces anónimos e iletrados. Mientras Morales compartía la anécdota de Eligio Cruz, otras comensales hablaron sobre “un baracoño que hace versos”.¹⁵ Por su parte, José González recordó un soneto escrito por José María Martínez, un niño de su pueblo que a los 15 años trabajaba como “aprendiz en la tabaquería”.¹⁶ El joven poeta aprendió a leer gracias al apoyo de unas “tías suyas, morenas”, y a muy corta edad sufrió el embate de la censura colonial. En una ocasión le tacharon “unas décimas de indios que hizo para *El Aguinaldo*”, periódico publicado en San Antonio de Los Baños. Al parecer nadie preguntó el motivo del censor, pues era conocida la adopción de estos antepasados como símbolos independentistas, en tanto representaban una herencia de rebeldía y un legítimo derecho a la lucha contra el poder colonial. Debido a ello, las composiciones que exhortaban las virtudes guerreras de Hatuey y relataban la vida de los siboneyes, sobre todo aquellas escritas por José Fornaris y Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, constituían un claro mensaje de disidencia para las autoridades españolas.

La detallada narración de la tertulia pone de manifiesto el interés de José Martí en el impacto político de las estrofas, un tema que atraería la atención de miles de lectores en las comunidades emigradas. A diferencia de otros corresponsales de *Patria*, quienes generalmente se limitaban a señalar el nombre o el género de las personas que recitaban o cantaban versos en las fiestas patrióticas impulsadas por los clubes revolucionarios, el intelectual habanero se preocupó, en esta ocasión, por captar los pormenores de la reunión. Además de ofrecer información sobre los recitadores, transcribió, de forma íntegra, tres de las décimas recitadas, un trabajo engorroso si tenemos en cuenta su agitada agenda como delegado del Partido Revolucionario Cubano y preparador de una guerra.

Uno de los silencios del artículo conduce a preguntarnos si el propio Martí había recitado décimas en la reunión, ya que no se ofrecen detalles de su participación en la tertulia. Su participación como declamador es muy probable si atendemos a algunos testimonios de la época. Por ejemplo, en su ensayo “Un orden para un caos”, Hilario González expuso que durante un brindis celebrado en la casa del patriota Jesús Badín, en Costa Rica, Martí recitó la siguiente espinela, “tenida como versión popular de una décima de Plácido”:¹⁷

Para un cubano es mancilla
a falta de inteligencia
brindar por la independencia
con vino de Manzanilla.
Manzanilla es de Castilla:
Castilla es tierra de España,
la que nos oprime y daña
con infinita crueldad:
¡Brindo por la libertad
con aguardiente de caña!¹⁸

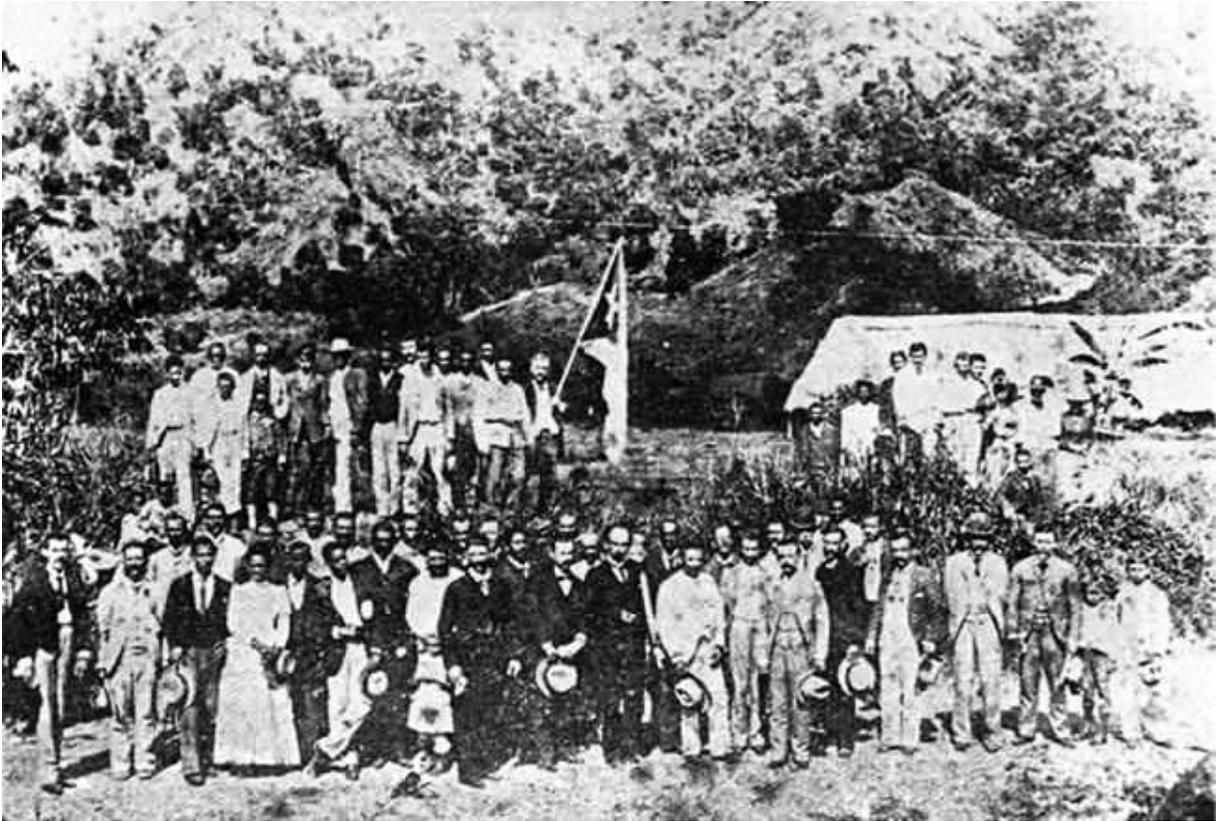
Más allá de la veracidad de esta información, lo que sí podemos demostrar es que las espinelas estuvieron presentes en las actividades de los clubes revolucionarios, presenciadas muchas veces por José Martí en sus múltiples recorridos por ciudades como Tampa, Cayo Hueso y Filadelfia. En ocasiones, estos actos políticos no se constringieron al territorio estadounidense, sino que se desarrollaron en otros espacios del Caribe visitados por él mientras se preparaba la guerra.

Si en Costa Rica la casa de Jesús Badín fue un espacio para el canto y la improvisación poética, como ya señalamos, en Jamaica las estrofas estuvieron presentes durante los almuerzos campestres. En octubre de 1892 el delegado recorrió algunos lugares de la isla caribeña. Luego de pronunciar el mismo día de su llegada un “magnífico y sustancioso discurso”¹⁹ ante los trabajadores del taller que era propiedad de los señores B. J. B. Machado, partió a la mañana siguiente del hotel Myrtle Bank hacia Temple Hall, una zona rural donde residía una comunidad de patriotas cubanos y que era sede del club Carlos Manuel de Céspedes. Durante un banquete

criollo celebrado en la tarde del 9 de octubre, Martí presenció cómo uno de los comensales “improvisó unas décimas patrióticas” tras la intervención del general colombiano Eladio Ferrer. El poeta se llamaba León Castro, y según un cronista era “antiguo servidor de Cuba”.²⁰ Sus versos se perdieron en el olvido, a diferencia de las espinelas recitadas en la casa de Marcos Morales meses más tarde.

¿Qué tan diferente fue la tertulia de Filadelfia, partiendo de la descripción martiana, en comparación con otras fiestas y reuniones donde los emigrados hicieron uso de la décima? Un aspecto que sobresale es la ausencia de mujeres entre los comensales que recitaron décimas, lo cual contrasta con otras experiencias. En la emigración, las mujeres no sólo fueron activas portadoras de la memoria poética de la guerra de los Diez Años, sino improvisadoras cotidianas sobre la vida política del exilio. Varias muestras de su labor poética, desde el marco de las actividades realizadas en los clubes revolucionarios, quedaron registradas en las páginas del propio periódico *Patria*. Melitina Azpeitya fue una de las decimistas más destacadas en las veladas celebradas en Key West, en las que recitó espinelas de su autoría. Al parecer sus actuaciones tuvieron tanto éxito que un cronista de la época la calificó como la “genial recitadora, que se conquista a su sola aparición, el sufragio de todas las simpatías”.²¹ Algunas de sus compañeras en el club Protectoras de la Patria, como Felicia de la Osa y América Betancourt, también se encargaron de recitar poemas en las fiestas revolucionarias.²² Encontramos incluso información sobre la participación de niñas en los escenarios emigrados como es el caso de Matilde Orta, quien recitó “estrofas patrióticas” en las celebraciones llevadas a cabo en Cayo Hueso, en abril de 1894, con motivo del aniversario de la Asamblea de Guáimaro.²³

Figura 1. Martí durante su visita a Temple Hall



Fuente: Imagen tomada del sitio <<https://commons.wikimedia.org>>

Resulta difícil suponer por qué Martí optó por rescatar las experiencias vividas en la casa de Marcos Morales y no se preocupó por relatar, al menos de forma extensa, otras de sus múltiples vivencias como espectador de las preferencias decimísticas. Las hipótesis pueden ser diversas. Van desde la disponibilidad de tiempo para transcribir las estrofas y relatar el suceso hasta la emoción que despertaron en el cronista sus experiencias como oyente e interlocutor. Es posible suponer que uno de los elementos que impresionaron al delegado durante su estancia en Filadelfia fue el carácter de las estrofas recitadas en aquella ocasión. Estamos ante textos de factura popular compuestos por los propios declamadores o por familiares y poetas locales a través de los cuales se construían visiones y sentimientos anticoloniales alimentados por vivencias personales y anécdotas comunitarias.

No siempre ocurría esto en los eventos del exilio, pues muchas veces las estrofas recitadas o cantadas en los clubes revolucionarios pertenecían a autores letrados con marcado

reconocimiento nacional e internacional. El propio Martí presencié estas preferencias en las actividades realizadas en la Liga Protectora, fundada en Nueva York en 1890, y en ocasiones dejó constancia, aunque de forma escueta, sobre los usos de las décimas en el marco de estas tertulias.

Gracias a la columna Los Lunes de la Liga, publicada en el periódico *Patria* y escrita por el propio delegado, tenemos conocimiento de que en una reunión celebrada en abril de 1892 la señora Mariana Rivero recitó unas décimas del poeta, diplomático y patriota José Joaquín Palma. Otra de sus obras leídas esa noche fue el poema “A Bayamo”, esta vez de labios del intelectual emigrado Arturo Beneche, oriundo de Baracoa, quien dedicó los versos “en honor” a algunos paisanos “recién venidos”.²⁴

Las espinelas de José Fornaris también llegaron a los oídos del público diverso de La Liga, conformado por connotados intelectuales como Rafael Serra y Juan Bonilla, familiares y humildes obreros que recibían clases de lectura y aritmética. En la tertulia correspondiente a marzo de 1892 el propio Arturo Beneche recitó las espinelas tituladas “Las bellezas de Cuba”. Al parecer declamó otras composiciones del bardo bayamés, pues según Martí, “Fornaris fue el poeta de la noche, porque Beneche se lo trajo todo en la memoria”. El programa de la tertulia, “que no entumece la fiesta agradable”, integró la “melodía quejosa e inmortal de mujik”, las espinelas de Manuel Barranco, la lectura de Serra y la Bayamesa, entonada por Mariana Calderín, canción que “mostró cómo son hermanos, del frío ruso al sol tropical, todos los pueblos tristes”.²⁵

2. ENTRE LA HABANA, NUEVA YORK, CEUTA Y ALQUÍZAR: LAS TRAVESÍAS DE UNA DÉCIMA PUBLICADA EN *PATRIA*

Varios meses después de publicar la crónica de José Martí sobre la tertulia celebrada en la casa de Marcos Morales, el periódico *Patria* sacó a la luz pública una décima que puede resultarles familiar a muchos lectores de la emigración:

México es un punto libre
Santo Domingo y Haití
los ciudadanos de allí

vencieron los imposibles.
Ellos comen; ellos libres,
No pagan contribución:
gobierno de la nación,
protege a los ciudadanos;
¿y por qué aquí los cubanos
no plantan su pabellón?²⁶

La obra formaba parte de la historia vivida por un corresponsal en las calles de La Habana. Mientras caminaba por El Cerro, un barrio pobre en el que sobresalían “aquellas casas, tristes y a media luz, el reportero escuchó de pronto, al otro lado de la esquina, unas voces de niño que cantaban” a coro varias estrofas de fuerte contenido independentistas, entre las que figuraba la anteriormente transcrita.²⁷ Esta décima, según recuerda el testigo, era cantada con “un punto tristísimo” por un “coro de chiquitines, negros, blancos y mulatos, de soldados de ocho a catorce años”, que finalmente fue sorprendido por el orden público.²⁸ A pesar del ademán del celador que “hizo que les corría detrás”, los infantes no quedaron en silencio: “ellos alzaron el vuelo, se detuvieron en la esquina, y allí, antes de arrancar otra vez, gritaron, hincando el aire con los codos: ¿y por qué aquí los cubanos/ no plantan su pabellón?”²⁹

Por una parte, este testimonio pone de manifiesto cómo las estrofas cantadas de forma libre en las canturías de los campamentos se convirtieron en una cultura de sedición en el espacio urbano, confirmando que el género poético musical no se limitaba al mundo campesino. Por el otro, revela que el impacto de las estrofas en la cultura política popular, en vez de ser sólo un asunto de adultos, involucraba también a los infantes, garantizando una regeneración del patrimonio poético de la gesta. El hecho de que todas las estrofas fueran cantadas al unísono por los infantes de El Cerro muestra que los integrantes del coro conocían de memoria los textos, tal vez aprendidos de labios de familiares insurrectos o vecinos simpatizantes con la causa independentista.

Pero las redes no terminaban aquí. El periódico *Patria* permitió la divulgación impresa de las décimas disidentes cantadas en La Habana a lo largo de las comunidades emigradas. Desde la lectura en las tabaquerías de Tampa y Cayo Hueso hasta los debates en los

clubes de Nueva York, la estrofa fue compartida por diferentes “comunidades de interpretación”,³⁰ cuyos miembros, en algunos casos, ya la conocían desde la Guerra Grande, donde la aprendieron en otras circunstancias. Lo cierto es que dos años más tarde, con la llegada de la gesta preparada por Martí, los versos volvieron a acompañar la suerte de los combatientes independentistas, quienes los entonaron al pie de una hoguera para mitigar el hambre, calmar el cansancio y encender el espíritu. Pero ¿sólo se limitaron estos circuitos poéticos a los diálogos entre Cuba y Estados Unidos? Uno de los testimonios más impresionantes revela que la décima cantada en las calles de La Habana y rescatada en la prensa de la emigración también se recitó al otro lado del Atlántico, durante las tertulias celebradas en una cárcel de Monte Acho, en Ceuta, provincia ubicada en la orilla africana del estrecho de Gibraltar. En sus memorias, Pablo de la Concepción, sargento del quinto cuerpo del Ejército Libertador y deportado político a Ceuta, reprodujo algunas de las composiciones que alegraban la vida miserable de los prisioneros.

En una de estas reuniones en la prisión del Acho, en febrero de 1898, su compañero Sotolongo cantó ante los presentes varias obras, entre las que figuraban el “Himno del desterrado” y la décima patriótica en cuestión, esta última con una satírica variación en los últimos versos:

México es un punto libre
Santo Domingo y Haití
los ciudadanos de allí
vencieron los imposibles.
Ellos comen, ellos viven
sin pagar contribución;
gobierno de otra nación
no oprime a los ciudadanos,
y ¿por qué aquí los cubanos
NO COMEMOS CHICHARRÓN?³¹

Pero ¿qué derroteros llevaron a Concepción a presenciar la recitación de su compañero Sotolongo en una cárcel al otro lado del Atlántico? El sargento mambí había caído en manos del enemigo el 20 de marzo de 1896, en el “cruzamiento del callejón del Encuero

con el camino general de Alquizar a Guanímar”.³² Durante un enfrentamiento con la guerrilla, su caballo fue herido y no pudo escapar. Gracias a un sargento del Ejército Español, que impidió que los guerrilleros lo asesinaran, salió con vida del altercado. La suerte continuó contribuyendo a la sobrevivencia del joven de apenas 18 años de edad. Lejos de ser transferido a Los Pinos, lugar donde se acostumbraba a asesinar prisioneros insurrectos, fue enviado a Alquizar y luego a La Habana. Declarado culpable, Concepción fue transferido finalmente a Ceuta, lugar al que arribó tras un tortuoso viaje. Entre los diferentes departamentos con que contaba la penitenciaría africana, dedicados a fungir como dormitorios de los convictos, se encontraban, entre otros, los cuarteles del campo, el departamento de barcos militares y los Cuarteles Militares. Sin embargo, nuestro testigo tuvo el peor destino: junto a otros compatriotas fue confinado al Acho. Según sus propias descripciones, este departamento funcionaba al mismo tiempo como presidio y fortaleza militar y se encontraba en “la cúspide de la montaña de este mismo nombre”.³³ Al perímetro amurallado, con una superficie aproximada de 28 o 30 hectáreas, se podía acceder mediante dos puertas. La Principal, que daba frente a la ciudad de Ceuta, y la de Málaga, la cual apuntaba a esta ciudad española. En septiembre de 1896 los cubanos ubicados en las galeras del Acho llegaban a 100.³⁴

Durante los primeros años, Pablo de la Concepción sufrió duras experiencias: el trabajo forzado durante nueve horas diarias con escasa comida y el castigo, como en una ocasión que recibió vergajazos en la cabeza por romper accidentalmente una formación en un momento de conteo. También se desempeñó como camillero durante seis meses. Sin embargo, durante los días en que la décima fue cantada por Sotolongo promovió la risa de sus compañeros; en marzo de 1898 la situación de los prisioneros se había tornado más aflictiva. “Los días parecían años y los meses siglos”, recordó el sargento.³⁵ Por una parte, se vivía una incertidumbre política. En el mes anterior las autoridades prohibieron la entrada de los periódicos para ocultar las últimas noticias a los convictos, en aquel caso, la voladura del Maine. La guerra con los Estados Unidos y los

comentarios agresivos de los soldados españoles conformaban una situación “peligrosísima” para los prisioneros separatistas, temerosos de una terrible represalia: “sabíamos de lo que eran capaces aquellos desalmados”, apuntó el mambí alquizareño.³⁶ Ante esta situación, la música cumplía funciones determinantes como fingir “indiferencia ante los sucesos de la guerra”.³⁷

Figura 2. Pablo de la Concepción y Hernández



La escena musical recordada por Pablo de la Concepción en las galeras del Acho no formó parte de un momento aislado. Todo lo contrario, correspondía a una dinámica cotidiana que incluía “las noches antes de la hora del silencio, y los domingos durante todo el día”.³⁸ En estas reuniones colectivas, en las que los prisioneros se reunían a cantar canciones, el acompañamiento musical se llevaba a cabo con “algún cajón o lata”.³⁹ Las emociones ante cada composición eran diferentes. Mientras la décima entonada por Sotolongo provocó la risa de los presentes, otras piezas como la “Canción del Desterrado”, considerada entre las predilectas, quebraban la indiferencia de los convictos y “descubrían la ola de tristeza que invadía nuestros corazones”, como señaló el testigo.⁴⁰

Pero ¿cómo explicar la reacción causada por los arreglos de Sotolongo a la espinela cantada años antes en las calles de La Habana como acto de disidencia política? ¿Qué situación catalizó la

risa colectiva entre los prisioneros del Acho ante la inesperada pregunta: “Y ¿por qué aquí los cubanos/ NO COMEMOS CHICHARRÓN?” La alimentación no era un tema más para mitigar la desesperación del cautiverio, sino que constituía un problema primordial de la supervivencia. Si bien los productos habían sido escasos desde la llegada de Concepción, para marzo de 1898 la situación era paupérrima. La falta de ayuda desde Cuba, sobre todo de aquella enviada por la Junta Revolucionaria, obligó a los cautivos a sobrevivir con seis centavos al día, salario que percibían por los trabajos forzados. Para aumentar el rendimiento del jornal, Concepción se unió a dos compañeros. Aun así, el sueldo de \$ 0.18 no lograba cubrir las raciones diarias. De acuerdo con sus cálculos, contenidos en la siguiente tabla, el gasto de los tres cautivos ascendía a \$ 0.21, capital que se acumulaba luego de vender tres panes.

Tres personas	\$ 1.80
Producto de la venta de tres panes	\$ 0.03
Total	\$ 0.21
Distribución:	
Carbón	\$ 0.01
Aceite	\$ 0.05
Tocino	0.02
Cebollas	0.02
Tomates	\$ 0.03
Pan blanco	\$ 0.05
Tres tazas de té	\$ 0.03 ⁴¹

Pero los circuitos recorridos por la décima publicada en *Patria* no concluían en las tertulias de Ceuta. Además de cruzar el Atlántico, la estrofa navegó sobre océanos mucho más difíciles de atrapar por la cartografía: los del tiempo y la memoria. En una entrevista llevada a cabo en mayo de 2010, un reconocido decimista residente en la ciudad de Artemisa, de nombre Ismael Pérez Esquivel, pero conocido por el seudónimo de El Rubio Alquizareño, recordó la misma décima que 112 años atrás el corresponsal de *Patria* recogiera en las calles de La Habana. En su memoria quedaba sólo

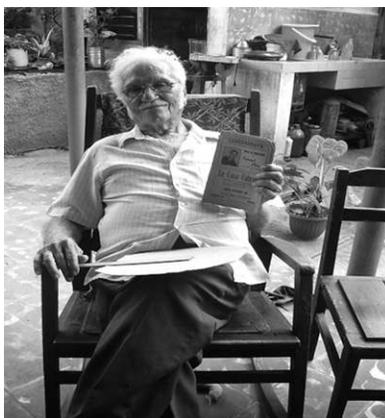
la primera redondilla, casi sin cambios en relación a las versiones decimonónicas:

México es un punto libre
Santo Domingo y Haití
los ciudadanos de allí
salvan cualquier imposible.⁴²

Pero, ¿cómo Pérez Esquivel aprendió la famosa composición? ¿Acaso la leyó en algún periódico como hicieron los lectores emigrados en 1892? ¿Pudo haberlas escuchado en una tertulia musical como les ocurrió a los emigrados de Ceuta? Para complejizar más el rompecabezas de los circuitos de comunicación, el testimonio de Esquivel condujo a otras prácticas, a otras fuentes. Él aprendió estos versos de la lectura que su madre hiciera de *La lira criolla*, un famoso cancionero colmado de décimas, guarachas y boleros de Vuelta Arriba que comenzó a ser publicado en 1895 por la imprenta habanera La Moderna Poesía.

Su mamá le leía las décimas contenidas en la compilación durante las tardes, “siempre después de almuerzo al mediodía, hora en la que había terminado de fregar”.⁴³ Le decía “ven que te voy a leer”, y comenzaba a revelarle, sentada en la mesa del comedor, obras sobre el matrimonio, la reconcentración de Weyler y otras muchas que atesoraban las páginas del cancionero y que, a pesar de los años, aún recitaba con cierta nostalgia Esquivel.⁴⁴ Aquel ritual de aprendizaje visualiza la función de la décima como una forma de construcción de la cultura política en el plano familiar, mucho antes de que comenzaran a operar otros medios de socialización como la escuela.

Figura 3. Ismael Pérez Esquivel, el Rubio Alquizareño



La madre de Esquivel y el sargento Pablo de la Concepción habían vivido en la misma zona, es decir, en Alquizar, durante los días de la guerra de 1895. Ambos encontraron la manera de legar a la posteridad aquellos versos que habían ayudado a dar sentido a la forma en que sufrieron y comprendieron la realidad política finisecular: la primera, mediante la lectura y la trasmisión familiar, y la segunda, escribiendo sus memorias décadas después de salir del presidio africano.

[1](#)

Entregué este trabajo en el año 2016 a la doctora Yvette Jiménez de Báez tras haber participado como ponente en el coloquio internacional *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, celebrado en octubre de 2015. Se trata de un avance del primer capítulo de mi tesis doctoral, la cual defendí meses más tarde en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México.

[2](#)

Véase Gerald Eugene Poyo, *Con todos, y para el bien de todos: surgimiento del nacionalismo popular en las comunidades cubanas de los Estados Unidos, 1848-1898*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1998.

[3](#)

Jesús Orta Ruiz, *Décima y folclor*, Ediciones Unión, La Habana, 2004, p. 67.

[4](#)

Alfonso Menéndez Alberdi, “José Martí: cultivador de la décima”, citado por Virgilio López Lemus, *La Décima Constante. Las Tradiciones oral y escrita*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 1999.

[5](#)

Virgilio López Lemus, *op. cit.*, p. 104.

[6](#)

Ibid., p. 98.

[7](#)

Patria, Nueva York, 29 de abril de 1893, p. 2.

[8](#)

Idem.

[9](#)

Idem.

[10](#)

Idem.

[11](#)

Idem.

[12](#)

Idem.

[13](#)

Idem.

[14](#)

Idem.

[15](#)

Idem.

[16](#)

Patria, Nueva York, 29 de abril de 1893, p. 3.

[17](#)

Jesús Orta Ruiz, *Décima y folclor*, Ediciones Unión, La Habana, 2004, p. 97.

[18](#)

Idem.

[19](#)

Patria, Nueva York, 7 de noviembre de 1892, p. 2.

[20](#)

Idem.

[21](#)

Patria, Nueva York, 21 de abril de 1894, p. 3.

[22](#)

Patria, Nueva York, 24 de octubre de 1893, p. 3.

[23](#)

Patria, Nueva York, 21 de abril de 1894, p. 3.

[24](#)

Patria, Nueva York, 23 de abril de 1892, p. 4.

[25](#)

Patria, Nueva York, 26 de marzo de 1892, p. 3.

[26](#)

Patria, Nueva York, 28 de noviembre de 1893, p. 2, col. 3.

[27](#)

Idem.

[28](#)

Idem.

[29](#)

Idem.

[30](#)

Tomo este concepto de Stanley Fish. Véase: Stanley Fish, *Is there a text in this class? The authority of interpretative Communities*, Massachusetts, Harvard University Press, 1982. Uno de los autores que lo utilizan es Roger Chartier. Véase: Roger Chartier, *El presente del pasado. Escritura del pasado, historia de lo escrito*, Universidad Iberoamericana, México, 2005, p. 27; *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. X. Por su parte, la historiadora cubana Marial Iglesias también lo aplica en un estudio sobre la vida cotidiana durante la intervención militar estadounidense, anteriormente señalado. Véase: Marial Iglesias, *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*, Editorial Unión, La Habana, 2003.

[31](#)

Pablo De la Concepción y Hernández, *Prisioneros y deportados cubanos en la Guerra de Independencia (1895-1898)*, La Habana, Imprenta P. Fernández y Cía., 1932, p. 451.

[32](#)

Ibid., p. 38.

[33](#)

Ibid., p. 214.

[34](#)

Ibid., p. 222.

[35](#)

Ibid., p. 447.

[36](#)

Ibid., p. 449.

[37](#)

Idem.

[38](#)

Pablo de la Concepción y Hernández, *op. cit.*, p. 449.

[39](#)

Idem.

[40](#)

Idem.

[41](#)

Pablo de la Concepción y Hernández, *op. cit.*, p. 452.

[42](#)

Entrevista con Ismael Pérez Esquivel, 2010.

[43](#)

Idem.

[44](#)

Idem.

“OLVIDA LA TRAVOLTADA”: TRADICIONES EN TRÁNSITO EN EL CARIBE

Juan Otero Garabís

Universidad de Puerto Rico

El film promocional de las Estrellas de Fania *Our Latin Thing/Nuestra Cosa Latina* es un hito definitorio en las rutas de la música caribeña a finales del siglo xx. A partir de su divulgación en 1972 las flexiones y continuidades de las músicas afrocaribeñas —principalmente afro-hispano-caribeñas— que venían sucediendo en Nueva York desde tres décadas atrás se conocieron definitivamente bajo el sello comercial de salsa y se expandieron por barrios y ciudades del Caribe y Sudamérica. Al son de “Cocinando”, uno de los éxitos más recientes de Ray Barretto, el film comienza con un niño preadolescente que corre por las calles repletas de basura del sur del Bronx. La escena acompaña los títulos del film pintados sobre un muro antes que el niño continúe siguiendo el sonido de los tambores que otros niños y jóvenes tocan en unos andamios de construcción en una calle; luego el *close up* de un joven que replica la conga se traslada al ensayo de Las Estrellas Fania por el túnel del tambor y las manos de Barretto.¹ Así, el film dirigido por el joven Leon Gast establece el deteriorado sur del Bronx como la geografía donde se está “cocinando” la salsa que los músicos —mayormente del Bronx— van a interpretar en El Cheetah, una de las grandes salas de música de Manhattan, que sobrevivió a la crisis de la década anterior.

Como centro de una ceremonia comunitaria —al estilo de las rumbas en Cuba y los toques de bomba en Puerto Rico—, los tambores demuestran la continuidad y contemporaneidad de la cultura de los “latinos” residentes en las calles sucias y arruinadas

del sur del Bronx. La fiesta callejera desemboca en el ensayo donde, al igual que en la calle, una pareja de excelentes bailarines marca sus pasos ante los acordes de “Descarga Fania”, cuyo coro exhorta a escuchar “qué rico suenan las Estrellas de Fania”. El concierto multitudinario se presenta como la continuación del rito comunitario de la rumba espontánea, callejera, que como un areito parece preservar una tradición ancestral.

Esta continuidad de música, migración y barrio halla su ombligo en la conga como tambor principal en un deseo de que junto al “sentimiento de unidad y amor” el mensaje de los tambores llegue al mundo, según lo expresa Barretto en el film. El documental le abrió puertas en América, Europa, África y Asia a las orquestas bajo el sello Fania, principalmente a sus Estrellas, y puertorriqueños, dominicanos, polacos y judíos se convirtieron en los principales reproductores de la música cubana por el mundo, lo que no alegró a muchos cubanos. Sin desmerecer la fuerte identificación afro de los ritmos, el film logra presentar la salsa como música latina y como legítima continuidad de la música cubana, “with a freaking New York attitude”, según palabras de Bobby Sanabria.²

Para Barretto, quien se había iniciado musicalmente mientras hacía servicio en el ejército estadounidense, y posteriormente con Tito Puente, los tambores establecían el lazo con África, según lo expresa en *From Mambo to Hip Hop: A South Bronx Tale*, documental de Henry Chalfant de 2006 cuya carátula presenta a Barreto insertado en la bandera de Puerto Rico en el lugar de la estrella. La latinidad que destaca *Our Latin Thing* es la relacionada con la experiencia africana y la herencia de los tambores, más afín con el Caribe que con las extensiones continentales en norte, centro y sur de la conquista europea en América: la cosa latina que se presenta como la “última novedad nuyorquina” es música afrocaribeña.³

Con el éxito de la película, pero más aún de la grabación del concierto y su venta en dos volúmenes, la Fania le daría el impulso definitivo a la música afrocaribeña de las agrupaciones nuyorquinas en los mercados caribeños y latinos. *Nuestra Cosa Latina* completaba el giro rítmico-musical que desplazaría definitivamente

al bugalú latino y establecía el español como la lengua exclusiva de las grabaciones de las orquestas bajo su sello. Quedaba atrás la fiebre del bugalú y sus complicidades y camaraderías con las comunidades afroestadunidenses, pues la fiebre latina, hispana, en Nueva York, era ahora la salsa, aprovechando además la creciente inmigración hispanoamericana a la ciudad de los rascacielos.

Figura 1. Bailarines de mambo en Nueva York cerca de los años cincuenta



Según cuenta Juan Flores en “Chachachá con un backbeat”, atraer al público afroestadunidense al baile fue uno de los motivos para la creación del bugalú.⁴ “Despertar” al público que había llenado el Palms Garden Ballroom, en el centro de Manhattan, fue lo que motivó a Joe Cuba a interpretar el “vamp” que Jimmy Sabater le sugirió, en lo que de inmediato generó como “una especie de baile y canto de una tribu africana”,⁵ anticipo de “Bang bang”, número que escaló en la lista de éxitos de la revista *Billboard* como escasas grabaciones latinas habían logrado.⁶

A pesar de que el bugalú le posibilitaba a las agrupaciones afrocaribeñas de Nueva York mayor acceso al mercado estadounidense, muchos de los músicos, sobre todo los anteriormente establecidos, se resistían a interpretar bugalú, y al declinar su fiebre giraron definitivamente hacia la música afrocubana y al mercado latino-hispano. Por un lado, continuaba llegando una gran ola migratoria a la ciudad que duplicó su población latina entre 1960 y 1980,⁷ y, por otro, el mercado hispanocaribeño sonaba bastante prometedor. Mientras el bugalú jugaba libremente entre las fronteras lingüísticas del inglés y el español —recogiendo y transmitiendo las experiencias de los puertorriqueños nacidos o

criados en los barrios nuyorquinos—, la nueva onda insistió en producir temas en español acaparando la reciente migración y facilitando su promoción en los países hispanos del Caribe. El mismo año de *Our Latin Thing*, Willie Colón y Héctor Lavoe sacaron su primer *Asalto Navideño*, en el que establecen los lazos rítmicos, temáticos e identitarios entre las comunidades puertorriqueñas al sur y al norte del Atlántico. Cuatro décadas después, *Asalto Navideño*, junto a su secuela *Asalto Navideño Vol. II* (1972), continúa siendo pieza imprescindible para las celebraciones navideñas de la isla y su diáspora. La Fania reconoció y explotó dicho mercado como no había hecho ni hacía ninguna otra disquera, ni siquiera las de mayor caudal. La Fania impactó la industria disquera al expandir el mercado latino en y fuera de Nueva York, llegando a ocupar el que una vez tuvo la RCA Victor. Esta explosión de música latina, cuya propiedad simbólicamente establece *Our Latin Thing*, provocó que tan pronto como en 1973 la National Academy of Recording Arts and Sciences creara un apartado especial para la mejor grabación en la categoría de Latin Music. Si bien la explosión sonora y disquera no alcanzó los números de venta en la revista *Billboard* que “Bang bang” y “I like it like that” (Pete Rodríguez), la producción disquera de la Fania no tuvo rival durante toda la década en el mercado puertorriqueño, y estableció la salsa como la más pujante fiebre musical de final de siglo, sólo igualada por el reggaetón a comienzos del nuevo milenio.

La década de 1970 intensificó y masificó las grabaciones de la nueva fiebre musical, a pesar de que muy pocas agrupaciones lograron mantenerse íntegras. La apertura de mercados en el Caribe hispano y Sudamérica y la expansión de plazas en Puerto Rico permitió la proliferación de orquestas y solistas. Además, músicos asociados con el *boom* salsero como Eddie Palmieri y Tito Puente —ambos reconocidos antes de la Fania y contratados indirectamente por ésta a finales de la década— fueron ganadores de tres de los primeros cuatro premios Grammy a grabaciones latinas.⁸ Y para culminar la década, en 1979 salió *Siembra*, el segundo álbum de Rubén Blades junto a Willie Colón, que se

convirtió en el más vendido del género, mayormente gracias a su éxito “Pedro Navaja”.

Desde su primer álbum con Colón, Blades causaba revuelo con temas “que afectaban la vida diaria de toda una colectividad [...] enfocados con un criterio político muy específico”,⁹ como apunta César Miguel Rondón, con crónicas callejeras como “Pablo Pueblo” y su interpretación de la composición de Catalino Curet Alonso, “Plantación adentro”.¹⁰ En *Siembra*, el “mensaje” venía con más confianza. “Usa la conciencia latino: no la dejes que se te duerma, no la dejes que muera”:¹¹ con este imperativo, “Siembra” enfrentaba al público salsero, caracterizado en *Our Latin Thing* por su afición a la música que llenaba de alegría a las de otro modo deprimentes y empobrecidas calles nuyorquinas y del Caribe. Con este “mensaje”, la música producida por los migrantes en Nueva York alcanzaba con Blades fundirse con las agendas libertarias del continente, haciendo ver la empatía de sus crónicas ciudadinas con exhortaciones a olvidar las apariencias, a sembrar y a luchar por “tu raza”, como si esta música estridente, sabrosa e iconoclasta reprodujera palabras de José Martí. Con canciones como “María Lionza” y “Ojos”, además de “Siembra y Plástico”, el álbum se inserta en las esperanzas de justicia social que los movimientos de liberación nacional en Centroamérica le inspiraban a Blades. Por ejemplo, al final de “Plástico” el reclamo de “Nicaragua sin Somoza” se une a los de los otros países de América Latina, quienes dicen presente al llamado de “una Latinoamérica unida”, entonado por Blades. En su segundo disco, Blades parece más confiado y su lírica no vacila en un mensaje de cambio social como al final de “Siembra”:

La semilla son los niños
que el tiempo hará crecer,
pero hay que dar el ejemplo
pa' que pueda suceder
Olvida la travoltada
y enfrenta la realidad
y da la cara a tu tierra
y así el cambio llegará.

La expresión afrocaribeña que para Barreto representaba el lazo perdido con África y con la comunidad afroestadunidense con la que había crecido el conguero en Blades se torna en una reiteración de la agenda inconclusa de Simón Bolívar. La América, a cuya búsqueda confiesa estar dedicado años más tarde con su primera grabación fuera de la Fania, *Buscando América* (1984), es una comunidad sufrida y engañada por las apariencias del plasticismo de la sociedad de consumo, como expresa en “Plástico”. En este tema, al igual que en las cuartetas anteriores de “Siembra”, se identifica ese mundo con la música disco y con “la imagen icónica de John Travolta como el rey de la pista de baile, Tony Manero, en suit blanco, empujado al paraíso del disco, [que] ha simbolizado la imbecilidad e inconsecuencia de los años del disco”, según Alice Echols define la cosa caliente de la música disco.¹²

Figura 2. Fotograma de la película *Saturday Night Fever*, 1977



John Travolta, como Tony Manero y Karen Lynn Gorney, como Stephanie Mangano.

Blades propone los ritmos afrocaribeños con los que los puertorriqueños armaron su identidad cultural a lo largo de décadas como una ruta de salvación latinoamericana: un enfrentar “la realidad”, responder “a tu tierra” para agenciar el cambio regenerador. Opuesto a la fiebre disco que a partir del segundo lustro de la década acaparó la atención mundial, en gran medida catapultada por el encanto del *Saturday Night Fever*, Blades propone la salsa como una verdad relacionada con la política antiimperialista que opone “nuestra América” a los Estados Unidos y refuerza los lazos de las comunidades migrantes con sus países de origen.

De acuerdo con Ángel Quintero Rivera, “la *salsa* representó, en gran medida, una alternativa afro-caribeña popular a los procesos homogeneizantes de globalización sonora que la difusión internacional del *rock* inicialmente significó”.¹³ Con Blades, la salsa se legitima como representante de la hispanidad frente a la nueva invasión rockera, cuyos seguidores nuevamente son identificados con “los hijos de alta sociedad, que se aferraban al inglés y renegaban de sus raíces”, como observa Javier Santiago que sucedía a comienzos de la década.¹⁴

Sin embargo, esta mirada esencialista pierde de vista las estrechas relaciones de la música disco con la comunidad puertorriqueña en Nueva York. El disco dance tiene sus orígenes en Manhattan durante los mismos meses en que Kool Herc, DJ Hollywood y Grandmaster Flash empezaran a escrachar (*to scratch*) discos y reproducir música en enormes bocinas en las calles y edificios abandonados del sur del Bronx, iniciando así el *hip hop*. A pesar de sus diferencias —el *hip hop* está más estrechamente relacionado con el Bronx y la comunidad afroestadunidense, mientras que el disco con el cosmopolitismo de la ciudad y con la comunidad gay—, en mayor y menor medidas *hip hoppers* y *disco dancers* “comparten el deseo de escapar y de placer [...junto a] un poderoso sentimiento de comunidad entre los bailadores”, según la antropóloga Deborah Paccini Hernández describe a los segundos.¹⁵

Al sólo considerar el *disco dance* como un producto de la industria cultural se pierde de vista que “al igual que el *hip hop*, el disco también fue producto de las deterioradas condiciones sociales y económicas en Nueva York”,¹⁶ como afirma la antropóloga, quien continúa diciendo:

Las primeras fuentes para los ritmos del disco fueron grabaciones del funk y el soul afroamericano [...] pero las raíces genealógicas del disco también se extienden profundamente en la música y la cultura hispanocaribeña. Como ha señalado John Storm Roberts, cuando el boogaloo latino desapareció de escena a finales de los sesenta [...] su combinación innovadora de ritmos latinos y R & B dejaron una impresión en los grupos afroamericanos de R & B que consecuentemente asentaron los fundamentos de la música disco.¹⁷

Según Charles Kronengold, la música disco sólo tenía un propósito: “Hacerte mover sobre la pista de baile”.¹⁸ A este desenfreno y a la proliferación de discotecas por las ciudades latinoamericanas —que en cierta medida desplazaron a las agrupaciones locales, sustituyéndolas por un DJ— entiendo yo que se debe el desdén que provocara el disco en sectores extrañamente conservadores de la sociedad. Digo *extrañamente*, porque a su vez estos autores se identifican con “el desafío salsero a los procesos totalizadores de la modernidad ‘occidental’”, como Quintero Rivera y el propio Blades en sus canciones.¹⁹ Las líricas de Blades presentan oposiciones binarias que responden más a las experiencias hispanocaribeñas e hispanoamericanas al sur del Río Bravo que a las dinámicas de sus comunidades emigrantes en las ciudades estadounidenses. En dicha polémica se trata de “olvidar el rock n’roll”, como dice un tema del timbalero puertorriqueño Willie Rosario, para buscar el ritmo y venir a “bailar latino”.²⁰

Sin embargo, la oposición *salsa-disco* pierde de perspectiva que la salsa como expresión afrocaribeña carga con un fuerte sentido comunitario que el baile le imprime a la música. En el documental de Chalfant se enfatiza ese sentido cuando se entrevista a músicos y bailarines que describen el éxtasis que se produce cuando el *feeling* de la música contagia a los bailarines. El timbalero de Pete Rodríguez, Benny Bonilla, señala que gran parte de la magia de Tito Puente se debía a su formación como bailarín y a que puso los timbales al frente de la orquesta, acentuando el ritmo como vaso comunicante con el público. La bailadora de mambo, Emma Rodríguez, asegura que el *afro beat* del mambo genera un frenesí cuyo éxtasis provoca olvidar tu vida:

When the afro beat, which started to originate a mambo, came out, it went right in into your shoulders which feeling it. And as the music plays that to this you feel every beat that gave you pleasure.

You would have two or three bands in competition; so you know that you were there and for two or three hours you would be dancing and your life is out. [Cuando el golpe afro, el cual empezaba a originar el mambo, surgía, iba directo a tus hombros que lo sentían. Y cuando la música toca esto y lo otro tú sientes que cada golpe te da placer.]

[Tú podías tener dos o tres bandas en competencia; así que podías saber que si ibas a estar allí y que por dos o tres horas estarías bailando y tu vida está afuera.]

Para el poeta y performer Luis Chalusán la comunión entre el tambor y los pasos de baile crea un aspecto espiritual que eleva la sala de baile. A este aspecto espiritual es que Barreto refiere como el lazo con África y que lo hermanaba con sus vecinos afroestadunidenses. En la música y el baile los afrocaribeños encuentran la raíz perdida de la herencia africana, cuya memoria ha sido borrada de las narrativas e historias del continente americano. Pero el *link* de la música tiene connotaciones espirituales que ayudan a superar el sentido de desarraigo y de no pertenencia de la experiencia migratoria y también el discrimen en sus países de “origen”.

Del mismo modo, la comunidad gay nuyorquina, así como mujeres y admiradores de diferente origen étnico vieron en el ambiente disco un hogar como relata David Mancuso. Éste, según Tim Lawrence, buscaba “el poder potencial de la fiesta, a través del cual los asistentes pudieran alcanzar un punto de unidad espiritual y de plenitud donde los egos desaparecieran, donde no hubiera estrés, y donde la energía de la vida estuviera en lo alto. La música nos ayudaba a alcanzar ese lugar. La música era la clave para regresar a casa”.²¹

Pero esa casa, como las casitas boricuas en el Barrio y el Bronx, a veces es transportable y a veces reinventada. Bobby Sanabria, percusionista y compositor puertorriqueño de Nueva York, describe el acento que la vida nuyorquina le imprimía a “esos jíbaros del campo” que recién llegados a la gran urbe no sólo experimentaban el desarraigo y el discrimen, sino que además sentían la excitación de estar en una gran ciudad en la que podían escuchar las mejores orquestas del mundo a unas cuantas cuadras. Éstos comenzaban a imprimir ese acento en su caminar. Ese acento también se aprecia en la primera escena de *Saturday Night Fever*, cuando vemos a Travolta caminando por las calles de Brooklyn al compás de “Stayin Alive” de los Bee Gees.

Whether you're a brother or whether you're a mother,

You're stayin' alive, stayin' alive.

Feel the city breakin' and everybody shakin',

And we're stayin' alive, stayin' alive.²²

Para Manero como para Rodríguez, el baile también representaba uno de los pocos espacios en el que lograba ser reconocido, ser gente, en una ciudad en la que “stayin' alive” refiere a estrategias de sobrevivencia que Arcadio Díaz Quiñones ha llamado “el arte de bregar”. Por esas calles, los puertorriqueños andaban como Manero cambiando el paso, buscando el ritmo entre aguinaldos, bomba, plena, rumba, mambo, son montuno, guaracha, *rock n'roll*, R & B, *funk*, *soul*, bugalú, *hip hop* y disco, y por las noches iban a bailar latino.

[1](#)

Leon Gast, director, *Our Latin Thing / Nuestra Cosa Latina*, 1972.

[2](#)

En Henry Chalfant, *From Mambo to Hip Hop: A South Bronx Tale*. Sanabria se refiere más al caminar que a la música. No obstante, se puede decir lo mismo sobre la salsa en relación con la música cubana.

[3](#)

Acojo el vocablo *nuyorquino* como transcripción de la oralidad puertorriqueña en lugar del académicamente aceptado *neoyorquino*, porque visualiza la continuidad del anglicismo *nuyorican* con el que se nombró la identidad de los puertorriqueños en dicha ciudad.

[4](#)

Juan Flores, “Chachachá con un backbeat”, *Bugalú y otros guisos*, Ediciones Callejón, San Juan, 2009, pp. 19-67.

[5](#)

Citado en Juan Flores, *loc. cit.*, p. 19.

[6](#)

Ibid., pp. 19-20.

[7](#)

Christina D. Abreu, “Celebrity, ‘Crossover,’ and Cubanidad: Celia Cruz as ‘La Reina de la Salsa’, 1971-2003”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 28, 2007, p. 95.

[8](#)

Los ganadores en la categoría de Best Latin Recording fueron Eddie Palmieri, *The Sun of Latin Music*, 1975, y *Unfinished Masterpiece*, 1976, y Tito Puente, *Homenaje a Benny Moré*, 1978. En 1977 el ganador fue el cubano Mongo Santamaría con *Dawn*.

[9](#)

César Miguel Rondón, *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, n.d., Caracas, 1980, p. 314.

[10](#)

Rubén Blades, *Metiendo mano*, Fania Records SLP 500, 1977.

[11](#)

Rubén Blades, “Siembra”, *Siembra*, Fania Records SLP 537, 1978.

[12](#)

Alice Echols, *Hot Stuff. Disco and the Remaking of American Culture*, Nueva York/Londres, Norton, 2010, p. 52. Ésta y todas las traducciones del inglés son mías.

[13](#)

Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Siglo XXI, México, 1998, p. 102.

[14](#)

Javier Santiago, *Nueva ola portoricensis. La revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del 60*, Editorial del Patio, San Juan, 1994, p. 284.

[15](#)

Deborah Paccini Hernández, *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*, Temple University Press, Filadelfia, 2010, p. 58.

[16](#)

Ibid., p. 59.

[17](#)

Ibid., p. 58.

[18](#)

Charles Kronengold, “Exchange Theories in Disco, New Wave, and Album-Oriented Rock”, *Criticism* 50 (2008), p. 43.

[19](#)

Ángel Quintero Rivera, *op. cit.*, 103.

[20](#)

Johnny Ortiz, “Busca el ritmo”, Willie Rosario, *The Salsa Machine*, Top Hits 2223, 1983.

[21](#)

Alice Echols, *op. cit.*, p. 64.

[22](#)

Bee Gees, "Stayin Alive", *Saturday Night Fever Soundtrack*, RSO Records, 1977.

LA FIESTA DESDE DENTRO

TECLEANDO A SALTO DE CABRA: REFLEXIONES EN TORNO A
LA FIGURA DEL POETA Y LA DÉCIMA ORALIZADA EN LA
TRADICIÓN DEL HUAPANGO ARRIBEÑO

Jesús Antonio Rodríguez Aguirre, Frino AB

CIALC-UNAM

El poeta no es un hombre rico en palabras muertas,
sino en voces vivas.

OCTAVIO PAZ

No es lo mismo escribir la historia que bailarla.

ANTONIO CORNEJO POLAR

Xichú, Guanajuato. 31 de diciembre de 2013. Diez de la noche. En el micrófono, una voz anuncia que ya están listos Guillermo Velázquez y sus Leones de la Sierra. A la tarima suben cuatro músicos ataviados con guayabera y sombrero norteco, empuñando rústicos instrumentos: la quinta huapanguera, los violines y un bajo eléctrico. Al verlos sobre el tablado, la gente grita. Algunos graban con sus teléfonos celulares, otros más brincan de emoción. No es para menos, Guillermo Velázquez es por mucho el personaje más célebre en la Sierra Gorda mexicana, un territorio que comprende la zona media de San Luis Potosí, el norte de Querétaro y el noreste de Guanajuato. No son pocos los que han venido desde los alrededores, también hay quienes han viajado desde la Ciudad de México, California, Texas o Nueva York para asistir a la topada de fin de año, la fiesta más importante de este pequeño pueblo fundado en 1585. Más que un concierto, la topada es una ceremonia, un ritual en el que se participa bailando, cantando, comiendo, compartiendo los tragos y las experiencias vividas en tierras lejanas. No es cualquier baile, es el huapango arribeño. Aquí se olvidan los lugares

comunes de la fiesta como la conocemos en las ciudades. Nada de repasar una y otra vez los éxitos de moda en la radio, nada de DJ ni sonideros: los temas que acá se bailan están más cerca del repertorio de Francisco de Quevedo que de las efímeras tonadas que diseña una computadora. Cantan Los Leones:

La Sierra es nuestra y es un tesoro
que está en la mira y en el barbecho
de quienes buscan sacar provecho
con falsas poses y sin decoro.
Aquí hay mercurio, hay plata, hay oro,
madera, plantas, todo confluye:
especies varias, nada se excluye,
bellos paisajes, profundas vetas,
aquí hay Huapango, costumbres, poetas,
la Sierra Gorda nos constituye.

La Sierra tiene muchas riquezas
y más tuviera por lado y lado
si no la hubiéramos perpetrado
con tanta saña y con tal fiereza.
Pero la madre naturaleza
a pesar nuestro se restituye,
no falta un río que nos arrulle
o un gran peñasco que nos asombre,
me enorgullece decir su nombre
la Sierra Gorda nos constituye.

Es poesía lírica escrita a la manera del Siglo de Oro. Sin embargo, las décimas que aquí resuenan no son materia de disección en los pupitres de la Facultad de Filosofía y Letras. Aquí los versos son materia para el baile: ayudados por la “música de vara”, los acentos del verso bajan del tímpano a los pies, provocando al zapateo multitudinario, desbordando la plaza y las calles aledañas en las que tres, cuatro o cinco mil personas festejan al son de quien se hace llamar Juglar de Fiesta y Quebranto y sus músicos. Los serranos conocen bien los códigos de este rito: sin ponerse de acuerdo, saben en qué momento zapatear y cuándo repegarse a su pareja, saben también cuándo detenerse para escuchar a los poetas echar su versería. Rositas, presumidas, jarabes, sones y valonas: poesía que convoca a las masas. Lo que en las ciudades mexicanas es un

inalcanzable sueño largamente añorado por inocuas campañas de fomento a la lectura, entre los campesinos de la Sierra de Xichú es una realidad cotidiana desde hace más de trescientos años.

Dentro de las tradiciones líricas de las culturas hispanohablantes, la estrofa conocida como décima espinela ocupa un lugar primordial: es protagonista en el punto cubano, la payada chilena, la trova paisa colombiana o los Cantos de Mejorana panameños. En México, podemos encontrarla en expresiones tradicionales como el son huasteco o el son jarocho, pero es en el huapango arribeño donde el trovador, poeta o guitarrero se destaca como un verdadero oficiante de la palabra y es conocedor de la versada popular, además de que escribe e improvisa. Más allá de la figura del músico, los versadores serranos son modelos sociales, cronistas y líderes de opinión. Tradición que existe al menos hace tres siglos, el son arribeño no es folklore, es rito cotidiano que ha sabido resistir al embate moderno, incorporando las nuevas tecnologías a sus prácticas y discursos; no profesa añoranzas ni idealiza el pasado. Los temas han cambiado, los poetas que hace treinta años todavía aludían a Carlomagno y los doce pares de Francia hoy hablan del internet, los fraudes electorales, la migración “al norte” o de la forma en que cambió el mundo a partir de los ataques del 11 de septiembre, en Nueva York.

Para acercarnos al estudio de este fenómeno, es necesario comenzar definiendo lo que entendemos por poesía oral e indentificar en qué difiere ésta de lo que Margit Frenk llama “poesía oralizada”. Subyacente al tema, será necesario revisar las nociones de *tradición* y *estilo*. Indagar en estos conceptos tal vez nos permita encontrar nuevas claves acerca de la compleja relación entre la escritura y la oralidad, y aprender acerca de los usos que la poesía oral y la poesía oralizada están adquiriendo en el contexto del huapango arribeño y otras tradiciones afines.

Es importante dejar claro que la poesía es, desde su origen, un arte verbal. Un arte que se manifiesta en la palabra y por la palabra. En algún momento la principal tarea del poeta no fue sólo la producción de libros, se tenía como objetivo darle forma al lenguaje. Más que trascender el proceso comunicativo, el lenguaje se afirma y se amplía en cada poema. En la poesía oral actual la palabra se

manifiesta como ritmo, rima, melodía, métrica, imagen y metáfora, y también como memoria y opinión. Todos estos elementos le permiten al poema expresar cierto “hondo temple del ánimo”, según el término empleado por Johannes Pfeiffer. Este temple del ánimo nada tiene que ver con el humor; se refiere más bien a la predisposición de una persona para estar templada, atemperada, “sintonizada” en cierta forma sin que para ello intervenga el capricho o la voluntad.

Lo que llamamos poesía oral es, en realidad, una pluralidad de estilos, maneras y formas de hacer uso de la palabra hablada, recitada o cantada con fines ulteriores a la transmisión de ideas y conceptos. Entre las características de la poesía oral están: 1) que ha sido compuesta oralmente; 2) la existencia de múltiples versiones de un mismo “texto”, todas vigentes; 3) que se apoya en la memoria; 4) que forma parte del repertorio colectivo anclado en una tradición.

Por otra parte, utilizamos el término *poesía oralizada* para referirnos a aquellos versos que han sido escritos para presentarse oralmente ante un público, pero que aún no forman parte de la versada colectiva, no están en la memoria ni forman parte del acervo de una tradición. En ello radicaría la diferencia entre los versos de sones como “El aguanieve” o “La manta”, y los versos de don Guillermo Velázquez que hemos citado al inicio de este ensayo. Los versos de don Guillermo fueron cuidadosamente meditados antes de ser escritos y pueden, sin embargo, incorporarse al repertorio oral mediante distintos mecanismos.

Son tres las vías que alimentan y preservan el acervo oral de una tradición como la del huapango: la memoria (lo que implica la constante reelaboración de los versos), la creación por escrito (diferida del proceso performático, es decir de la enunciación sobre la tarima) y la improvisación en el momento que en la jerga de los trovadores se conoce como *repentismo*. Estos tres mecanismos no son excluyentes, por el contrario, se refuerzan constantemente. La improvisación hace uso constante de los versos almacenados en la memoria; hasta en la creación más reflexiva hay algo del arrojío propio de este tipo de invención. Incluso puede hacerse uso del acervo de la lírica “cultiva” que, por sus afinidades formales o temáticas,

permite ser “adoptada” como propia por una tradición. Además, es frecuente encontrar variaciones de coplas o estrofas que han acompañado a los cantores durante siglos y que han adquirido diversas particularidades gracias a los poetas regionales, quienes están remodelándolos y actualizándolos constantemente en su versificación. Pueden ser “préstamos” de otras tradiciones, como los “aguanieves”, “arreboles”, “pajarillos” y “presumidas”, que, en el son arribeño, se usan para rematar el “valoneo”. Por otro lado, es posible encontrarlos también en el repertorio del son jarocho y el son huasteco. Así, una parte importante de la poesía oral la constituye el ejercicio del repentismo: versos improvisados, creados en el momento para aludir a un tema en específico, saludar a los presentes o echar bravata al adversario. En cualquier caso, resulta innegable que el poema oral es un acto performático que existe en el tiempo y el espacio como la enunciación de una voz particular que, sin embargo, suele representar a la colectividad. La poesía oral encarna en la voz de aquel que sostiene las palabras en el aire y en el tiempo y, a su vez, forma parte de un rito más amplio que involucra comunidades de varios individuos. La investigadora Ruth Finnegan la define como aquella poesía que “no es el resultado de una genialidad individual ilimitada, ni exclusivamente la voz de la comunidad; es creación de ambas, de una comunidad particular y de una individualidad particular”.¹

El poema, aún el poema escrito, no debe confundirse con su registro en el papel; es una configuración verbal que, en el caso de la poesía oralizada, requiere de un ejecutante, un intérprete. De allí que todo poema, sea oral o escrito, diga más de lo que enuncia. En el caso de las tradiciones como el huapango arribeño: la forma de enunciación no es sólo una manera de transmitir el poema, es parte medular de éste. Un son, una rosita o una petenera son piezas intraducibles: puede traducirse la idea o puede decirse de otras maneras, buscarse ritmos y sonidos aproximados, pero “el cómo” del lenguaje encarnado en el idioma, es decir, la masa de sonido, los fonemas, la métrica y los acentos, éstos no tienen traducción posible. No es sólo un asunto de fonética, lo que está en juego es el sentido que cada palabra le otorga al emisor y al receptor según el

contexto. Si a ello añadimos que la parte performática implicada en la poesía oral involucra elementos como la gesticulación, el tono, el timbre de voz y los ademanes, encontraremos que cada poema oral se erige como una configuración espacio-temporal única e irrepetible. De allí que Paul Zumthor prefiera utilizar el término *oeuvre* para designar al “texto” y todas las circunstancias involucradas en su divulgación: quién lo lee, canta o recita, quiénes lo escuchan, cómo participan, en qué momento y en qué lugar. Si en la poesía publicada el poema es lo que se escribió y cómo se escribió, en la poesía oral el poema es lo que se dijo, quién lo dijo, cómo lo dijo, dónde lo dijo y a quién se lo dijo.

Las variables en la *performance* —a la par del discurso, idea y contenido— juegan un papel fundamental en la realización del arte verbal. Cuando el modo de presentación es la voz, ya sea cantada, hablada, salmodiada o recitada, lo que se presenta es mucho más que un texto: estamos ante el acto comunicativo, la participación con el otro. Por esta razón preferimos utilizar el término “presentación” y no representación. En tales circunstancias, la participación con el oyente es el núcleo de la poesía oralizada, por eso el éxito de este fenómeno consiste en hacer que el otro “tome parte” del acto performático.

POETAS O VERSADORES

Resulta evidente que en muchos ámbitos del mundo contemporáneo el término *poeta* ha ido restringiéndose a aquellos que ejercen el oficio de la escritura y la actividad intelectual. Con la escritura, pero sobre todo con la proliferación de la imprenta, se refuerza la idea de que el aspecto sonoro del lenguaje quedaría relegado a un segundo o tercer plano, desplazado por la imagen y la idea. En ese sentido, la poesía adquiere más visos de filosofía que de música verbal. Tanto hemos asumido la noción de poeta como la de un escritor que en las últimas décadas hemos importado términos como *Spoken Word* y *Poetry Slam* para referirnos a lo que pretenden ser “nuevas maneras” de hacer y consumir la poesía: prácticas en las que el uso del ritmo en la palabra hablada se ostenta como una novedad en el ejercicio verbal.

Las industrias del lenguaje también tienen su parte en este proceso. Las compañías y los agentes editoriales alientan la traducción de obras poéticas del idioma inglés al español, el portugués, el alemán, el griego o el italiano indistintamente, promoviendo así una poesía que se basa en “imágenes e ideas”, sin tomar en cuenta el sonido de la lengua original y tampoco algunos vocablos que tienen arraigo en determinados contextos y comunidades. Las particularidades sonoras de cada idioma parecen ser aspectos triviales en el poema y, en su lugar, conceptos como “trama lineal” y “vuelta de tuerca” van introduciéndose rápidamente en el oficio lírico. Más que dirigirse a personas concretas, el poeta que escribe para publicar entra en un complejo proceso que parece comprimir la palabra humana hasta volverla libro, unidad de cambio mucho más transportable, almacenable y comercializable que la *performance* del poeta oral. Aunque el inicio del proceso de reificación del lenguaje es previo a la aparición y al desarrollo del capitalismo, la separación entre el poeta y su obra y la consecuente reproductibilidad técnica de la misma le vienen muy bien a las exigencias actuales del mercado.

Más que hacer una denuncia del fenómeno, en este caso me interesa hacer un breve recuento de las circunstancias en que dejamos de asumir la tarea poética como un oficio del lenguaje para convertirlo en un nicho exclusivo de la escritura asociada a la tarea intelectual y, sobre todo, dilucidar cómo ese proceso ha contribuido a restringir las prácticas de la poesía oral al nicho de la música tradicional y el folklore. De acuerdo con lo planteado por Walter Ong, este proceso inició con la cultura misma. Los poemas homéricos fueron moldeados y vueltos a moldear durante siglos por las generaciones que los transmitían oralmente gracias al uso de la métrica y las expresiones formulaicas. Estos poemas, hoy considerados joyas de la literatura universal, no fueron puestos por escrito sino hasta el siglo XVIII a. C., siglo en el que se funda el alfabeto griego.

Dos siglos más tarde, para la época de Platón (427 a. C.), los griegos ya habían interiorizado la escritura como principal tecnología de la memoria y desplazado a las fórmulas nemotécnicas propias de

las culturas orales como herramientas alternas. La escritura comenzó a producir sus propias composiciones, destinadas a su asimilación a partir de la superficie escrita. Sin embargo, contra lo que suele creerse, este desplazamiento no significó en absoluto la extinción de la oralidad. Lo que nació allí fue una relación de reciprocidad entre dos sistemas de pensamiento distintos pero complementarios: el pensamiento oral, primordialmente pragmático, y la mente caligráfica, más abstracta. De este modo, inició un largo proceso en el que la escritura fue identificándose con el conocimiento y la oralidad se convirtió en el registro del canto popular.

En nuestro idioma, sería hacia los siglos XIII y XIV cuando comenzó una primera etapa de revaloración de las formas y los temas del folklore en la poesía “cultura”, pero a la escuela gallego-castellana no le interesaba nada saber de elementos folklóricos. En palabras de Margit Frenk: “la supresión es consciente, deliberada, y da fe de un soberano desprecio por la poesía rústica [...] la poesía era un arte aristocrático y complejo, reservado a los nobles”.²

Al igual que los actuales trovadores y guitarreros de la Sierra Gorda, los juglares medievales percibían sus textos con la conciencia de que iban a ser escuchados en voz alta por públicos colectivos, más que leídos en silencio por individuos aislados. Fue con la llegada de la imprenta de tipos móviles que el proceso de reificación de la escritura se intensificó y de ese modo la grafía terminó por imponerse como el registro privilegiado en un círculo más amplio que, gracias a la generalización de la letra impresa, tenía acceso al “conocimiento”. Al no admitir variaciones, la letra impresa parece congelar la palabra, volverla objeto. Así, al mismo tiempo que “democratizaba” la lectura, la masificación de la imprenta fue creando “élites de creadores verbales” que se consideraron a sí mismas como las únicas poseedoras de una actividad intelectual legítima. En ese momento el oficio poético se convirtió en una tarea individual y silenciosa, y sus productos por excelencia fueron textos fijos, inamovibles e incuestionables. Luego, surgieron los conceptos de “originalidad” y “espíritu creador”, mientras los recursos nemotécnicos y los lugares comunes, que antes eran necesarios para la

divulgación oral de los textos escritos, se volvieron atributos detestables en los nuevos poetas. Gracias a la imprenta, los poetas cultos lograron separarse de los “simples versificadores” y, más aún, tomaron distancia respecto a sus comunidades. Su efectividad ya no residía en ser comprendidos, ni siquiera en ser escuchados.

Este fenómeno no fue homogéneo ni derivó en los mismos procesos en todas partes: en cada región el oficio de poeta adquirió distintas particularidades que se afianzaron en prácticas específicas, como el huapango arribeño o el son jarocho. En la Sierra Gorda, por ejemplo, los trovadores (poetas orales) continuaron cumpliendo las funciones sociales de informantes, comunicadores, historiadores, cronistas e histriones. En la tradición del huapango arribeño hay dos grandes vertientes para cultivar el verso: las “poesías” y las “valonas”. Las “poesías” suelen escribirse en torno a un tema acordado con semanas (e incluso meses) de anticipación a la topada o el festejo para el que han sido convocados los trovadores. Pero, aunque los trovadores escriban “las poesías” con antelación al “compromiso”, muy pocas veces o nunca buscarán su publicación posterior; ellos saben que el lugar y momento para enunciarlos es el tarango o la tarima, y de antemano conocen quién será su interlocutor.

Junto con la escritura de los versos, los trovadores arribeños tienen que tomar decisiones que implican su puesta en escena: ¿con qué melodía y qué acompañamiento los ofrecerán a los bailadores?, ¿un jarabe, una presumida, una rosita?, ¿en qué tonalidad y en qué momento de la noche los cantarán? Todas esas decisiones acerca de lo performático juegan un papel determinante en la percepción que de su *oeuvre* tendrán los receptores que, como ya hemos visto, tienen una participación activa en el acto. También es importante considerar el tiempo que los poetas deben invertir en la tarea de “aprenderse las poesías”, pues es muy mal visto que alguno de los enfrentados “saque la libreta” en plena topada para leer los versos que no alcanzó a memorizar. Este “reglamento” y la sonería (el repertorio) del huapanguero se transmiten de generación en generación por la vía oral. Sin embargo, nuevas prácticas están modificando también la actividad de la escritura: el uso de la

computadora y el acceso a las redes sociales juegan también un papel importante en los registros de producción y divulgación que está alcanzando el huapango arribeño, en su divulgación e incluso en el modo que los poetas huapangueros perciben su oficio.

DEL ESTILO A LA TRADICIÓN

La oralidad y escritura tienden a generar diferentes tipos de pensamiento y “conciencia”: la palabra escrita e impresa, al propagarse, produce un lenguaje libre de contextos que tiende a la abstracción, mientras que la palabra hablada, al ser dirigida a personas reales dentro de marcos específicos, exige tomar en cuenta al interlocutor y el contexto en el que se profiere generando un pensamiento situacional y pragmático. Además, la oralidad dirige su atención hacia la acción, no a la apariencia de las personas y objetos y, al “presentarse” ante públicos, favorece la creación de sujetos colectivos. Ésta es una de las cualidades que es interesante estudiar en la práctica del huapango arribeño: las tradiciones conservan su carácter dialógico y así se convierten en un factor de homeóstasis y cohesión social para las comunidades que las practican.

El estilo, por lo tanto, es más que una cuestión de estética. Mientras en el poeta “culto” —que escribe para publicar— el estilo es una cuestión individual y de diferenciación, en el huapango arribeño es una cuestión colectiva que se manifiesta como perteneciente a una tradición. Asumir la tradición es asumir el “destino”, un oficio y una vocación que son herencia y que han sido compartidos por otros desde hace siglos. Las tradiciones, por lo tanto, implican estilos colectivos, maneras de hacer que generan comunidades a través del tiempo y el espacio. Don Francisco Berrones, el gran patriarca y profeta de la Sierra Gorda (fallecido en 1996), y Tali Díaz, joven huapanguero que comenzó a subirse a los tablados junto a “Los Díaz del Real” en 2014, participan de la comunidad que el estilo del son arribeño les confiere. Sin embargo, el “destino” implica un compromiso más grande que asumir la pertenencia a un gremio o preservar los parámetros estéticos asumidos por la colectividad. Para don Guillermo Velázquez el “destino” implica manifestar las

inquietudes sociales de la comunidad a la que pertenece, aunque ello represente una aparente fractura discursiva con la tradición. Así nos lo explica él mismo en un ensayo titulado “El Huapango Arribeño: una tradición en resistencia”:

Tengo la suerte de continuar
sobre el barbecho que otros marcaron
y que en el tiempo ya no alcanzaron
avión Concorde para viajar,
computadoras y celular,
Ipod y facebook, glamour norteamericano,
y que hasta hubieran fruncido el ceño
si les juntara yo en el perol
un fandanguito y un rocanrol...

Como señala Margit Frenk, es necesario hacer una revisión crítica de todas las nociones que revisten los contrastes entre lo oral y lo escrito en miras de disolver los estereotipos y los prejuicios. Asumir la práctica de cualquier tradición oral como síntoma de analfabetismo de quienes la ejercen o quienes la consumen sería caer en graves reduccionismos sociales. El caso de don Arcadio Hidalgo, poeta veracruzano de principios de siglo XX, suele citarse como ejemplo paradigmático de poesía oral. Compilado y organizado por Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe, “La versada de Arcadio Hidalgo” es, en efecto, un libro “escrito” por una persona analfabeta. Muy poco se menciona el caso de don Francisco Berrones —el profeta mayor de los huapangueros de la Sierra Gorda—, quien fuera un ávido lector de Juan de Dios Peza, Manuel Acuña, Amado Nervo y Guillermo Prieto, entre otros. Activo únicamente durante tres lustros como trovador, de 1925 a 1940, no dejó nunca de escribir versos.

De estos ejemplos es posible deducir que la actual relación entre oralidad y escritura no puede reducirse a trazar una frontera entre quienes escriben y aquellos que “sólo pueden hablar”. Es necesario tomar en cuenta las necesidades y los contextos sociales, además de atender la perspectiva no sólo del sujeto que enuncia, sino del receptor, la forma de transmisión en la que cada discurso es ofrecido y las nuevas tecnologías involucradas en ello. Lo que generalmente se concibe como una clara dicotomía entre tradición

oral y escritura, es una permanente convivencia caracterizada por la determinación mutua entre ambos dispositivos de la palabra: el pensamiento abstracto, descontextualizado e individual de la escritura, y el pensamiento situacional, pragmático y colectivo de la oralidad.

LA ORALIDAD, HOY

Nos enfocaremos ahora en la manera como el tipo de receptor determina el discurso incluso desde antes de ser elaborado. Tal vez sea allí donde podamos encontrar algunas claves para comprender los usos (en términos de resistencia, cohesión y homeóstasis) que los distintos sujetos colectivos están haciendo de tradiciones como el huapango arribeño. Entendemos por receptor aquel sujeto a quien va dirigido un discurso y que está, en mayor o menor medida, en posibilidades de interactuar con el emisor. En los poemas cuyo soporte final será un libro, el receptor es apenas un ente hipotético, un posible lector con muy poca posibilidad de interpelar al autor. El proceso de comunicación está diferido en el tiempo y el espacio. Entre la emisión y la recepción pueden pasar meses, incluso años. Si bien es cierto que aún en las presentaciones de poemarios suelen llevarse a cabo lecturas públicas en voz alta, el público suele estar en condiciones muy distintas a las de las manifestaciones orales: el espacio será un teatro, un auditorio universitario, una feria del libro o un museo, y la performática del poeta no suele ir más allá de la gesticulación que le permita la lectura. En todo caso, el contexto es circunstancial, no determinante, y la *performance* de la lectura pública es apenas la ejemplificación de lo que más tarde podrá hacer el lector en silencio en una banca del parque o en la intimidad de su hogar. El poeta, en estos casos, es un escritor a quien no se le penaliza por efectuar una mala interpretación: la lectura es algo ajeno al libro, y el artista ha hecho previamente su tarea, que es concebir el poema y darle forma en el papel. No se exige de él ninguna habilidad para la puesta en escena.

Por otra parte, en aquellos versos, también escritos pero destinados a la oralización mediante la *performance*, el problema de la claridad en los discursos suele seguir siendo primordialmente una

tarea del emisor. Cuando se enfrenta a un público para captar la atención del mayor número de oyentes y apelando a su complicidad, el emisor debe ser claro, eliminar los factores de ruido o ininteligibilidad de su discurso, y buscar la empatía con el receptor. La efectividad del discurso depende, en buena medida, de su capacidad para incrustarse en la memoria de los oyentes. De allí que los recursos nemoténicos como la rima, la métrica, el ritmo y las aliteraciones sigan siendo herramientas vitales para quienes buscan “contagiar” (hacer participar, ha dicho antes Pfeiffer) con sus versos al receptor. Ningún poeta huapanguero pensaría cambiar a los registros del “verso libre” en una topada. Aunque la escritura juega un papel importante en el oficio de los guitarreros y versadores, el verso libre es algo que no existe en los márgenes de la tradición huapanguera. En los versos que habrán de sustentarse en una *performance*, el receptor es un doble interlocutor. Por una parte está el contendiente, es decir, aquel individuo con quien se sostiene la controversia, sea o no un poeta perteneciente a la misma tradición. Por otra parte, y no menos importante, están los asistentes al rito: la comunidad. Ni el sujeto colectivo que conocemos como público ni los asistentes ni el trovador oponente son de ningún modo pasivos. No es necesario aclarar que, en la tradición del huapango arribeño, la noción de público difiere ampliamente con las multitudes que asisten a las salas de concierto. En el huapango los asistentes suelen estar al centro de la acción, ubicados entre los dos tarangos. Los bailarines están en movimiento constante: zapateando, bailando o dando vueltas en torno a los espacios físicos que ocupan los poetas. El zapateo implica también notables gradaciones en la dinámica, matizando cuando los poetas y cantores hacen sus intervenciones y acentuándose cuando los músicos descargan pasajes melódicos intensos. El zapateo, en ese sentido, tiene algo de percusión y algo de aplauso, en ambos casos, es participación activa que construye y modifica al poema. La distancia entre emisor y receptor no es tan tajante como en la literatura escrita. Acorde con ello, los destinatarios más frecuentes de los versos suelen ser “los presentes”, ante ellos los trovadores saludan, agradecen, piden permiso, se disculpan e incluso desafían en sus versadas. Aun

tratándose de estrofas escritas previamente, el receptor juega parte importante del rito.

Sin embargo, en la versada de muchos huapangueros actuales, entre ellos don Guillermo Velázquez, es preciso tomar en cuenta a un tercer receptor a quien está dirigida una buena parte de las décimas oralizadas. Un público que, sin estar allí, se hace presente, el público virtual que han generado las nuevas tecnologías: los cibernautas. En la poesía de don Guillermo Velázquez no es raro encontrar versos o estrofas completas dirigidos a estos públicos virtuales. Así ocurre en la primera décima de “Saludo y *chateo* amoroso”:

Aguzados, porque quiero
tirar un rollo picudo
aunque me vean sombrero
soy un poeta huapanguero
conectado en el sombrero
tengo un antena solar
que me permite chatear
con quien su buzón me abra
teclando a salto de cabra.

Algo similar ocurre en estos otros versos:

Yo quisiera decir que les traigo
gordas de horno y ocote de pino
pero hay migras *wachando* el camino
y en un dólar tropiezo y me caigo.
Y es que el mito social del arraigo
aguardando el dictamen final
agoniza cubierto de cal
pero mientras *WhatsApp* digo *Shit!*
que es mi *password* de acceso a internet.

Así, las nuevas tecnologías están cobrando cada vez más importancia en este escenario. Como bien ha señalado el antropólogo argentino Adolfo Colombres, en la época actual la relación entre oralidad y escritura es una relación de permanente afección mutua: escribimos como hablamos, pero también hablamos como hemos leído y, por supuesto, como hemos escuchado hablar a otros, incluso a través de las redes sociales, por ejemplo, YouTube.

Hay quienes se refieren a este fenómeno como una “nueva oralidad”, es decir, una variante que no solamente ha tenido contacto con la escritura, sino que se ha visto influida determinantemente por la era de la tecnología electrónica. Para otros, es una extensión de la oralidad secundaria. En cualquier caso, algunas investigaciones parecen coincidir en que estas prácticas siguen contribuyendo a generar un fuerte sentido de comunidad —escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo— y, más aún, genera otros más amplios en el marco de la “aldea global” de McLuhan. Tal vez esto no sea un efecto colateral y desapercibido por los huapangueros actuales, sino uno de los objetivos primordiales para ejercer el “destino”. Esto coincidiría con las palabras de Walter Ong, que se refieren a que la práctica de la oralidad en nuestra época implica un ejercicio deliberado. Considerado esto, la dimensión más importante de la práctica de la poesía oralizada como resistencia no estaría cifrada en los discursos contestatarios contenidos en las décimas o en las coplas, sino en su carácter colectivo y comunitario. Lo mismo acompañada con la quinta huapanguera que salmodiada o pregonada, la poesía oralizada exige contacto constante con aquellos que la escuchan, generando homeóstasis en la comunidad, incluso entre aquellos miembros que se encuentran lejos del territorio geográfico de la Sierra Gorda. No pueden pasarse por alto las constantes alusiones a los migrantes: la raza que está “en el norte”, “en el otro lado”, “pero hay migras *wachando* el camino, y en un dólar tropiezo y me caigo”. Al filtrar los nuevos discursos por las exigencias líricas de la tradición, el poeta contribuye a volverlos colectivos. La versificación y posterior “enunciación” de los problemas locales, regionales y globales supone un mecanismo de actualización continua de la información: sobre las mismas fórmulas estéticas hay que abordar nuevos temas. Participar de la tradición permitiría que, aunque los temas se renueven, exista una continuidad en la forma de enunciar los discursos. Así, en un baile o en una topada pueden convivir los versos que don Guillermo Velázquez ha tecleado previamente para hablar sobre el racista “muro antimexicanos” de Donald Trump, con los ya conocidos versos de El Querreque, las “presumidas” o los

“pajarillos”. A ello habría que añadir el ejercicio del repentismo, la improvisación de décimas y coplas en el momento del valoneo. Este doble proceso (repentismo y oralización de textos) es una buena forma de garantizar que el repertorio se estanque, pues la vida, al igual que el lenguaje, no se agota en unas cuantas estrofas. Por el contrario, las prácticas de la oralización y la improvisación poética favorecen la creación de un nuevo repertorio, lo que garantiza la sobrevivencia de la tradición. Si los nuevos versos tienen buen recibimiento por su forma y contenido, la comunidad no tardará en incluirlos en la memoria colectiva. Aunque se pierda el registro de quién es el autor, la tradición se encargará de actualizarlos a las nuevas situaciones. Y, junto a ellos, actualizará su discurso como consenso y voz de la comunidad. Es importante tomar en cuenta esa parte del repertorio que no se construye durante la *performance* ni en las improvisaciones, sino que los poetas elaboran por escrito, tomándose tiempo para reflexionar sobre lo que se quiere decir, sobre la forma en que se quiere enunciar e incluso para investigar acerca del tema del que se está hablando.

La investigadora Claudia Avilés Hernández ya ha señalado antes la importancia que tienen los “libros” en la tradición del huapango arribeño, es decir, los cuadernos donde los trovadores registran sus versos (y los versos que han aprendido de otros trovadores). Antes, estos cuadernos eran guardados celosamente, y sólo poseerlos era objeto de largas disputas entre guitarreros. Hoy, don Guillermo Velázquez escribe buena parte de su repertorio en la computadora y no resulta raro que lo divulgue a través de sus cuentas en redes sociales como Facebook, donde centenas o miles los “leen y comparten”, expandiendo así los públicos virtuales. El registro, una vez más, es y no el mismo. La escritura digital, al colectivizarse en las redes sociales, cobra nuevas dimensiones.

Algo muy similar está ocurriendo en el ámbito del rap en Latinoamérica. El auge por el *freestyle* y la improvisación de las típicas “peleas de gallos” están cediendo para dar lugar a una nueva forma de enfrentamientos: las “batallas escritas”. Se trata de controversias en las que el tema sobre el que girará la lírica de los contendientes ha sido acordado de antemano y los participantes han

tenido semanas para afilar sus rimas sobre el papel, argumentar sus discursos con investigación previa y planificar la *performance*, incluyendo la iluminación, la gesticulación y los movimientos en la tarima. Incluso hay quienes, como los raperos mexicanos Alfredo Martínez, Danger y Mauricio Hernández González, Aczino, están adoptando la décima como estrofa predilecta para este tipo de batallas. Originado en Argentina pero replicado en varios países de América Latina, incluidos México y Guatemala, Secretos de Sócrates es un ciclo de “batallas escritas” que buscan elevar el nivel de la argumentación y la calidad de los discursos en el rap desde encuentros multidisciplinarios: los enfrentamientos se dan entre raperos, soneros, huapangueros, escritores, narradores orales, trovadores y cualquiera que tenga “la palabra oral” como soporte de una propuesta artística.

En su momento, sor Juana Inés de la Cruz, Xavier Villaurrutia o Salvador Díaz Mirón también eligieron la décima para darle forma a algunas de sus intuiciones poéticas. Pero una diferencia fundamental con los poetas huapangueros estriba en los mecanismos de divulgación y, por lo tanto, en el receptor al que los versos van dirigidos. Es evidente que una décima tendrá una recepción diferente —incluso en el mismo medio— si es cantada, recitada, publicada en un libro o compartida en las redes sociales. Asumir que, sólo por estar enunciada desde una tradición, se trata de tópicos o de un proceso creativo inconsciente, es reforzar el prejuicio y clausurar de antemano los canales de comunicación con quienes ejercen su oficio desde otras latitudes poéticas. Como bien observó Margit Frenk, desde hace siglos parece haber un doble criterio para hacer la división entre poesía culta y poesía popular: el literario y el social. El criterio social, la mayoría de las veces, termina imponiéndose al literario.

Como hemos dicho, resulta indispensable reelaborar el concepto de “poesía oral” para liberarlo de atavismos, dejar de estigmatizar a los poetas orales como representantes de las comunidades rurales y campesinas “no letradas” o con alto grado de analfabetismo. Ésta es una noción de oralidad en la que subyace el prejuicio de lo premoderno, lo inacabado y lo socialmente marginal como

remanentes históricos que califican (y muchas veces descalifican) a las culturas y a los individuos a las que pertenecen. La oralidad, sin proponérselo, ha servido también para estigmatizar. Suele pensarse que quienes recurren a las tradiciones orales son “subalternos” que no poseen otro sistema para preservar su memoria histórica, y que la oralidad es el único registro de quienes son incapaces de expresarse por escrito, aquéllos a quienes no les queda más que contar y cantar sus penas:

El poeta oral (labrador, carretero, minero, pescador: pobre y casi siempre iletrado) no tenía más vehículo de expresión y de comunicación estética que su propia palabra, ni tenía más temas que cantar (privado como estaba del privilegio de la lectura, esa posibilidad real de encontrar nuevos temas) que sus propios problemas y vivencias.³

Aunque la estigmatización parezca confirmarse en muchas regiones marginales de América Latina —donde la práctica de la poesía oral y la poesía oralizada suelen asociarse con el folklore y las tradiciones musicales heredadas de las épocas coloniales—, reducir la práctica de la poesía oralizada a “música de analfabetos” nos impediría verla como parte de relaciones sociales más complejas, incluyendo las estrategias de resistencia. Si bien es innegable que la poesía oral ha tenido una presencia histórica importantísima en el repertorio de las músicas latinoamericanas, es importante indagar los usos sociales que estas tradiciones están haciendo de ella. Hoy, la práctica de la poesía oral se está dando con fuerza también entre los núcleos urbanos y también en ámbitos académicos y universitarios, aunque con frecuencia se sigue luchando con los estigmas sociales. En la Ciudad de México, los jóvenes universitarios de clase media cultivan el son jarocho, el huapango arribeño y el son huasteco. En países como Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Argentina, las escuelas de niños repentistas alcanzan matrículas de centenares de alumnos. Cada vez son más los festivales internacionales de repentistas y trovadores que se llevan a cabo en Cuba, Chile, Puerto Rico, Argentina, México e, incluso, en las Islas Canarias; son festivales que convocan a millares de personas en cada sitio en el que se presentan; se van abriendo espacios en los medios de comunicación masivos. En Panamá, un

concurso televisivo llamado *Semilla de Cantores*, que transmite por señal abierta, lleva ya siete ediciones anuales consecutivas haciendo escuela de “cantaderas” entre los jóvenes y los adultos centroamericanos.

Más aún, cientos de miles de jóvenes en ciudades de Latinoamérica asisten a los conciertos de rap, y la práctica de la poesía oralizada está permeando en varios géneros musicales, por ejemplo, el *rock*, el *blues*, el *ska*, el *jazz*, el *soul* y el *triphop*. Basta asomarse a las propuestas de artistas como Jorge Drexler, Calle 13 o el grupo de *reggae* puertorriqueño Cultura Profética. Al igual que los huapangueros de la Sierra Gorda en Guanajuato, grandes comunidades de migrantes puertorriqueños en los Estados Unidos se están definiendo por sus prácticas poéticas. Raperos y *freestylers* se hacen llamar a sí mismos “poetas”, aunque no persigan la publicación editorial sino el concierto, el *jam* y la presencia creciente en las redes sociales. A su vez, el son arribeño está asimilando el contacto con otras músicas y tendiendo puentes hacia otras prácticas de poesía oralizada. Una vez más, cito los versos de don Guillermo Velázquez:

Para mí, decir sombrero
es escanear en el *track*
de “¡arre caballo!” y *playback*
del *freeway*, bajo al potrero.
De un acorde huapanguero
al blues y al jazz sincopado
del *stage*, subo al tablado,
del set al cerro pelón
del *freestyle*, *of course*, al son
y de allí al verso rapeado.

Poco a poco, las nuevas tecnologías y la creciente migración a los Estados Unidos, van permitiendo que prácticas recientes, como el fandango fronterizo o las huapangueadas en Texas y California se lleven a cabo. En YouTube no sólo se encuentran múltiples registros de las topadas o los fandangos, sino que cada vez existen más tutoriales que enseñan a los jóvenes cómo afinar y tocar la quinta huapanguera, la jarana huasteca o la vihuela. Hay también videos que muestran cómo escanciar los versos o como construir, paso a

paso, sus propios instrumentos. No son pocos los videos que muestran a versadores de diferentes tradiciones mientras comparten el escenario: payadores argentinos contra *freestylers* raperos, jaraneros huastecos con paisas colombianos y *bertsolaris* vascos. Todas estas prácticas vienen a desafiar los estereotipos del poeta como escritor y del trovador como mero centinela del folklore. Los trovadores actuales utilizan *Twitter*, *YouTube* y *Livestream*, y se adueñan de las calles valiéndose de recursos escénicos como el *beatbox* y el *flashmob*, que no son sino puestas en escena, estilos que, con el tiempo suficiente, pudieran devenir incluso en parte de las tradiciones.

En el siglo XXI la poesía vuelve a ser cada vez más sonido y menos tinta. Es decir, que gracias a la nueva configuración de las comunicaciones en el mundo —lo que incluye la creciente movilidad geográfica y las nuevas tecnologías—, los poetas están recuperando terreno frente a la imprenta. Gradualmente van soltándose del librero para recuperar los espacios públicos. Ya sea con la jarana, la huapanguera o la tornamesa, la lírica ha vuelto a ser un asunto de voces, acordes y compases. Y aún más, porque lejos de embalsamar sus tradiciones, los oficiantes del repentismo y la poesía oralizada están configurando nuevas identidades más allá de los territorios geográficos a los que los estereotipos pretenden confinarlos: los trovadores ya no son sólo campesinos o migrantes, son también sociólogos, filósofos o periodistas, como en los casos de Vincent Velázquez, Tali Díaz y Déborah Rodríguez. Indagar en qué medida este proceso se ve atravesado por nociones como la de identidad, nacionalidad, ciudadanía e idioma podría arrojarnos mucha luz sobre las nuevas maneras en que estas comunidades se miran a sí mismas.

Poco a poco también los estudios académicos, más allá de la etnomusicología y la antropología, voltean a ver a las prácticas repentistas y a la poesía oralizada como formas de comunicación que están revelando particularidades acerca de los procesos sociales con los que se articulan. Otras investigaciones indagan sobre la transformación que la música tradicional está experimentando por ser llevada a los escenarios y a los nuevos contextos sonoros. ¿A

qué obedece este repentino interés por estudiar y practicar la poesía oral?, ¿es que se ha despertado un auge por las tradiciones musicales o por las comunidades que la practican? Tal vez simplemente estemos comenzando a ver y a escuchar lo que siempre ha estado allí.

[1](#)

Ruth Finnegan, 1977, *Oral Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, *apud* Aurelio González, “Normatividad en la poesía narrativa hispánica de tradición oral”, *Revista de Literaturas Populares*, XIII-2, 2013, p. 347.

[2](#)

Margit Frenk, *Entre folklore y literatura (Antigua lírica hispánica)*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 1984, p. 16.

[3](#)

Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación poética*, Almería, España, Scripta Manent ediciones, 2014, p. 140.

EL FESTIVAL DEL HUAPANGO ARRIBEÑO Y LA CULTURA DE LA
SIERRA GORDA: UNA PEQUEÑA UTOPIA QUE HACE
RESPLANDECER UNA GRANDEZA

Guillermo Velázquez

Juglar de fiesta y quebranto

Para Yvette Jiménez de Báez

1

Esto no es una tesis ni un ensayo;
si hay que ponerle nombre es un recuento,
memoria en alambique, voz al viento,
relincho jubiloso de caballo,
que cumplida su parte sin desmayo
puede ver el camino y el paisaje
como quien al rumiar un largo viaje,
comprende, con el ánimo efusivo,
que entre más arde un sol a fuego vivo
más refresca la sombra del follaje.

2

A casi cuarenta años, veo más claras
las líneas del destino en mis dos manos,
y si casualidades son arcanos
¡Lotería con violín y con Las jaras!
La música y la rima, par de varas,
ritmo y palabra, instinto de zahorí;
luces y adversidades que asumí,
el ser originario de la sierra,
el numen poderoso de la tierra

me llevó al manantial que descubrí.

3

¿Qué es una tradición? Terreno y yunta,
semilla en el morral, surco y barbecho
con cuervos y malezas al acecho
pendientes de la siembra que despunta.
En ratos, forcejeo que descoyunta,
y otros escardar juntos lo sembrado;
a veces humedad que ha fecundado
y otras tantas sequía desesperante;
ciclo vital perenne, desafiante,
y afortunadamente reiterado.

4

La tradición, la nuestra que de suyo
es música y palabra enarboladas,
indisolublemente vinculadas
como el resplandor súbito al cocuyo,
no es música y poesía —por lo que intuyo—
que cifre en nimiedades su propuesta:
lirismo, ingenio, humor, chip que alebresta,
fundamento, topada, prendidez...
el huapango arribeño es lo que es,
y donde esté propicia y prende fiesta.

5

Y si fiesta es un trance alucinante,
arrebato vital, desbordamiento,
la música le da alas al portento
y la poesía raíces al instante.
Doble clave ritual, doble garante
de que la fiesta sea Celebración,
no vulgar y manido “reventón”
que puede segregar testosterona
pero deja, después de que detona,
vacío, triste y marchito el corazón.

6

La fiesta, entre otras cosas, es ganancia,
intensa llamarada, atisbo cierto;
anticipado edén al descubierto,
libertad desatada, concordancia;
alegría de vivir, feliz vagancia,
que le despeja cauces a la euforia,
y al dejar de dar vueltas en la noria
del vivir agobiante y pesaroso,
la fiesta es un remanso prodigioso
y un pedacito auténtico de gloria.

7

Y para que una fiesta sea y perdure
con ese potencial extraordinario,
precisa de un secreto itinerario
para que no se apague y más perdure.
Así afianzo el amarre que asegure
y mantenga tensado firmemente
lo que les contaré seguidamente
acerca de un esfuerzo con redaños,
que está ya por cumplir 33 años
y se hace más y más incandescente.

8

“Del huapango arribeño y la cultura
de nuestra Sierra Gorda”, así, tal cual,
es el nombre que lleva el festival
que en Xichú, Guanajuato es partitura
para que en alguna época futura,
en momentos de amnesia, o menos graves,
se puedan descifrar signos y claves
que hicieron de una mínima utopía
inédita y valiosa travesía
gracias a sones, versos y jarabes.

9

No desde alguna idea preconcebida

arrancó la aventura de tal fiesta;
denodada intuición, flecha y ballesta
buscando el epicentro de la vida;
mi personal opción, ya decidida,
de darme en cuerpo y alma por entero
al destino de poeta huapanguero,
me permitió empezar a sentir hondo
y a descubrir también más de un trasfondo
en la cóncava copa del sombrero.

10

La conciencia social de los valores
de nuestra tradición, era incipiente,
y aunque sobrevivía muy dignamente
gracias a muchos grandes trovadores,
y músicos también de los mejores
que ni en su senectud “le ponían peros”,
la vida de esos poetas y vareros
acababa muy triste —o a según—
y el festival comienza siendo un
“homenaje a los viejos huapangueros”.

*¿Qué habrá sido de los grandes trovadores,
Eleuterio, José Torres, Villanueva?
¡Muerte ingrata que se ensaña y que se ceba
en la vida y en el ser de los mejores!*

11

¡Cómo gira la ruleta del destino
de la altura del Olimpo al basurero!
¡ah qué suerte la del poeta guitarrero!
¡qué infortunios ensombrecen su camino!
Si en un tiempo sobra gente y sobra vino,
amistades a granel, aduladores,
cuando llega la vejez con sus dolores
junto llega el abandono y el olvido;
les pregunto, les pregunto entristecido:
¿Qué habrá sido de los grandes trovadores?

12

Tiempos idos, tiempos muertos, ¡tiempos!, ¡tiempos!,
que miraron a los grandes huapangueros,
¿qué fue de ellos? —que respondan los senderos,
y los cerros y los llanos y los vientos...
empezaban a templar sus instrumentos
¡y se alzaba aquel murmullo de rumores!
eran sabios y profetas, ruseñores,
hombres llenos de pasiones y virtudes;
¡no de en balde arrastraban multitudes!
¿Qué habrá sido de los grandes trovadores?

13

¿Pero dónde está la clave del misterio?,
¿en qué queda tanta fama y tantos bríos?,
recordemos nada más, amigos míos,
de qué forma terminó don Eleuterio.
Llegó al borde de la tumba, al cementerio,
pobre, viejo, y entre muchos sinsabores.
¿Qué se hicieron los aplausos, los loores,
las cervezas y los vivas, tanto grito?
orillado se murió. Triste y solito...
¿Qué habrá sido de los grandes trovadores?

14

El dinero, los aplausos y la fama
que acumula el huapanguero en todos lados;
los halagos, los elogios, los tablados,
¡humo son y vanidad!, ¡son fruta vana!
Aquel hombre tan mentado, aquel Santana,
violinista de tan altos resplandores,
acabó por las cantinas —en las peores—
triste, anciano, sin un peso, peor que un vago,
¡y ofreciendo sonecitos por un trago!
¿Qué habrá sido de los grandes trovadores?

15

Si hay tan pocos como ellos pa'tocar,

¿por qué llegan así al fin de su camino?
Don Román, don Irineo, don Ceferino...
los recuerdo y me dan ganas de llorar.
Es injusto que ellos tengan que acabar
soliviando su vejez con acreedores,
si ellos fueron de los grandes impulsores
del huapango, de los poetas y del canto...
¡se me quiebran las palabras por el llanto!
¿Qué habrá sido de los grandes trovadores?

16

La revaloración removi6 afectos,
y entre otras importantes consecuencias,
la poesía decimal gan6 conciencias
y nosotros, en múltiples aspectos,
fuimos como una especie de insurrectos
irrumpiendo en un frente imaginario;
dispuestos a proveer lo necesario
para darle a las cosas trascendencia,
y con más entusiasmo que experiencia
se formó un Comité Comunitario.

17

Éramos unos cuantos aguerridos,
y amorosos también, porque lo somos,
decidiendo cargar en nuestros lomos
los varios compromisos asumidos.
Mujeres con ideas y hombres curtidos,
pocos, pero con alma bien dispuesta;
así pudo empezar aquella gesta
que logró amalgamar los corazones
y el amor por los versos y los sonos
con las ganas y el gusto de hacer fiesta.

18

Pero no fue el folclor por el folclor
lo que en aquel momento pautas daba;
el motivo profundo que aleteaba

era mucho más que eso, y al calor de ir deshaciendo nudos con vigor, nos fueron demostrando las acciones que no bastan las nobles intenciones, que sólo al propio giro de sus prismas, fortaleciendo su alma por sí mismas se pueden preservar las tradiciones.

19

Una primera etapa de 10 años no tuvo sobresaltos preocupantes; la fiesta sucedía sin agravantes y sin que hubiera aún rostros huraños. La podían disfrutar propios y extraños, no afectaba intereses todavía, el comité planeaba y decidía; sin obstáculos graves y sin traba se organizaba todo y se llevaba con una relativa autonomía.

20

La tradición ganaba simpatía, y a la topada, pronto muy famosa, cada año se volvía más numerosa la multitud de gente que acudía. Se empezó a generar una energía que ya se desbordaba por la plaza; ¡cuántas familias juntas!, ¡cuánta raza!, y al sentir tanto amor sin condición, el huapango arribeño con su son, de Xichú, Guanajuato hizo su casa.

21

Pero para que aquello fuera dable, propiciando la fiesta y su fulgor, se agitaba un trabajo agotador y había un tejido fino y entrañable ajeno a lo inmediato, a “lo rentable”,

pero razón de ser, clave secreta,
del resplandor festivo, de su veta,
de la gente y el gusto aglomerado,
del jarabe, del baile zapateado
y del verso en los labios del poeta.

22

¿Y a cuales hilos finos aludimos,
en una urdimbre tal de por sí insertos?:
la memoria vital de nuestros muertos
y el legado que de ellos recibimos.
Por eso año con año les pedimos
permiso de hacer fiesta y abrir senda;
por eso los fogones, la molienda,
por eso trabajar y comer juntos,
por eso en armoniosos contrapuntos
la flores de sotol, copal y ofrenda.

23

Y para todo, manos que trabajan:
haciendo mojjigangas, adornando,
trayendo ¡tantas cosas! —o llevando—,
manos que se prodigan, que no se ajan.
Manos que sin descanso suben, bajan,
manos que se acomiden con presteza,
manos como la fiesta que nos besa,
y cada año a lo largo de una noche
anda güíngaro en mano a troche y moche
erradicando abrojos de tristeza.

24

Manos que tejen fibras vegetales
y manos que levantan los tarangos,
manos que aplauden versos y huapangos,
manos que templan almas y cordales;
manos haciendo guisos y testales,
manos encaramando cacerolas,
manos que mueven cables y consolas,

manos fijando moños en el pelo,
manos que se levantan hacia el cielo
y ponen en los labios caracolas...

25

Esa ritualidad permea y subyace
en el gran resplandor que hay en la plaza;
ése es el suelo firme en que se basa
lo que en la fiesta impera, y lo que pase.
Ritualidad que nutra y acompase,
que preservando símbolos construya,
sin permitir que mengue o se diluya
lo que le da sentido y certidumbre,
para que ni se apague la costumbre
ni el simple “reventón” la sustituya.

26

Ese convencimiento se afianzó,
y en la reiteración de año con año
se convirtió en puntal y travesaño
de lo que nuestro empeño levantó.
Y cuando tiempo al tiempo sucedió
lo que había de pasar tarde o temprano,
frente al poder también, mano con mano,
pudimos sostenernos en lo dicho
con la bravura propia del guaricho
y el corazón resuelto del serrano.

27

Quiso el poder político adueñarse
de lo que ya era un logro colectivo,
y dispuestos a todo, al rojo vivo,
lo hicimos desistir y replegarse.
Arracimados hubo que plantarse
a defender espacios ya ganados
y lidiar intereses obstinados
en trastocar la fiesta en un chanchullo,
convirtiendo de paso en botín suyo

los bienes ancestrales heredados.

28

Y nunca fuimos muchos. Unos cuantos
le atoramos a los filibusteros;
contaditos y escasos huapangueros
decidieron sumarse con sus cantos
a conjurar acechos y quebrantos,
a oponerse al poder y hacerle frente,
pero gracias al garbo de gente
que nunca quitó el dedo del renglón,
el nuestro, para bien en mi opinión,
se volvió un festival independiente.

29

Ya son más de treinta años en batalla
y ha valido la pena ciertamente;
hoy podemos decir fehacientemente:
¡qué bueno que pintamos nuestra raya!
Hay de pronto uno que otro que desmaya,
pero nos ha crecido la conciencia;
y aunque el entorno sea de decadencia,
la tradición renueva, vivifica,
y con lo que asumirlo significa,
la nuestra es una fiesta en resistencia.

30

La adversidad lo que hizo fue acendrar
los términos y alcances de la apuesta;
se preservó el espacio de la fiesta
obligando al comercio a respetar.
Se le dio a cada cosa su lugar
privilegiando en todo lo importante,
sin ceder al empuje avasallante
de intereses que medran y percuden,
y aunque haya jaloneos con los que duden,
la fiesta se sustancia y sigue avante.

31

A punto de cumplir 33 años,
la Fiesta Grande de la tradición,
es un enclave de Celebración
que sostenido a base de redaños,
demuestra su importancia y sus tamaños
y desde la verdad de lo tangible
aflora una verdad casi infalible
mientras vuelan al aire los sombreros:
si una hazaña precisa de guerreros,
los pocos que lo sean la hacen posible.

32

Del Comité depende hasta el presente
lo más trascendental y lo más leve:
administra, planea, decide, mueve...
como un motor quizás intermitente,
pero que al fin resuelve eficazmente
lo que entraña la terca bizarría
de que nunca se extinga la energía
que genera la fiesta desde antaño,
y el Comité trabaja todo el año
para toda una noche y todo un día.

33

Nuestra fiesta ha crecido enormemente
pero nuestros recursos son escasos,
y un año y otro y otro hay que dar pasos
empeñados sin tregua y febrilmente
en que la misma música y la gente
generen lo que cuesta el festival;
trabajo voluntario en tiempo real
y generosidades que se suman
llegan a resolver cosas que abruman
y la magia sucede, y es puntual.

34

La épica cotidiana, por fortuna,

no es de confrontación por el momento,
y reconforta ver el surgimiento
de músicos y poetas cuya cuna
meció la Tradición sin duda alguna
en esos días de fiesta extraordinarios
de sonerías y versos visionarios,
de baile hasta que el nuevo día florece
con un gusto en el alma que estremece
porque aún enraíza en humus milenarios.

35

La fiesta de Xichú, hasta hoy en día,
es eso: un resplandor intenso y grande
en que la Tradición vive y se expande
con una sorprendente plusvalía.
Tal dicha de vivir, tanta energía,
no se podría irradiar sin una fiesta
en que quien lo precise halla respuesta
gracias a espacio y tiempo reinventados
entre un par de tarangos enfrentados
y gracias a una cábala como ésta.

36

Y ese es precisamente nuestro encargo,
nuestro reto a futuro permanente:
mantener ese espacio iridiscente
y lograr que perviva para largo.
Aunque por fuera de él haya letargo
o prive un deterioro preocupante,
el brillo prodigioso de un diamante,
cocuyo que volando luz depure,
un relámpago solo que fulgure
ilumina lo oscuro circundante.

37

Si de fragua precisa la poesía,
¡que eso sea el festival!, o aspire a serlo,
si a un son hay que darle alas y energía

ya existe un firmamento dónde hacerlo.
Lo que para creerse haya que verlo
ya tiene una rendija luminosa;
y que la gente que el huapango goza
cuenta con un espacio destinado
a que sones y baile zapateado
hagan sentir su enjundia poderosa.

38

No aspiramos a más. Somos ajenos
al folclor endosado al costumbrismo;
nada tiene que ver con el turismo
la fiesta que nos hace sentir plenos.
Así ya lo demás es lo de menos,
y aunque incluso quizás suene a diatriba,
si llegara otra etapa conflictiva,
de nuevo —como un solo corazón—
sabremos defender este bastión
peleando como gatos boca arriba.

39

Todo puede pasar en el futuro,
pero aunque en vilo y riesgo permanente,
nuestra fiesta es un hecho contundente
que aunque se sigue haciendo con apuro,
tiene ya vida propia, y yo fulguro
al decir que sin ser la gran proeza,
sí deja demostrado con certeza
que ha valido la pena la porfía
de lograr que en tan mínima utopía
pueda resplandecer tanta grandeza.

COMENTARIO AL TEXTO DE GUILLERMO VELÁZQUEZ

Yvette Jiménez de Báez
CELL-El Colegio de México

En esta tirada de 39 décimas, en las cuales Guillermo Velázquez entrelaza rasgos determinantes de su vida y penetra en aspectos esenciales de su oficio y de la celebración del 33 Aniversario del Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda, que ha gestado y elaborado con otros miembros de la comunidad, desde sus inicios.

Ahora importa más bien destacar lo que condiciona la óptica del poeta trovador, un modo de verse y de ver, en una etapa ya madura de su vida, que contagia porque ciertamente es vivificante, y supone “la presencia de la eternidad en cada instante del vivir”.¹

Me limitaré esta vez a apuntalar algunos detalles, a partir de las primeras décimas, que espero poder ampliar en un futuro próximo, sin pretender ahora hacer un análisis integral.²

Décima 1. El primer verso deslinda las voces dialogantes. No se trata de una voz “académica” (“Esto no es una tesis ni un ensayo”), sino de una narración que busca revelar la historia oculta (“memoria de alambique”), narrada con una voz que es libre como el soplo del origen y tiene energía sonora (“voz al viento’,/ relincho jubiloso de caballo”). La palabra del poeta trovador procede de su pasión personal, intransferible. Narra con la tranquilidad intensa de haber cumplido su misión mediante la entrega total, incansable, de quien ve su vida y confirma que, a mayor entrega, más paz. Estamos, una vez más, en el ámbito de lo esencial y las asociaciones próximas evocan lo sagrado: el soplo de la emoción que es la voz que oxigena la sangre, pero también la energía sonora que se transmuta

en lenguaje. Es decir, son los gritos y los clamores que “expresan los estados de conciencia profundos, las emociones que desbordan el discurso”, como afirma Maurice de Cocagnac —teólogo francés, dominico y apasionado conocedor de la literatura— en su libro *Los símbolos bíblicos*, el cual será la referencia que nos permita establecer estas relaciones sobre todo con la Biblia, es decir, con lo sagrado.³

El poeta trovador, que tiene la fuerza del impulso sonoro (“relincho jubiloso de caballo”), ve la imagen del largo camino recorrido (“paisaje”) y se le revela el sentido (vv. 8-10):

comprende, con el ánimo efusivo,
que entre más arde el sol a fuego vivo
más refresca la sombra del follaje.

Se reitera lo pasional expresivo del “soplo de emoción” bíblico, a lo cual se suma el “sol a fuego vivo”, como el Fuego de los Apocalipsis, símbolo paradigmático para “sugerir el medio divino”.⁴

Décima 2. El poeta trovador narra entonces su destino (palabra que se repite constantemente). Cuarenta años después de haber iniciado el camino de la búsqueda y la creación, se define (quién es, de qué está hecho):

La música y la rima, par de varas,
ritmo y palabra, instinto de zahorí;
luces y adversidades que asumí,
el ser originario de la tierra
*me llevó al manantial que descubrí.*⁵

Los componentes se precisan y se encadenan. Lo sonoro de la música se manifiesta en lo sonoro de la palabra poética, lo cual evoca el patrón rítmico a seguir, que recalca naturalmente en “ritmo y palabra”, a lo cual se agrega “zahorí”, que alude a su capacidad para “ver lo que está oculto”, especialmente “veneros de agua subterránea y yacimientos minerales”,⁶ y lo vincula a la tierra del origen (la Sierra Gorda), que de hecho es tierra de minería, pero ya en decadencia; por eso, al hacerlo, si bien asume lo bueno y los problemas, adquiere al mismo tiempo sus “poderes religiosos o má-

gicos”,⁷ y descubre lo esencial del origen, lo cual engarza con el sentido de la tradición y las fiestas (décimas, 3-7).

Décima 3. La tradición se define en términos de la tierra (lugar donde asentarse) y de la “yunta”, que simboliza la herramienta de trabajo. Pero lo importante es que la imagen total del símbolo que se crea, se identifica con la siembra y otras connotaciones agrícolas. Una vez más se va al origen, al tema del hortelano de amor y, sobre todo, a la referencia bíblica del Dios agricultor que al mismo tiempo identifica al poeta trovador. Básicamente, primero fue la tierra para que fuera posible un orden y la creación del hombre.⁸

Décima 4. En esta segunda décima en torno al tema de la tradición, el símbolo se concreta en lo que caracteriza a la tierra del poeta trovador (“La tradición, la nuestra”), la cual conlleva la fuerza del origen que se manifiesta en la naturaleza indisoluble de la “música y palabra enarboladas”. La dignificación del género se asocia a una identidad luminosa de raíces hondas (“como el resplandor súbito al cocuyo”). La luz es primordial en la simbología bíblica: Dios es Luz, y el reflejo de la luz se conserva entre nosotros, y en nuestro mundo, como lo predica el Evangelio de Juan que comienza: “La vida era la luz de los hombres, / [...] El Verbo era la luz verdadera / que ilumina a todo hombre”.⁹ En la palabra de Guillermo Velázquez aparece frecuentemente el resplandor. Esta vez los versos van en un crescendo que estalla en Fiesta (“lirismo, ingenio, humor, chip que alebresta, / fundamento, topada, prendidez...”) y culmina en la afirmación rotunda que genera la Fiesta vivificante: “*El huapango arribeño es lo que es, / y donde está propicia y prende fiesta*”.¹⁰ Es clara la expresión que no elude la fuerza genésica de la fiesta. Siguen dos décimas sobre la Fiesta en general (décimas 5 y 6). En la *décima 5*, todo tiende a desbordarse por exceso de vida, y hay dos componentes básicos: la música que eleva y trasciende, y la poesía que la enraiza. La fiesta entonces se transforma en Celebración. Reaparece el tinte de lo sagrado con toda la fuerza de su dinamismo. Se opone al “vulgar y manido ‘reventón’” que carece de lo festivo. Para Harvey Cox,

nuestras fiestas ya no cumplen, como antes ocurría, el cometido de ponernos en conexión con el despliegue de la historia cósmica o con los grandes fastos

de la aventura espiritual del hombre. [...] Nuestro modo de festejar es esporádico y obsesivo; nuestras fantasías, sujetas a predicción o políticamente impotentes. Ni aquél ni éstas son fuente de inspiración para el genuino cambio social. [11](#)

No obstante, reconoce que,

aunque no tenemos una Fiesta de Locos anual, la afirmación vitalista y la irreverencia lúdica que aquella encarnó alguna vez están volviendo a burbujear en nuestro tiempo [...]. La actitud festiva, como el juego, la contemplación o hacer el amor, es un fin en sí: no tiene carácter de instrumento. [12](#)

Décima 6. Pero también la fiesta, recrea y renueva el mundo interior: es un bien y, al mismo tiempo, pasión y certeza: “intensa llamarada, atisbo cierto; / anticipado Edén al descubierto”. Los opuestos se conjugan y la tierra, raíz, deviene Edén, espacio paradisiaco del relato del Génesis: jardín y no “tierra maldita, anegada y rescatada”, por falta de Adán, el primer hombre. [13](#) Y todo remansa en los dos últimos versos: “La fiesta es un *remanso prodigioso* / y un pedacito auténtico de gloria”. [14](#)

La *décima 7* es el puente para celebrar la gran fiesta de fin de año en Xichú, Guanajuato, que Guillermo ha sabido defender y salvaguardar con la participación de otros, y sobre todo, de la comunidad. Se trata de una Celebración “acerca de un esfuerzo con redaños, / que está ya por cumplir 33 años”. En la *décima 8*, el aniversario crístico garantiza el progresivo triunfo de su fuerza y de su luz: “Y se hace más y más incandescente”. Lo que sigue es la historia del festival. Queda para un futuro próximo la tarea de que

se puedan descifrar signos y claves
que hicieron de una mínima utopía
inédita y valiosa travesía
gracias a sones, versos y jarabes. [15](#)

Es la senda y el camino a seguir.

El sentido profundo y esencial de la Fiesta va transformando todo sujeto y quehacer individual en parte activa de un bien común que favorece la llegada del Nuevo Año, tierra adentro, en la Sierra de Xichú. Se crean redes de relación que integran una Comunidad que da fruto y trasciende. Así lo ha expresado el poeta trovador con

motivo de la celebración, de dimensiones internacionales,¹⁶ en los 30 años del Festival.

Hoy no hay nada que nos pese,
ni nada que nos divida,
a sus 30 años de vida
nuestra fiesta resplandece;
que el Año Nuevo nos bese
con un amor terrenal,
y que lo más ancestral
aflore a nuestro presente,
como un sol incandescente:
*Nuestro júbilo es total
porque otro año está naciendo,
y porque estamos cumpliendo
30 ya del Festival.*

La Fiesta tiene una energía propia. Se va haciendo... equivale a una intuición que se mueve y orienta hacia el epicentro de la vida (el origen), mediante la entrega incondicional del trovador a su destino, es decir, a su Misión intransferible. Guía la Fiesta la voz del trovador, poeta "con destino" como suele caracterizarse Guillermo Velázquez; de sentir hondo que va a lo esencial, base de todo. Su misión conlleva el compromiso social con los creadores que han sido sus maestros. Se parte de reconocer el origen de la tradición. Desde el primer festival las décimas evocaron el *ubi sunt 'dónde están'* de su arte. Ellas narran su historia y su doloroso desenlace, a partir del estribillo,

¿Qué habrá sido de los grandes trovadores,
Eleuterio, José Torres, Villanueva?
¡Muerte ingrata que se ensaña y que se ceba
en la vida y en el ser de los mejores!

La revaloración de las generaciones pasadas implica el amor y el compromiso para darle trascendencia a cada cosa con entusiasmo y organización. Se asume la misión con fuerza, entrega y placer, para hacer versos y sonos. El trabajo se quintaesencia en la palabra. Las *décimas 23 y 24* son un canto a las manos que trabajan-vuelan incansables, de un detalle a otro. Vencen la tristeza (déc. 23) y se van acercando a su destino trascendente (déc. 24):

Manos que tejen fibras vegetales
y manos que levantan los tarangos,
manos que aplauden versos y huapangos,
manos que templan almas y cordales;
manos haciendo guisos y testales,
manos encaramando cacerolas,
manos que mueven cables y consolas,
manos fijando moños en el pelo,
*manos que se levantan hacia el cielo
y ponen en los labios caracolas.*¹⁷

Me detengo también en la *décima 21* que enraíza la fiesta en su tradición, la cual se define como un tejido “fino y entrañable”, clave secreta del “resplandor festivo, de su veta”:

Pero para que aquello fuera dable,
propiciando la fiesta y su fulgor,
se agitaba un trabajo agotador
*y había un tejido fino y entrañable
ajeno a lo inmediato, a “lo rentable”,
pero razón de ser, clave secreta,
del resplandor festivo, de su veta,
de la gente y el gusto aglomerado,
del jarabe, del baile zapateado
y del verso en los labios del poeta.*¹⁸

Es, a su vez, un motivo tradicional en otros países latinoamericanos. De la tradición oral panameña ha sido recogida por los esposos Zárate una glosa en décimas que lo elabora:¹⁹

Vamos tejiendo mi bien
una tela de fineza,
con seda del puro amor
y con hilo de firmeza.

Hilaremos con finura
esta trama de hilo y seda
y verás qué fino queda
siendo tú la senda pura:
siendo fina la costura,
yo te ofrezco ser también
hilo fuerte sin vaivén
con el nombre de invariable;
para hacer un lienzo estable

vamos tejiendo mi bien.

Así también la historia de la Fiesta de Xichú recalca en el presente y se puede afirmar que:

Sí deja demostrado con certeza
que ha valido la pena la porfía
de lograr que una mínima utopía
*haga resplandecer tanta grandeza.*²⁰

El poeta trovador confirma una vez más el carácter épico-lírico de la décima y de la glosa en décimas, géneros, como el romance, que conjugan la reflexión y la poesía.²¹ En este sentido son también cercanos al ensayo, género híbrido, abierto, que Alfonso Reyes define como “el centauro de los géneros”,²² y según Pierre Glaudes es un género que “confiere a la imaginación una función heurística y la convierte en una modalidad del conocimiento”.²³ Acertadamente Liliana Weinberg lo considera “una poética del pensar”.²⁴ En general son los dos rasgos básicos aceptados por todos los que han reflexionado sobre el ensayo, con diversos matices. Al hacerlo, propician la entrada del sujeto y su punto de vista. Considero además que facilitan la entrada a lo esencial, y de ahí su relación con la poesía.

[1](#)

Luis Maldonado, *La fiesta popular y el hieratismo sacramental*, Cátedra de Teología Contemporánea, Fundación de Santa María, Madrid, 1987, pp. 52-53.

[2](#)

Si bien en varios de mis ensayos anteriores me he referido a su poesía y a su proyección, quisiera ampliar el análisis que ahora apenas esbozo. Es, además, una antigua deuda y ciertamente será una experiencia gozosa.

[3](#)

Maurice de Cocagnac, *Los símbolos bíblicos. Léxico teológico*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 1994, “El soplo de la emoción”, en *El Espíritu*, p. 79. El original del libro está en francés, *Les Symboles Bibliques. Lexique théologique*, Les Éditions du Cerf, París, 1993.

[4](#)

Ibid., pp. 42, 48-50.

[5](#)

Las cursivas son mías.

[6](#)

Vox, s.v.

[7](#)

Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española (en adelante *DRAE*),s.v.

[8](#)

Maurice de Cocagnac, *op. cit.*, pp. 101-104. Dentro del capítulo “La Tierra”, se incluyen las secciones de “Un Dios Agricultor”, que incluye “Un Dios hábil y paciente como un labrador” y “La agricultura divina”.

[9](#)

Jn 1, 4-5, 9.

[10](#)

Las cursivas son mías.

[11](#)

Harvey Cox, *Las fiestas de locos*, trad. del inglés, Taurus, Madrid, 1978 [1ª ed. en inglés, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972], p. 19.

[12](#)

Idem.

[13](#)

Maurice de Cocagnac, *op. cit.*, pp. 94-96.

[14](#)

Las cursivas son mías.

[15](#)

Las cursivas son mías.

[16](#)

Asistieron fraternos reconocidos entre los mejores, como Yeray Rodríguez de Islas Canarias; Roberto Silva, de Puerto Rico, que ve en su función de trovador una clara defensa de la identidad y “muro de contención contra el coloniaje”; también del Caribe, el cubano Alexis Díaz Pimienta, notable improvisador y trovador en Latinoamérica y Europa, quien ve en la décima “una responsabilidad social” y “un arma de lucha y de demencia”. Martha Schwindt, payadora argentina que evoca el *Martín Fierro*, y Santos Vega, quien canta también por los “payadores rioplatenses, argentinos y uruguayos”. José Curbelo, trovador uruguayo, quien reconoce que a ellos les toca “comentar las noticias con voz de pueblo”, y Luis Ortúzar, payador chileno que vive en el campo y denuncia a la “dictadura militar de [...] Pinochet” y lucha por el “canto” y la “identidad de los pueblos”.

[17](#)

Las cursivas son mías.

[18](#)

Las cursivas son mías.

[19](#)

Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate, *La décima y la copla en Panamá*, Talleres de La Estrella de Panamá, Panamá, 1953, p. 426. Cito la planta y la primera décima.

[20](#)

Las cursivas son mías.

[21](#)

Cf. Yvette Jiménez de Báez, “Lirismo y prosa en las décimas y glosas de México y de otros países”, Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek (eds.), *Cien años de lealtad en honor a Luis Leal / One Hundred Years of Loyalty In Honor of Luis Leal*, vol. I, University of California-Santa Barbara / UC Mexicanistas/UNAM-Difusión Cultural/Tecnológico de Monterrey/Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones Oro de la Noche, vol. I, 2007, 800 pp.

[22](#)

Alfonso Reyes, “Las nuevas artes” (1944), *Obras completas*, t. IX, FCE, México, 1959, p. 403.

[23](#)

Pierre Glaudes (ed.), *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. xxv, *apud* Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, t. I, Siglo XXI, México, 2007, p. 17.

[24](#)

Cf. *Ibid.*, p. 19: “El ensayo resulta entonces el despliegue de la inteligencia a través de una poética del pensar y la puesta en práctica de nuestra capacidad de entender y dar un juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal”.

¡...Y VAMOS A LA FIESTA!

TRANSCRIPCIÓN DEL CONCIERTO DE GUILLERMO
VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ, EL
COLEGIO DE MÉXICO, SALA ALFONSO REYES, 29 DE
OCTUBRE DE 2015

1. EL XICHULENSE

GUILLERMO: *Muy buenas tardes a todos, agradecemos a Yvette, entrañabilísima Yvette, querida, admirada, por invitarnos a este espacio, y gracias a Daniel, gracias a Conrado, a todos los que pusieron tanto trabajo en el Coloquio.*

Con toda la atención que me merecen,
saludo y los abrazo muy contento,
invocando a la tierra, al sol, al viento
y a fuerzas que en los sonos resplandecen;
en nosotros retoñan y florecen
memoria y tradición como atalaya,
y desde allí observamos lo que haya
digno de pregonar a voz en cuello
y como trovador me ocupo de ello;
nada nos es ajeno ni excluyente
y entramos en el Facebook como entrar
a barbechar terrenos por sembrar,
y tecleamos un mail tan hábilmente
como lazar un toro diferente
o dar un suave touch en la pantalla,
límites ya no hay ni guardarraya
juntos décima y tuit van a mi boca,
no reniego del tiempo que me toca
saludo y de una vez pinto mi raya
para no dar lugar a confusiones,
oriundos de Xichú somos los Leones:
¡serranos y hasta el fin siempre en batalla!

SON

Bendita sea nuestra tierra,
y alegrémonos un rato,
y alegrémonos un rato
bendita sea nuestra tierra,
el que nos quiera dar guerra
siempre ha de quedarse chato;
somos Leones de la Sierra,
puro Xichú Guanajuato.

Ay la la, ay la la, ay la la lai la la
Ay la la, ay la la, ay la la lai la la

Yo soy puro xichulense
y a mucho orgullo lo tengo,
y a mucho orgullo lo tengo
yo soy puro xichulense;
no hay nadie que me avergüence
y cuando otros van, yo vengo,
como buen guanajuatense
lo que digo lo sostengo.

Ay la la, ay la la, ay la la lai la la
Ay la la, ay la la, ay la la lai la la

Aquí se plantan los Leones
y ya nadie los azora,
y ya nadie los azora
aquí se plantan los Leones,
les van a pegar estos sonos
cuando se les llega el hora,
éntrenle gallos patones
que este pollo les atora.

Ay la la, ay la la, ay la la lai la la
Ay la la, ay la la, ay la la lai la la

Aunque alguno me rehúse
porque no soy un fifí,
porque no soy un fifí
aunque alguno me rehúse,
que nadie los engatuse
soy del Real, allá nací,
y este son yo lo compuse
pa' que se acuerden de mí.

Ay la la, ay la la, ay la la lai la la
Ay la la, ay la la, ay la la lai... la lai... la la

Muchísimas gracias, somos, como acaba de decir este son, oriundos de Xichú, Guanajuato, depositarios de una tradición conocida como huapango arribeño en la que lo que rifa es la palabra y sobre todo la palabra convertida en décima y esta tarde nos honra sobremanera estar aquí por todo lo que yo he tenido oportunidad de escuchar y quiero darle la guitarra a Mario para decirles de viva voz lo que para nosotros es la música de la Sierra.

2. EL FANDANGUITO

GUILLERMO: Hay sangre nueva en las décimas y tenemos como invitado a Frino, un aplauso para él, músico urbano, blusero, pero gran decimista.

FRINO

La décima es tradición,
es pasado y es presente
es futuro incandescente,
es cerebro y corazón;
es poema y es canción
es serpiente y colibrí,
es lejanía, es aquí
siglo veintiuno y dieciocho,
es huapango y son jarocho
es Quevedo y Naborí.

Voz de nuestro continente,
es porvenir y es memoria,
es futuro y es historia;
la misma voz diferente
es arqueología vigente,
vieja posmodernidad;
la décima es nuestra edad
es solsticio y luna llena,
y estrofa que nos condena
a cantar en libertad.

Es herejía y es Dios,
sor Juana y Violeta Parra
es teponaxtli, es guitarra,

violín, jarana y bongós;
es el martillo y la hoz
es realidad y utopía,
poética plusvalía,
respuesta a nuestras preguntas
las décimas todas juntas
son nuestra autobiografía.

La décima es alfabeto
es afrenta y es halago,
y es el sombrero del mago
revelando su secreto;
es adobe y es concreto
es calma chicha y tormenta,
es oralidad e imprenta,
fiesta de amigos cercanos,
y novia que entre mis manos
cada noche se reinventa.

FANDANGUITO

Fandanguito pa' cantar
fandanguito pa' cantar,
eres el rey de los sonos
eres el rey de los sonos
que cuando te oyen tocar
se alegran los corazones
se alegran los corazones
y dan ganas de bailar.

GUILLERMO VELÁZQUEZ
La música de la Sierra
no es cualesquier musiquita,
es corazón que palpita
voz profunda de la tierra,
es alarido de guerra
y demostración de brío,
es caricia, sol de estío,
simple folklor, no, es cartucho,
y vive desde hace mucho
en perenne desafío.

El huapango es como el blues,
el reggae, el góspel, el jazz;
instinto, intuición tenaz,

síntesis, memoria, obús,
desparramador de luz
como el cantón de charrúa,
y hoy coexiste con la grúa,
petróleo, asfalto, internet,
y más allá del ballet
el huapango continúa.

FANDANGUITO

Lo malo no se me olvida,
lo bueno con más razón;
 lo bueno con más razón
 lo malo no se me olvida;
lo malo es como una herida,
lo bueno es satisfacción,
y la dueña de mi vida
vive aquí en mi corazón.

GUILLERMO VELÁZQUEZ
El huapango está en el monte
o en el salón elegante,
en cantinas mendicante
o alumbrando el horizonte,
es ratoncito o bisonte
pretexto de amor o lío
puede ser libre albedrío
o folklor manipulado
y puede oler a estancado
o ser como agua del río.

El son es para bailar
en la ciudad y en la sierra,
para celebrar la tierra
el fuego, el viento y el mar;
cuento de nunca acabar
y sobre la pretensión
de la globalización
como presente y arcano
sonará el son mexicano
el son de México, el son.

3. SERRANO DE CORAZÓN

GUILLERMO: *Y esta música que nos tocó recibir y transmitir a los que siguen, es una música que todavía en estos días, afortunadamente, tiene un profundo arraigo y somos testigos de ello, y Cacho, que es trovador y Mario que tiene años en la tradición, y también Arturo y Chabe y Vincent, lo sabemos, somos serranos de corazón y así se llama esta canción, “Serrano de corazón”.*

El nombre de Dios bendigo
y el de mi tierra natal
a su amistad hoy abrigo
y sin rodeos y tal cual
les doy mi mano de amigo
y mi saludo cordial.

Sé de adorar lunas llenas
y de rezar padrenuestros
sé cómo enfrentar las penas
y me resisto a cabestros
porque esto corre en mis venas:
la sangre de mis ancestros.

Soy pulpa de tamarindo
huizache, cómo ven,
surcos y siembras, deslindo
y no se me destantien:
¡Somos del México lindo
pero espinudo también!

La poesía de fundamento
y la valona y el son
siempre han sido mi alimento
y yo soy en mi región
xichulense cien por ciento
serrano de corazón.

Aprecio más que el dinero
cosas que aún pude heredar
caballo, milpa, potrero
huingaro pa’ desmontar
morril de ixtle buen [zaplero],
y mirriata del azar.

Soy pulpa de tamarindo
huizache cómo ven
surcos y siembras, deslindo

y no se me destantien:
¡Somos del México lindo
pero espinudo también!

No ando buscando batalla
ni soy gallo de pelea
pero el que me busque me halla
mi espolón relampaguea
y sé morirme en la raya
o en el terreno que sea.

No verán que me engorupe
ni que me quede sin pila,
si lo adverso se me tupe
me cuida y me despabila
la Virgen de Guadalupe
y un buen trago de tequila.

Soy pulpa de tamarindo
huizache cómo ven
surcos y siembras, deslindo
y no se me destantien:
¡Somos del México lindo
pero espinudo también!

(Recitado)
Orfebre soy caminando
 orfebre soy caminando
de la palabra precisa
y en donde la muerte pisa,
fiesta y vida voy sembrando.

Al que me busque bravata
 al que me busque bravata
le tupo como aguacero
soy poeta y soy guitarrero
y hasta que estire la pata.

4. DÉCIMAS COMPARTIDAS / SON ARRIBEÑO

GUILLERMO: Muchísimas gracias, muchísimas gracias. Y a lo largo del tiempo, de los últimos años, y quiero decir que Yvette, por primera vez me invitó a un encuentro de trovadores, a fines de los años 80, gracias a ella pudimos conocer Puerto Rico y empezar a conocer que el mundo de la décima no era el de la Sierra Gorda,

sino que la décima estaba en Argentina, en Uruguay, en Cuba, en Venezuela, en Panamá, en Colombia, y hemos aprendido a lo largo de estos años alguna cosita porque como dicen “el que con lobos se junta, aullar se enseña” o “el que anda entre la miel, algo se le pega”. Y quiero llamar a Frino y a Vincent para hacer unas décimas compartidas. En tono de re mayor, un remate y valona, Mario.

VINCENT

En este preciso instante
hacen eco en mi poesía
la voz de Antonio García
también de Toño Escalante;
y hoy que la miro adelante
mi corazón se agiganta
porque ella es sabia que imanta
es agua, flor viva, tierra
la música de la Sierra
a Yvette Jiménez le canta.

FRINO

El coloquio se clausura
con un huapango arribeño,
eso es ver cumplido el sueño
de preservar la cultura
la décima cobra altura,
el ánimo se levanta,
por eso es que mi garganta
con un huapango estratégico
en El Colegio de México
a Yvette Jiménez le canta.

MARIO

Me arrimo poco a poquito
abrazado a este universo,
quiero decir en mi verso:
“lo subiré poquitito
porque me ba... me quedó bajito”,
mas mi talento se planta
y hasta el cielo la levanta,
mirarla es un privilegio
y por eso es que El Colegio
a Yvette Jiménez le canta.

GUILLERMO

Yvette Jiménez demuestra
sus hechuras otra vez
como la guerrera que es
está aquí hoy en la palestra
porque la sentimos nuestra,
porque su grandeza es tanta,
que ni el dolor la quebranta
no mi breve soliloquio
hoy todo en este Coloquio
a Yvette Jiménez le canta.

SON

Ay, qué bonita Rosita
parece flor de alelía,
 ay, qué bonita Rosita
 parece flor de alelía,
me la dio una muy bonita
¡y ay mamá, Rosa del alma!
la dueña del alma mía.
 Me la dio una muy bonita
 ¡y ay mamá, Rosa del alma!
que se llamaba Thalía.

Ay, qué bonita Rosita
parece flor de clavel,
 ay, que bonita Rosita
 parece flor de clavel,
me la dio una muy bonita,
me la dio una muy bonita,
que se llamaba Raquel.
 Me la dio una muy bonita
 me la dio una muy bonita
que se llamaba Raquel.

5. LA FIESTA DEL CERRO GRANDE

GUILLERMO: Y como el tema del coloquio ha sido el de la fiesta y el ritual, los trovadores obligadamente y placentemente tenemos que ocuparnos del tema principal para el que se convoca una fiesta, entonces, yo quiero relatarles lo que es una fiesta en el noreste del estado Guanajuato a la que me tocó ir desde niño, desde que tenía

6-7 años, y hemos seguido yendo porque es una fiesta muy especial, se las platico, se llama la fiesta del Cerro Grande.

GUILLERMO

El sol despunta, llega el gentío
de Cieneguilla, de La Estación,
de Las Casitas, de Puerto Frío
Xichú y Victoria, de San Antón,
de Manzanares, gente y más gente
a pie, a caballo, desde San Luis
al Cerro Grande, como anualmente
gente y más gente, llega feliz.

¿Por qué a este cerro, por qué cada año
por qué este gusto dentro de mí,
por qué me siento misterio extraño
como en el vientre donde nací?

El sol calienta, quedan varados
en los olvidos, en el umbral,
camiones, coches abandonados
lejos del centro de este ritual;
voy entre miles, pero estoy solo
y sólo tengo que atravesar
por el comercio, la feria, el dolo,
con un anhelo: llegar, llegar.

¿Por qué a este cerro, por qué cada año
por qué este gusto dentro de mí,
por qué me siento misterio extraño
como en el vientre donde nací?

El sol al centro del mediodía
el pueblo ansioso, rastreando a pie,
su inescrutable mitología
rastreando a tientas, sí, su antigua fe
cruzo las carpas de la cerveza,
Santo y Blue Demon, máscaras son,
me acerco al borde de la certeza
jarro hecho añicos, es mi razón.

¿Por qué a este cerro, por qué cada año
por qué este gusto dentro de mí,
por qué me siento misterio extraño
como en el vientre donde nací?

El sol declina, surgen manteados
de este arcoíris multicolor,
ferreterías, bailes sagrados,
rezos y cantos en un hirvor;
en los mezquites hay un gentío,
sombra y descanso para sus pies,
¿es esto el juicio, es esto un río?,
¿es vida, es muerte, qué cosa es?

¿Por qué a este cerro, por qué cada año
por qué este gusto dentro de mí,
por qué me siento misterio extraño
como en el vientre donde nací?

El sol se mete, gira la danza,
dibuja signos que no se ven,
¡oh, madre tierra, nuestra esperanza
en tu regazo vuelve a nacer!
soy alegría, fiesta, castillo,
rito y derroche del día de hoy,
aunque mañana, ya ni yo mismo
sepa que he sido lo que ahora soy.
Aunque mañana, ya ni yo mismo
sepa que he sido lo que ahora soy.

6. ¡LLEGA LA FIESTA CON SU ALEGRÍA!

GUILLERMO: Y como el que no asegunda no es labrador, ésta es una poesía que acostumbramos cantar también cuando nos invitan a tocar a alguna comunidad, algún lugar donde hay fiesta en ese día en que nos toca participar. Las fiestas, ya se dijo aquí, todo lo que significan, no voy a repetirlo, pero les platico cómo son allá por el rumbo de donde nosotros vivimos.

GUILLERMO

Llega la fiesta con su alegría
música, juegos, carpas, bullicio,
caras risueñas, grato resquicio
de los trajines de cada día.

Llega la fiesta con su alegría
música, juegos, carpas, bullicio,
caras risueñas, grato resquicio
de los trajines de cada día.

(Recitado)

Sin ser las fiestas lo que eran antes
siguen teniendo magia y encanto
ires, venires, “le cuesta tanto”,
“por ver no paga, pasen marchantes”,
y es el enjambre de comerciantes
los regateos, la algarabía
el tiro al blanco, bisutería
fritangas, churros, puestos de pan
y los paseantes, vienen y van.
Llega la fiesta con su alegría
música, juegos, carpas, bullicio,
caras risueñas, grato resquicio
de los trajines de cada día.

“Es el remate, pásenle, vengan¹
van dos cobijas por cien pesotes”
ella: “ayudante, no te alborotes
pero échale otra, y otra más tengan”;
los de la ropa dicen y arengan
“¡Santa Cachucha y su pata fría
ponle otra colcha para la tía
que el patrón pierde, que no nos cache
se va en doscientos todo el tambache!”
Llega la fiesta con su alegría
música, juegos, carpas, bullicio,
caras risueñas, grato resquicio
de los trajines de cada día.

VINCENT²

“What happen? Attention, please, me decían en Harvard, pero no hice caso. Señor, señora, le vengo ofreciendo esta cobija aterciopelada catalana, directamente de León Guanajuato, donde duermen dos y amanecen cuatro. Mire esta cobija con un tigre estampado, que hasta parece de tercera dimensión, por eso señora no se me vaya a espantar en la noche, pensando que el tigre se va a salir de la cobija y se la va a comer.”

GUILLERMO

Y en las familias, todos amenos
juntos, felices, y lo que es más
en los retoños y en los papás
relumbra el brillo de los estrenos.

“Elotes, prueben, están bien buenos,
la fruta fresca, melón, sandía
lindas muchachas en lozanía
y los galanes, pues, al acecho,
son días de fiesta. Y a lo hecho, pecho.”
Llega la fiesta con su alegría
música, juegos, carpas, bullicio,
caras risueñas, grato desquicio
de los trajines de cada día.

VINCENT

“Pásele a ver a la víbora de anaconda como la vio en el Canal 2 de las Estrellas. Pásele a ver a la mujer que le salió lengua de serpiente por maldecir a sus padres. Pásele a ver al hombre con cara de ratón tonto al que le llaman Enrique Peña Nieto.”

GUILLERMO

Del norte vuelven los que allá bregan
a reencontrarse con su familia
la fiesta grande los reconcilia
se sienten otros desde que llegan
sus muchachitos se les repegan
se mezclan gusto y melancolía
el regocijo de la estadía
y en poco tiempo tenerse que ir
pero es lo cierto, no es un decir.
Llega la fiesta con su alegría
música, juegos, carpas, bullicio,
caras risueñas, grato resquicio
de los trajines de cada día.

VINCENT

“Le vengo ofreciendo la pomadita para los callos, para las reumas, con una frotadita en la herida en la coyuntura, usted se va a aliviar en un dos por tres y se va a ahorrar los ciento cincuenta pesos que va a gastar con el médico porque yo por órdenes del laboratorio Cuauthémoc SA de CV se la vengo ofreciendo por solamente 20 peeeesos.”

GUILLERMO

Qué son las fiestas, qué son de suyo
sino ese caos maravilloso
que abre compuertas al gusto, al gozo

de juegos, carpas, gente, barullo
tiempo que estalla, vida en capullo
pueblo corriendo su lotería
feliz reposo, breve amnistía
de ritos, danzas, fiesta, castillos
con sus colores y con sus brillos.
Llega la fiesta con su alegría
música, juegos, carpas, bullicio,
caras risueñas, grato resquicio
de los trajines de cada día.

(Recitado)

Hoy en El Colmex me planto
como árbol impredecible
para que se haga tangible
la flor viva de mi canto
hecho de fiesta y quebranto
y soledad redimida
quiero ser fruta partida
o tortilla en el comal
jarro de agua o de mezcal
porque donde hay fiesta, ¡hay vida!

La fiesta es un rehilete
de contrastes y emociones,
danzas, ritos, procesiones
niños ansiando un juguete
el chile de molcajete
y la familia reunida
las pláticas, la comida
y ese caos maravilloso
que nos inunda de gozo
porque donde hay fiesta, ¡hay vida!

La fiesta es sentirnos juntos
disfrutando del mitote
y adentro sin que se note
llorar por nuestros difuntos
aplazar tantos asuntos
que nos jalen de la brida
para que entre la estampida
de los pájaros prohibidos
reivindicando sus nidos
porque donde hay fiesta, ¡hay vida!

Ta chún, música de viento,
chi rin chi rin chin, las danzas,
removemos esperanzas
dejemos que el sentimiento
le dé cauces al momento
y a las pasiones, cabida
la tercera es la vencida
y a fulgurar el castillo
hoy la muerte vale grillo
porque donde hay fiesta, ¡hay vida!

JARABE

Estamos de fiesta ahorita,
estamos de fiesta ahorita
y el jarabe va a arreciar
un aplauso a este compita
que se animó a zapatear.

Amigos míos estimados,
amigos míos estimados
hoy que el huapango palpita
los siento muy orillados
yo los quería más cerquita.

7. ¡CALACAS!

GUILLERMO: *Bueno, ustedes saben, porque son estudiosos de la materia, que si tiene algo México son tradiciones y música, y fiestas, y estamos ya muy cercanos del mes de noviembre, con la gran festividad que es la de Todos los Santos y la de Nuestros fieles difuntos; y nosotros, desde hace mucho tiempo, acostumbramos con ocasión de la fiesta de nuestros muertos, de nuestros difuntos a hacer un juego, que es el juego de las calacas, y los quiero invitar a que lo juguemos esta tarde aquí en El Colegio de México. Es muy sencillo el juego, las calacas, como ustedes saben, es la costumbre de hacer coplas acerca de personajes públicos, y eso es lo que vamos a hacer, pero yo quiero que después de cada remate de jarabe que van a escuchar, me ayuden a decir: “¡Calaca!” Y es lo único que tienen que hacer, y yo voy a ir pregonando cada una de esas coplas, dedicadas a personajes, que todos ustedes conocen.*

Y quién puede decir que no es cierto
la vida está como en vilo
y quieras tú o no lo quieras
la Muerte trae las tijeras
para cortar el pabito,
dando filo contra filo,
dejamos de resollar
no se pueden escapar
ni médicos, ni poeta,
la Pelona no respeta
a todos nos va a llevar.

El Papa, con ser el Papa
trae la Muerte que lo pisa
aunque diario diga misa,
aunque traiga estola y capa
como es mortal no se escapa
ni a fuerza de comulgar
ni aunque se acabe en rezar
ni aunque sea buena persona
se lo carga la Pelona
a todos nos va a llevar.

A los malos gobernantes
trajidos y corbatudos,
trinqueteros, testarudos,
mentirosos y farsantes,
aunque vistan elegantes
y tengan para gastar,
los habrá de apergollar
en sus mullidos colchones
magnates y pobretones
a todos nos va a llevar.

La Huesuda confiscada
con ella no vale nada,
se nos tiene que llegar.

¡Calaca!

Y la primera calaca no sé si la puso aquí la divina providencia, pero es la calavera del Papa Francisco.

Francisco, dice la parca
sí es un papa diferente:
antisoemne, valiente,

muy listo y que todo abarca;
la sencillez es su marca
el boato no lo distrae
su prédica bien me cae
y aunque a otros los alebreste
¡ah, qué diablo de Papa éste
qué buen relajo se trae!
(Jarabe)

¡Calaca!

Y éste es el contraste hediondo, es la calavera de Elba Esther Gordillo, la corrupta excacique magisterial que insiste en que le cambien cárcel por arresto domiciliario, ¿saben dónde vive? Yo conseguí su dirección.

Era justo y necesario
y como tenía que ser,
se le concedió a Elba Esther
arresto domiciliario;
¿en qué estado?, millonario;
municipio, deshonesto;
código, se le detesta;
número, lo mal habido;
calle, del Hueso Perdido;
colonia, de lo que apesta.
(Jarabe)

¡Calaca!

Ésta es la calaca de los papás de los normalistas desaparecidos de Ayotzinapa.

Es tan grande su coraje
y tan firme su esperanza,
que su decisión se afianza
y sin posible viraje;
su amor es de tal voltaje,
y su corazón tan fuerte,
que su búsqueda subvierte
la gramática sabida,
y encuentran signos de vida
hasta en la palabra muerte.
(Jarabe)

¡Calaca!

Y éste es para un cadáver viviente, que se llama Enrique Peña Nieto.

Peña Nieto, el fanfarrón,
que donde quiera que andaba
sus reformas cacareaba
muy horondo y copetón;
ya es desecho, pudrición,
y un cadáver que camina
porque la Muerte catrina
sin conflicto de interés
con un súbito revés
le partió su mandarina.

Y no a su casita blanca,
se fue derecho al infierno,
y como castigo eterno
que más aun lo desbarranca
se le condenó a la banca
de un kindergarden, sí pues,
a estar en perpetuo estrés
absorto, en blanco la mente,
y contando eternamente
del uno al cuarenta y tres.

(Jarabe)

¡Calaca!

¿Saben de quién es ésta? De una calaca que dicen que es catrina, pero quién sabe. Cuando estaba en Televisa la conocían como La Gaviota, Angélica Rivera, La Gaviota.

Esta mujer que el azar
colocó donde está ahorita,
posee una cara bonita
y un cuerpo de buen mirar,
y no tiene más que dar
aunque ella se dé su taco;
frivolidad, dolo, atraco
definen su ser realmente
y aunque gaviota se siente
es un simple pajarraco.

(Jarabe)

¡Calaca!

Y otra vez, en contraste, ésta es la calavera de Carmen Aristegui. La Muerte, a la que no se le va una, y está permanente informada de todo, le aseguró a Carmen, hablándole cariñosamente al oído:

Por un acuerdo puntual
con el México que piensa,
te nombro jefa de prensa
y mi vocera oficial;
de manera excepcional
no habrá silencio en tu haber,
siempre voz vas a tener
y lo juro por mi parte:
¡ni muerta podrán callarte
los chacales del poder!
(Jarabe)

¡Calaca!

Y cómo creen que iba a faltar esta calavera, apestosa, gusanienta, bofa, que es la calavera de Donald Trump. No podía faltar.

Entre estiércol y pasojos
su epitafio funerario,
dirá en breve y lapidario
texto legible a los ojos:
Aquí yacen los despojos
de un imbécil millonario
en vida fue un hablador
racista, republicano;
murió presa del ardor
mordiéndolo un chile serrano
y fue sepultado por
un migrante mexicano.
(Jarabe)

¡Calaca!

¿Y a poco creen que se iban a escapar, con sus doctorados y sus licenciaturas, los investigadores de El Colegio de México? ¡Nel! Ésta es la calaca de ustedes. Dice la Muerte:

Voy a cargarme también,
con sus títulos y honores,

a los investigadores
y estudiosos que se creen
que todo lo entienden bien
y gozan con estar juntos
sabiondos y cejjuntos,
ya un panteón les escogí
para que tengan allí
un coloquio de difuntos.
(Jarabe)

¡Calaca!

Es muy profunda su huella
pero yo piso más fuerte,
traíganme ahorita la Muerte
que quiero bailar con ella.

Muchas gracias.

8. OTRO QUE MEJOR SE QUEDA

GUILLERMO: Y si hay un tema con el que nosotros estamos permanentemente vinculados también, es el tema de la migración a los Estados Unidos. Quien más quien menos en nuestra tierra tiene un hijo, un hermano, un pariente, un conocido, en Texas, en California, en Atlanta, en Florida, en Illinois, y nosotros desde hace muchísimos años, hacemos crónica de la migración a los Estados Unidos, y a veces contando historias trágicas, pero también contando historias de triunfo, porque nos hemos dado cuenta que, cuando se abren oportunidades de trabajo, muchos mexicanos, que son del rancho, que incluso han estudiado nada o muy poca cosa, frente a retos, a desafíos, y a oportunidades de trabajo, desarrollan de una manera increíble y admirable sus habilidades, sus talentos, eso lo hemos visto y lo atestiguamos, pero también hay los que están a fuerzas allá, y que a la primer chance se regresan, como éste. Éste es un norteño, que se vino, y que claro, pues acá regresa al rancho, regresa a donde compró un caballo que tenía encargado, y pues le entra a las cahuamas, cada ocho días, vino a la fiesta, por cierto, pero ya no se quiere ir, y entonces, la doña, como que ya no le hace buenos ojos, porque pasan y pasan los días, y no da trazas

de querer regresarse al norte. De esto se trata la pequeña historia que les vamos a contar. Se llama "Otro que mejor se queda".

Y se vale aplaudir, también, palmas, para que esto se ponga más festivo y más bonito.

CHABELITA

Si del tiempo hacemos corte,
seis meses puedo contar
que de ti no tengo aporte;
deja ya de huevonear
si no regresas al Norte
ya ponte aquí a trabajar.

GUILLERMO

Válgame Dios, qué caray, vieja
no te me alebrestes,
si ya dólares no hay
búscales y no te molestes
a ver si encuentras por ahí
unos pesos que me prestes.

CHABELITA

Perdonando la expresión,
te presto pura fregada
a ti, bate verijón,
si no andas en la tomada
estás como el puerco capón,
echado y sin hacer nada.

GUILLERMO

Ahorita hay muy poco güeno,
y en el Norte, ni esperanza;
vende la puerca, el terreno,
apretémonos la panza
o ponte a lavar ajeno
y yo te hago la cobranza.

CHABELITA

Venga a ver si te alimenta
tu chocolate con churro,
sola estaba más contenta
de risa me despanzurro;
ahora sí me doy cuenta
que me casé con un burro.

GUILLERMO

Tú, con esas orejotas,
¿burro me dices a mí?
mi guapura no la notas,
cuando andaba en "Tenesí"
traiba a dos o tres güerotas
echando baba por mí.

CHABELITA

Babosas las hay doquier,
de allá o aquí son igual
tú estás feo a más no poder
tiznado como un comal
nunca has dejado de ser
nejayo de nixtamal.

GUILLERMO

Aplicáte al molcajete
y no saques más ampolla,
dame el morral y el machete
voy a asoliarme la cholla,
y aprevenme un picorete
y mis frijoles de la olla.

CHABELITA

Me hizo el milagro San Judas,
esa voz me agrada, ¡yes!
si le chambeas, si le sudas,
cuenta con la gorda, pues,
deja esas botas picudas
y enguaráchate otra vez.

GUILLERMO

Qué chulada de maiz prieto,
te pasas de generosa
y ya que en temas me meto
¿tú qué opinas, linda esposa?
dicen que con Peña Nieto,
México ya es otra cosa.

CHABELITA

Ese copetón faceto
lo hizo la televisión,
y en los hechos y en concreto,
como Fox y Calderón,
ya se vio que es Peña Nieto

puro pájaro nalgón.

GUILLERMO

Tantas idas y venidas
y la democracia lejos,
caídas y recaídas
pa' tras como los cangrejos,
y el pri tiene siete vidas
o somos unos... mexicanos muy inteligentes.

CHABELITA

Traite también el suadero
y olvidémonos de Peña,
tú ponte, dijo el arriero,
y oye qué dice tu dueña:
por burro y por manadero
te voy a cargar de leña.

GUILLERMO

Venga, pero despacito,
no me derriengues mujer,
y démonos un besito
tronado, cual debe ser;
una mula y un burrito
qué chulos que se han de ver.

9. CON UN INDIGNADO AMOR

GUILLERMO: Que venga Frino, y Vin. Queremos despedirnos con esto que vamos a hacer a continuación, agradeciendo otra vez, reiteradamente su invitación, invitándolos a que en el campo en el que ustedes están, vayan al fondo de las cosas, con rigor, con el corazón puesto en lo que hacen, en lo que investigan, y ojalá que cada vez más, lo que ustedes logran con su trabajo, permee socialmente todavía más, todo esto que oímos acerca de nuestra tradición, por ejemplo, es importante que de algún modo, todos los músicos, los viejos y los nuevos, lo sepan, lo conozcan, lo valoren, porque es una manera también de comprendernos a nosotros mismos con lo que hacemos como músicos y como trovadores. Por ejemplo, lo que Conrado estuvo diciendo acerca del tiempo, pues a quién se le hubiera ocurrido un tema como ese, sin embargo, a medida que lo íbamos oyendo hablar, nos iban cayendo veintes,

como dicen ahora, y así de muchas cosas que ustedes investigan, a nosotros nos hace falta también. Aunque tengan fama los investigadores de vivir en la famosa torre de marfil, yo estoy seguro que no en todos los casos es así. O si viven allá, bájense, abran la puerta y pónganse a ras del suelo, eso es lo que hace falta. Y con esto, nos queremos despedir.

(Suenan la armónica de Frino a ritmo de blues)

(Recitado)

GUILLERMO

Hoy como nunca, México nos duele,
no es más "La suave patria" que nos besa
hoy se lo está llevando la tristeza
y no hay mito ancestral que nos consuele;
no hay águila o nopal que se rebele
que picotíe y espine con firmeza,
es lacerante el sol, la lluvia espesa
y a fosa clandestina, el tiempo huele;
es cierto que el agravio se acumula
que se llenó ya el buche de piedritas,
pero algún maleficio nos anula
y sólo desahogamos nuestras cuitas,
pero poco persiste y se articula
aunque abunden propuestas eruditas.

FRINO

(con acompañamiento de los Leones de la Sierra de Xichú)

En las preguntas no respondidas
en las miradas de sus hermanos,
en los millones de mexicanos
que hoy exigimos verlos con vida,
en cada cláusula no cumplida
de los acuerdos de San Andrés,
en cada día veintiséis del mes,
en cada sueño que se desplaza,
en cada escuela y en cada casa
siguen faltando cuarenta y tres.

VINCENT

En cada voz, cada partitura,
en cada espíritu solidario,

en cada nota que omite un diario
amordazado por la censura,
en cada víctima de tortura,
en cada inocente que culpa a un juez,
en cada paso que dan los pies
de un inmigrante que va hacia el Norte,
sin documentos ni pasaporte
siguen faltando cuarenta y tres.

FRINO

En cada nuevo estudiante preso,
en cada madre que busca un hijo,
en cada cosa que no se dijo
y está pendiente para el regreso,
en cada abrazo y en cada beso
que postergado para después,
va acumulándose mes con mes,
en cada casa y en cada escuela,
en cada padre, hermano o abuela
siguen faltando cuarenta y tres.

VINCENT

En cada acorde, en cada rima,
en cada verso, cada pregón,
cada cantor sobre la tarima,
cada palabra de cada son,
cada minuto, día y semana
en cada puerta, cada ventana
hay una madre que está buscando,
sigue pendiente, sigue intentando,
se hace escuchar una y otra vez
con persistencia, con lucidez (FRINO)
en la memoria, su voz reincide (VINCENT)
para que nunca se nos olvide (FRINO)
siguen faltando cuarenta y tres. (FRINO y VINCENT)

VINCENT

Pero no todo es oscuro,
y aunque México se tensa
también lucha, canta, piensa,
y aunque el suelo esté muy duro
barbecha y siembra futuro
con agallas, con amor,
hay alegría entre el dolor,
besos en las cicatrices,

la vida tiene matices
nunca es de un solo color.

Nuestro país resplandece
en cada son que se toca,
en cada beso en la boca
y en el sol cuando amanece,
en la lluvia que humedece
la tierra que se cultiva,
en la música festiva
o en un alegre bailable,
y a ese México entrañable
yo sí le grito: ¡que viva!

Nuestro México florece
en fiestas y carcajadas,
en un plato de enchiladas
y en el frijol que se cuece,
en nuestro hijo que crece
en la planta curativa
en la hazaña deportiva
o en un slam bien prendido,
y a ese México aguerrido
yo sí le grito: ¡que viva!

Nuestro México fulgura
en cada refrán y albur,
en los compas que en el sur
defienden hoy su cultura,
en el riesgo y la locura
que abre puertas y cautiva,
en la ebullición creativa
que está pariendo otro mundo,
y a ese México profundo
yo sí le grito: ¡que viva!

Soy cantante y bailarín
un sociólogo rapero,
soy un MC huapanguero,
saltimbanqui y trovador,
en un indignado amor
mi canto a México estriba
y en esta hora decisiva
a pesar de los abrojos,
con dulce llanto en los ojos

yo sí le grito: ¡que viva!

CHABELITA

Soy puro mexicano
nacido en este suelo,
en esta hermosa tierra
que es mi linda nación.

Mi México querido
¡qué linda es mi bandera!
si alguno la mancilla
le parto el corazón.

¡Viva México!, ¡viva!
¡Viva América!, ¡viva!
Suelo bendito de Dios

¡Viva México!, ¡viva!
¡Latinoamérica!, ¡viva!
Mi sangre por ti daré yo.

GUILLERMO

México vuelve a salir,
México vuelve a salir
a las calles nuevamente,
y otra vez hace sentir
y otra vez hace sentir
su corazón insurgente.

Cuando se deshaga el nudo
cuando se deshaga el nudo
los pájaros volarán
y del México espinudo
y del México espinudo
muchas flores brotarán.

¡Viva la inteligencia!
¡Viva México!

10. MARÍA CHUCHENA

GUILLERMO: *Tocamos otra, pero la bailan todos, por favor, para cerrar con broche de oro el Coloquio, por favor.*

El son mexicano tiene muchas ramas, y nosotros nos hermanamos con Michoacán, con Veracruz, con Guerrero, con todas partes.

Queremos cerrar con ésta que es un aire jarocho, por supuesto, pero que es muy alegre, se llama “La María Chuchena”.

CHABELITA: Se vale bailar, de veras, yo creo que ese espacio lo dejaron así para que bailaran, ¿eh?, ya se está acabando y ni bailaron.

Por aquí pasó volando
una calandria amarilla,
una calandria amarilla
por aquí pasó volando.
Por aquí pasó volando
una calandria amarilla
una calandria amarilla
por aquí pasó volando,

en su piquito llevaba
una rosa de Castilla
que el viento le deshojaba
como blanca maravilla.

En su piquito llevaba
una rosa de Castilla
que el viento le deshojaba
como blanca maravilla.

*María Chuchena se fue a bañar
a orilla del río cerquita del mar,
María Chuchena se estaba bañando
y el pescador que le estaba mirando
y le decía: “María, María,
ni techo tu casa, ni techo la mía
ni techo tu casa, ni techo la mía,
ni techo la casa de María García”.*

Estaba María Chuchena
sentadita en la barranca,
sentadita en la barranca
estaba María Chuchena.
Estaba María Chuchena

sentadita en la barranca
sentadita en la barranca
estaba María Chuchena,
con su vestido en las piernas
recogiendo flores blancas
estaba María Chuchena
sentadita en la barranca.

Con su vestido en las piernas
recogiendo flores blancas
y las flores le decían:
“María ya no cortes tantas”.

*María Chuchena se fue a bañar
a orilla del río cerquita del mar,
María Chuchena se estaba bañando
y el pescador que le estaba mirando
y le decía: “María, María
ni techo tu casa, ni techo la mía
ni techo tu casa, ni techo la mía,
ni techo la casa de María García”.*

GUILLERMO: *Quiero que se oiga el aplauso por el Coloquio que acaba de clausurarse y que el aplauso se extienda para mis compañeros Arturo Lara, Chabe Flores, Mario González, Cacho López, Frino y Vincent Velázquez;*

CHABELITA: *Y Guillermo.*

Dime qué flor te acomoda
para írtela a cortar,
para írtela a cortar
dime qué flor te acomoda.
Dime qué flor te acomoda
para írtela a cortar,
para írtela a cortar
dime qué flor te acomoda,
azucena o amapola
o maravilla del mar

para cuando tú estés sola
tengas con quién platicar.

Azucena o amapola
o maravilla del mar
para cuando tú estés sola
tengas con quién platicar.

*María Chuchena se fue a bañar
a orilla del río cerquita del mar,
María Chuchena se estaba bañando
y el pescador que le estaba mirando
y le decía: “María María
ni techo tu casa, ni techo la mía
ni techo tu casa, ni techo la mía,
ni techo la casa de María García”.*

Una calandria al volar
se le despluma el copete,
se le despluma el copete
una calandria al volar,
una calandria al volar
se le despluma el copete
se le despluma el copete
a una calandria al volar,
si no me quieres hablar
para qué tanto ribete,
para eso de enamorar
no necesito alcahuete.

Si no me quieres hablar
para qué tanto ribete
para eso de enamorar
no necesito alcahuete.

*María Chuchena se fue a bañar
a orilla del río cerquita del mar,
María Chuchena se estaba bañando
y el pescador que le estaba mirando
y le decía: “María María*

*ni techo tu casa, ni techo la mía
ni techo tu casa, ni techo la mía,
ni techo la casa de María Chuchena”.*

CHABELITA: *Muchas gracias. Gracias, gracias a todos los amigos.*

Transcripción realizada por el
Seminario de Tradiciones Populares del CELL

1

Guillermo recita con voz nasal.

2

Recita, con voz nasal.

CRITERIOS DE GRABACIÓN DEL CONCIERTO DE GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ

Daniel Gutiérrez Rojas
CELL-El Colegio de México

La idea de clausurar el Coloquio Internacional Fiesta y Ritual en la Tradición Popular Latinoamericana con un concierto de Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú surgió de una doble necesidad: dar cuerpo y voz a las tradiciones populares mediante sus representantes y hacer patente la importancia de entablar un diálogo entre éstos y los investigadores.

Yvette Jiménez de Báez y el equipo del Seminario de Tradiciones Populares decidimos que el concierto fuera grabado y editado posteriormente como parte integral del presente libro, que amplía los trabajos presentados durante el coloquio. Tal disposición tuvo por objetivo dejar testimonio de la experiencia vivida durante el evento antes mencionado.

El concierto se realizó en el Auditorio Alfonso Reyes de El Colegio de México el 29 de octubre de 2016, cuya capacidad es de 300 personas aproximadamente. Por las condiciones mismas de las instalaciones se recurrió a los ingenieros de sonido Daniel Díaz Galván y Edgar Arrellín Caviedes para que realizaran la grabación, debido a que el equipamiento existente en el auditorio no era el más adecuado para realizar un programa musical como el que se tenía considerado.

Por tratarse de una grabación en vivo, ésta planteó dificultades específicas, entre otras cosas porque la interpretación de las voces, de los instrumentos y del ambiente acústico resultan más difíciles de

controlar a detalle que en un estudio, donde la edición puede monitorearse e intervenir con mayor cuidado y precisión.

Los arreglos musicales y el orden de las piezas, ejecutadas en el concierto, estuvieron a cargo de los propios músicos. Durante una hora y veinte minutos Guillermo Velázquez (huapanguera y voz), Cacho López (primer violín), Mario González (segundo violín), Arturo Lara (jarana), Isabel Flores (voz), Vincent Velázquez (voz), Jesús Rodríguez Aguirre, Frino (voz), interpretaron diez temas:

- El xichulense
- El fandanguito
- Serrano de corazón
- Décimas compartidas/Son arribeño
- La fiesta del Cerro Grande
- ¡Llega la fiesta con su alegría!
- ¡Calacas!
- Otro que mejor se queda
- Con un indignado amor
- María Chuchena

El equipo que se utilizó para la grabación fue el siguiente: mezcladora QCS Touchmix 16, disco duro Adata USB 37200rpm. Sólo se emplearon micrófonos Shure Beta 91 en las voces y en la tarima debido a que los instrumentos musicales tenían pastillas piezoeléctricas que se conectaron a cajas directas.

La mezcla, limpieza, normalización (ajuste de niveles de volumen), ecualización general y separación digital de los temas tuvieron dos fases técnicas, la primera a cargo de los ingenieros Daniel Díaz y Edgar Arrellín, y la segunda corrió por cuenta de Mario Alberto Chavarría Soto, quien es parte del equipo del Departamento de Arquitectura de la Información de El Colegio de México, cuyo responsable es Héctor Gutiérrez Pérez.

Dejamos este disco libro en sus manos con la esperanza de que, al leerlo y escucharlo, se sientan partícipes de la fiesta.

RESÚMENES

EL PERSONAJE VENADO-TAPIR-TORO: ASPECTO OSCURO DE JESUCRISTO EN LA JUDEA DE HUEJUQUILLA EL ALTO

JESÚS JÁUREGUI

La escenificación popular de la judea (Semana Santa) en Huejuquilla el Alto conserva un conjunto de detalles míticos americanos y de los evangelios (canónicos y apócrifos) que la convierten en uno de los casos nodales para la comprensión de la escuela de teatro amerindio, vinculada al equinoccio de primavera en el noroccidente mexicano. En la actualidad se centra en la flagelación pública por parte de dos personajes —el Cuero de Cochino y el Barrabás—, quienes encarnan el aspecto oscuro de Jesucristo. Mientras el Barrabás corresponde al reo evangélico que es liberado en lugar de Jesús, el Cuero de Cochino congrega zoemas del tapir, el venado y el toro para personificar a la deidad nativa Kieri, asociada con la planta psicotrópica *Solandra brevicalyx*, que remite al aspecto oscuro del universo.

LOS OTROS PARACHICOS: ALTERIDADES EN LA FIESTA GRANDE DE CHIAPA DE CORZO, CHIAPAS

MARINA ALONSO BOLAÑOS

La fascinación por la Fiesta Grande de Chiapa de Corzo debida a su vigorosidad no se limita a los propios actores sociales locales, sino que turistas, visitantes y habitantes de localidades aledañas participan en dicha celebración. A partir de la declaratoria de “Los Parachicos en la Fiesta Grande” como parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, los festejos del mes de enero en Chiapa de Corzo han tenido una respuesta masiva para participar en el culto a los santos, para degustar los guisos tradicionales, y en particular, para sumarse a las cuadrillas de danzantes denominados *parachicos* y *chuntás*, lo cual desemboca en una serie de encuentros que condicionan las formas en que la celebración se desarrolla.

ENTUSIASMO Y PARTICIPACIÓN POPULAR EN LA FIESTA DE SAN NICOLÁS

DE TOLENTINO DE 1672

MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA

En este ensayo se presentan dos textos novohispanos prácticamente desconocidos en los cuales se describen las celebraciones religiosas y el entusiasmo colectivo en procesiones, altares y demás registros festivos. La Loa de 1635 se refiere al festejo multitudinario que relata en forma muy original el protagonismo de las calles de la Ciudad de México y la numerosa comitiva en honor del Santísimo Sacramento. La otra relación narra el nombramiento de san Nicolás Tolentino, de la Orden de San Agustín, como patrono de la minería en el Real de Guanajuato. Es interesante destacar las formas poéticas de raigambre popular que aparecen en este texto, como letras, quintillas, villancicos, redondillas y décimas, todas en octosílabos. Las dos obras se inscriben a la perfección dentro del género de las relaciones de fiestas, tan frecuentes e idiosincráticas en la cultura novohispana.

UNA FIESTA CARMELITA DEDICADA A LA CANONIZACIÓN DE SAN JUAN DE LA CRUZ. PUEBLA, 1729

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ

En el texto la autora estudia la relación de la fiesta que escribió el bachiller Manuel Castellanos y que dedicó la Orden Carmelita a la canonización de san Juan de la Cruz (1542-1591) —fundador del primer convento de Carmelitas Descalzos—, que fue canonizado 135 años después de su muerte. Revisa la similitud de algunas fiestas eclesiásticas, la animación de los habitantes y el entorno de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, que es prácticamente un ente vivo y como tal participa en ella, pues marca y encuadra el tiempo y espacio de la celebración en la que conviven lo real y lo sobrenatural. Se incluye también la revisión de la entrada que se hace en el tomo III de la *Gazeta de México* de Juan Ignacio de Castorena Ursúa —el primer periódico impreso de la Nueva España—, dedicada al acicalamiento del ámbito urbano. Por último, se hace referencia a la popularidad de esta fiesta, que se celebraba en muchas ciudades americanas y españolas.

CERVANTES, GOYA Y UNA LIDIA DE TOROS Y DE PERROS, CON
CENCERRADA DE POETAS, EN MADRID, 2 DE SEPTIEMBRE DE 1766

JOSÉ MANUEL PEDROSA

En 1766 se celebró en Madrid un espectáculo en el que perros de presa se enfrentaron a un toro bravo, en el marco de una corrida de toros. Aquella modalidad, salvaje y brutal, de espectáculo venía de muy atrás, pero en esta ocasión se produjo un accidente singular: un ciudadano soltó a su perro “sin licencia” durante la corrida, y el alcalde de Madrid ordenó ahorcar allí mismo al perro. En los días siguientes, el pueblo, la gente, compuso y divulgó una enorme cantidad de poemas burlescos, en décimas la mayoría, ridiculizando el episodio y burlándose del alcalde y del poder. En el texto, el autor analiza toda esa poesía popular burlesca (que estaba hasta ahora inédita en el Manuscrito 10912 de la Biblioteca Nacional de Madrid), y el marco de las fiestas populares como espacios de reacción, crítica y subversión.

JOLGORIO, SÍMBOLOS Y ARTIFICIO EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA
ESPAÑA

PILAR GONZALBO AIZPURU

En las fiestas populares de la Nueva España, las palabras, las imágenes, los sonidos, los gestos y movimientos eran elementos cargados de contenido simbólico que los participantes podían descifrar. Compartir el conocimiento de los signos festivos proporcionaba a los espectadores la seguridad de su pertenencia a la comunidad. Actores y espectadores contribuían con su presencia a reforzar el respeto al orden establecido.

ENTRE LA CULTURA LETRADA Y LA CULTURA POPULAR: ALGUNAS NOTAS
DESDE LA HISTORIA CULTURAL

GUILLERMO ZERMEÑO

Las nociones *cultura popular* y *cultura letrada*, el papel de los historiadores ante lo popular y las consecuencias de estudiar en el presente sucesos y objetos cuyos sentidos y significados están

anclados al pasado son algunos de los temas sobre los que se reflexiona en este ensayo. El autor revisa algunos de los planteamientos de Michel de Certeau, principalmente su postura ante “lo popular”, y concuerda con el teórico francés, quien criticó la figura del intelectual, entendido como alguien distinto del resto, con autoridad para hablar “en nombre del pueblo”. Ante los conceptos folklor y cultura popular, que Certeau identifica como constructos acuñados desde el exterior de las prácticas, el autor destaca la necesidad de prestar atención a lo cotidiano, y pugna por el análisis de la acción que crea los productos culturales más que de los productos en sí.

EVOCACIONES DE LA FIESTA POPULAR. RITO Y MEMORIA

JERUSA PIRES FERREIRA

La fiesta de Nuestra Señora Santana Feira de Santana en el Sertão y la fiesta de negros en Salvador de Bahía llamada la “noche de santos” evocan los juegos, las risas, el tiempo, los colores y formas; con ello se comprueba que la fiesta puede detener la muerte, forma parte de nosotros mismos, es capaz de llevarnos al reino de la utopía en donde la reversión y el tiempo tienden a reorganizarse y, entonces, todo vuelve a ser como antes y nada vuelve a ser igual. La fiesta —en la negación de un sentido oscuro— rememora lo sagrado. El tiempo se expande y el espacio se disfraza. Con la fiesta llega el tiempo del elogio de la subversión y la transgresión. El tiempo ritual mantiene una dimensión propia e intransferible y sus características dependen de los medios comunicativos, de la condición de las masas y de las prácticas de supervivencia. Sobre estos y otros aspectos reflexionó Mijaíl Bajtín, en el gran texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, cuya relectura es necesaria.

CANTAR Y CONTAR LA FIESTA

AURELIO GONZÁLEZ

La fiesta, dicho así en general y con toda la amplitud del término, indica un cambio en la consideración del tiempo que hace una

comunidad; el tiempo del trabajo o del orden se suspende y se sustituye por el tiempo festivo o el de la ruptura o el de la celebración. El tiempo de la sobriedad deja su lugar al del exceso, y la seriedad comprometida de un tiempo es sustituida por una temporalidad lúdica.

Por lo tanto, la fiesta es un referente en el devenir temporal del individuo y de su grupo; este referente no sólo se identifica con el sentido de la fiesta, sino que la fiesta en sí misma es una referencia en la sucesión de actividades que establece un ciclo por el corte en la realización y cambio de sentido que implica. En este sentido, la fiesta no es simplemente “tiempo libre”, es referencia al tiempo sagrado o extraordinario, es el momento en que la comunidad comparte juegos, bailes, cantos, rituales y ceremonias y los individuos no son simples espectadores del juego o de la actividad creativa o cultural, sino partícipes activos de la misma. Por eso la fiesta también es tiempo y lugar de encuentro, incluso para el amor o la muerte.

DEL MARIACHE AL MARIACHI. CONCEPCIÓN, PARTO Y FUENTES VARIAS

ÁLVARO OCHOA SERRANO

El mariache, concebido como espacio festivo, producto de la confluencia de tradiciones “autóctonas, africanas y europeas”, fue prohibido desde el ámbito oficial por los “crímenes y excesos [que] se comenten en estas diversiones”. Esta expresión fue celebrada en los sectores populares con creciente interés a partir del siglo XIX, lo cual ha quedado documentado en fuentes judiciales y registros sonoros. El mariache fue entendido como sinónimo de fandango en el siglo XIX y principios del XX, ahora es un tipo de ensamble musical, hijo de músicos rústicos que emigraron a la urbanidad.

HUAPANGO, *PERFORMANCE* RITUAL: UNA PROPUESTA ETIMOLÓGICA ALTERNATIVA

ROLANDO ANTONIO PÉREZ FERNÁNDEZ

Para el vocablo *huapango* —empleado en el español de México para designar tanto a una ocasión festiva cuanto a un género

musical y dancístico bailado generalmente sobre una tarima, propios de la costa del Golfo— se ha propuesto hasta ahora una etimología náhuatl, derivada de *huepantli*, “viga grande, desbastada y sin labrar”, y *co*, “en”, e interpretada como “donde están las vigas si labrar”. No obstante, existe un étimo alternativo proveniente de una lengua africana: el kimbundu, hablado en Angola, que cala más hondo en la naturaleza de tales expresiones populares. La información semántica nos permite vincular vocablos bantúes con dos conceptos esenciales ligados a las ocasiones musicales y dancísticas: su carácter de performance y su naturaleza ritual. Si hacemos preceder al sustantivo *pangu* de la partícula posesiva *ua*, obtenemos el adjetivo calificativo *uapangu*, cuyo significado no es otro que ‘ritual’, el cual, cabría suponer, se habría aplicado originalmente a determinado espacio, momento, etcétera. Esta propuesta etimológica cumple cabalmente con las dos condiciones requeridas en los estudios de este tipo: la semejanza fonética y la similitud semántica. Asimismo, está plenamente justificada, desde el punto etnohistórico, por el ingreso y asentamiento de abundante población de origen africano, particularmente bantú, a las costas del Golfo, en especial entre 1595 y 1640.

FIESTA, RITUAL Y TOPADA

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

La fiesta y el rito convocan y activan diversos lenguajes, se desarrollan en un espacio temporalizado en el que el presente se inscribe en la varia tradición que lo sostiene, y deviene futuro posible. En este espacio se dirime la historia personal y colectiva. Las comunidades conservan y actualizan rasgos de sus fiestas, al ser expresión de la memoria colectiva, estas conjugan creatividad y normatividad. Estudiar los ritos equivale a estudiar las formas simbólicas en las que una sociedad se reconoce y organiza su dominio del mundo, gracias a su acción. La fiesta es un tiempo y un espacio de encuentro, cara a cara, que facilita los vínculos de empatía y pertenencia, pero también un tiempo y un espacio en los

que se hacen patentes las diferencias y marginaciones de otros grupos.

En la topada, la celebración tradicional más importante de la Sierra Gorda y otras áreas circunvecinas, se pone en acto todo lo anterior. Se trata de la fiesta de la décima, un espacio que se abre y permite que se manifieste el gran encuentro que subyace a todo el ámbito social de la tradición y la modernidad. La topada participa de la naturaleza ritual por cuanto atiende a la necesidad de toda persona de trascender los límites. Es expresión de la búsqueda de ese algo más que está por encima de los múltiples componentes que caracterizan nuestras culturas y nuestras creencias, y tiende a vincularlos en una búsqueda constante por trascenderse y alcanzar lo "sagrado", o se limita a elaborar una metafísica de los componentes profanos de nuestra visión de mundo. En su estructura se revela el principio de vida-muerte y resurrección que rige nuestro estar en el mundo es siempre ascendente, por lo cual podemos afirmar que "se asciende al Origen". No hay hieratismo si la vida con toda su pluralidad se asume en la Palabra tal como ocurre en la topada.

PALABRA CANTADA. RELACIONES DE INTERCAMBIO ENTRE SANTOS Y HUMANOS EN LA FIESTA PATRONAL DE SAN ISIDRO LABRADOR

DANIEL GUTIÉRREZ ROJAS

En la teoría del don los intercambios, sean éstos simbólicos o materiales, adquieren una función conciliadora. Las ofrendas, los regalos, las dádivas brindadas tienen como finalidad resolver conflictos internos entre miembros de un mismo grupo o entre grupos vecinos por medio de transacciones recíprocas: dar, recibir y devolver. Este principio de reciprocidad se extiende al dominio de lo sagrado, es por eso que a los santos, ancestros y espíritus se les ofrenda. De hecho, se ha considerado que con estos seres los humanos tienden a crear vínculos más fuertes, pues dichas entidades o númenes ocupan una posición preeminente en los sistemas de pensamiento, debido a que suele adjudicárseles poderes y fuerzas capaces de dominar la naturaleza. Este principio de reciprocidad entre santos y humanos se puede observar en la

fiesta patronal realizada en San Isidro de la Palmas, en el municipio de Victoria, Guanajuato. El presente trabajo se cuestiona por el papel que juegan el canto y la música, en dicha celebración, como una forma de intercambio con lo sagrado.

SAN ISIDRO LABRADOR: DE LA TRANSMISIÓN TEXTUAL A LA FIESTA DE TOPADA

NANCY MÉNDEZ

La topada a san Isidro Labrador, fiesta de la décima, refleja el camino de la materia hagiográfica que se inaugura con el códice medieval de Juan Diácono, pasando por las comedias que se escribieron a partir de la canonización del santo hasta su reinención y veneración en las décimas recitadas por trovadores campesinos de la sociedad “verbomotora” de San Isidro de las Palmas, en Victoria, Guanajuato. Al mismo tiempo, este mito se conserva, año con año, en un espacio ritual en donde la gente pide ayuda para el buen sembradío de las cosechas a cambio de la palabra, la música y el baile. La gestualidad, los símbolos y signos auditivos transforman el ritual que refuerza la identidad de la comunidad cuya palabra oral adquiere fuerza, modificando la realidad enunciativa y reinventando su propia realidad.

LA VARA FLORIDA: TRADICIONES EN TORNO A SAN JOSÉ EN UNA TOPADA A SAN ISIDRO LABRADOR

IRIS REYES

Las décimas cantadas por Asención Aguilar y Miguel González en una velación que se llevó a cabo en 1990 en san Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato y la construcción del de san José en la que confluyen distintas formas de representación (pictóricas, escritas, orales), rituales y tradiciones, serán objeto de este estudio. En particular, reviso las décimas que se refieren al episodio de la vara florida. Las distintas facetas del santo plasmadas en las décimas, la multiplicidad de fuentes, la coexistencia de versiones y la fuerza renovadora, tanto como conservadora de la tradición oral nos llevan a ver a san José como construcción que responde y a su

vez expresión de las necesidades de una comunidad, y no como un ente inmutable.

FIESTA Y RITUAL EN EL FESTIVAL DEL HUAPANGO ARRIBEÑO Y DE LA CULTURA DE LA SIERRA GORDA DE XICHÚ, GUANAJUATO

AGUSTÍN RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ

La décima, forma estrófica atribuida a Espinel, se convirtió en un medio de expresión muy importante para los trovadores en Hispanoamérica. Desde las Islas Canarias hasta Argentina, varias tradiciones utilizan esta estrofa para cantar el día a día de la comunidad, los saberes fundamentales, el quebranto de los pesares y la alegría de las fiestas. A pesar de las reglas rígidas para su creación, esta estrofa se utiliza de manera recurrente para la improvisación. Este fenómeno hace posible la comunicación entre las tradiciones, pues tienen un medio propicio para el diálogo que enriquece tanto a los trovadores cuanto a los espectadores que asisten a las presentaciones.

En este ensayo se analizan las décimas de contradicción improvisadas por Alexis Díaz-Pimienta y Yeray Rodríguez Quintana al final de la topada del 31 de diciembre de 2012, en el marco del xxx Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda. Al estar enmarcado en la fiesta de la topada, este acto de repentismo hace de la controversia un acontecimiento único, hasta este momento, en la tradición.

EL TRANSCURSO DISCURSIVO DEL TIEMPO DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LAS TOPADAS: METÁFORA Y AUTOCONCIENCIA DEL TROVADOR

CONRADO J. ARRANZ

La celebración de las topadas, en principio, transcurre desde el anochecer hasta el amanecer del día siguiente. ¿Se trata de un rasgo característico de la tradición o es un símbolo de la propia celebración?, ¿qué conciencia tiene el trovador de este componente de la fiesta?, ¿le influye a la hora de llevar a cabo su creación poética? Además, el trovador se somete a diferentes límites temporales consustanciales a la fiesta: La referida duración de la

topada; la estructura general de la misma (“fundamento”, “aporreón” y finalización”); la duración de la secuencia que le corresponde ejecutar al trovador; y la propia composición estrófica y métrica. En el presente trabajo analizaré estos elementos para observar la relevancia que tiene el tiempo en el discurso del trovador, es decir, cómo influyen estas aparentes limitaciones en la creación poética y en el discurso narrativo. Las topadas recogidas y transcritas por el Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México serán el material principal para analizar las marcas o referencias temporales implícitas o explícitas en el texto, ya sea a través de fórmulas de la tradición oral o ya por medio de metáforas, comparaciones o símbolos, todas ellas influidas por la propia autoconciencia del trovador.

DE LOS SALONES DE NUEVA YORK A LAS TABAQUERÍAS DE CAYO HUESO.
CULTURA IMPRESA, FIESTA Y NACIONALISMO CUBANO EN LOS ESTADOS
UNIDOS. 1892-1898

JADDIEL DÍAZ FRENE

El uso social de la décima en la vida cotidiana de la comunidad cubana residente en los Estados Unidos a finales del siglo XIX permite reconstruir la historia del nacionalismo popular y la cultura política. En este sentido, es importante captar una historia de los espacios de sociabilidad vinculados a las fiestas patrióticas, la circulación de las ideas independentistas, la construcción y recreación de una memoria de la Guerra de los Diez Años, las redes transnacionales de comunicación que relacionaban a los Estados Unidos con la isla y el impacto de los medios impresos en la cultura política emigrada.

“OLVIDA LA TRAVOLTADA”: TRADICIONES EN TRÁNSITO EN EL CARIBE

JUAN OTERO GARABÍS

El éxito del film “*Our Latin Thing*/Nuestra cosa latina” logró representar la salsa “última novedad nuyorquina” como música latina y como legítima continuidad de la música cubana; además, siguió cierta continuidad de música, migración y barrio por medio del

sonido de la conga. Esta ola migratoria que tuvo su auge en la década del 70 masificó la fiebre de la salsa: Rubén Blades reiteró el tema de la identidad de “América” y sobre todo hizo énfasis para enfrentar la realidad cruda de los migrantes en oposición a la fiebre de la música disco catapultada por la película *Saturday Night Fever*. La salsa se presenta como símbolo de la hispanidad y funcionó como resistencia frente a la invasión disco cuyo único propósito era “hacerte bailar en la pista de baile”.

TECLEANDO A SALTO DE CABRA: REFLEXIONES EN TORNO A LA FIGURA
DEL POETA Y LA DÉCIMA ORALIZADA EN LA TRADICIÓN DEL HUAPANGO
ARRIBEÑO

JESÚS ANTONIO RODRÍGUEZ AGUIRRE, FRINO AB

El Huapango Arribeño es una tradición propia de la Sierra Gorda, en los estados mexicanos de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato. Es una tradición que gira en torno del ejercicio de la poesía oral, y la figura de los poetas o trovadores tiene un papel preponderante. En los últimos años, esta tradición ha ido cobrando fuerza entre los migrantes mexicanos en California y Texas. Bajo la influencia de las nuevas tecnologías involucradas con la internet, los poetas huapangueros van actualizando no sólo la temática de sus versos, también sus medios de divulgación y sus métodos de registro. En este texto se hace una breve revisión de los conceptos de poesía oral, estilo y tradición con el fin de entender mejor estas transformaciones.

EL FESTIVAL DEL HUAPANGO ARRIBEÑO Y LA CULTURA DE LA SIERRA
GORDA: UNA PEQUEÑA UTOPIÍA QUE HACE RESPLANDECER UNA
GRANDEZA

GUILLERMO VELÁZQUEZ

En el México de hoy:

No estamos condenados al fracaso
y si nos sacudimos el cabestro,
se pueden revertir a favor nuestro
signos que parecieran ser de ocaso.
Si la fiesta se vuelve un gran abrazo

y se reavivan fuegos que subyacen,
si música y poesía nudos deshacen
para que tiempo y vida resplandezcan,
no importarán eclipses que oscurezcan
ni funestos presagios que amenacen.

Luego de 33 años de realizarse en la cabecera municipal de Xichú, Guanajuato, este festival se ha convertido en La Fiesta grande de la tradición del huapango arribeño, y en un indiscutible referente cultural en toda la región (Guanajuato, Querétaro y San Luis Potosí). Vale la pena reflexionar, sucintamente aunque sea, en algunas de las claves que han hecho posible que perdure esta gran celebración de la memoria, la música de sones, valonas y jarabes, y la palabra versificada en “poesía decimal” cuya máxima expresión es “la topada de poetas”, profundizando también, para saber a qué atenernos, con todo lo que continúa poniendo en riesgo su sobrevivencia.

Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana

Portada: Enedina Morales.

Tipografía y formación: Ángela Trujano López.

La edición estuvo al cuidado de Carlos Mapes
bajo la coordinación de la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México

libros.colmex.mx

[video-comentarios de libros COLMEX](#)

Febrero 2020

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

El tiempo de fiesta propicia la actitud lúdica, que no está reñida con la alteración o cuestionamiento de lo establecido. Tras la catarsis individual y colectiva, el orden tiende a restablecerse como se deduce del rasgo de transitoriedad que Bajtín atribuye al Carnaval. Pero nunca se regresa al mismo punto, sobre todo cuando el tiempo y el espacio festivos emergen en situaciones de crisis o de umbral. Entonces, suele ser frecuente la inversión propia de la parodia, la ironía, la paradoja, que promueven la crítica social y la política. Si bien la inversión es simbólica, muestra lo arbitrario y convencional del orden propuesto y, así, contribuye a despertar la conciencia de que el orden puede ser subvertido. En este sentido, la fiesta es una de las manifestaciones más significativas de la cultura tradicional y popular en Latinoamérica, al vincularse a un contexto histórico-social complejo y a procesos identitarios diversos y cambiantes que lo atraviesan y condicionan; la fiesta constituye una imagen del mundo, cuya riqueza aguarda una mayor atención y cultivo por parte de quienes investigan los géneros tradicionales, predominantemente orales.

Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana contribuye a establecer un diálogo fértil con los lectores a partir del recorrido por la función vivificadora de la fiesta y el ritual en algunos de los países que conforman esta región. Un recorrido que pasa tanto por las fiestas indígenas de la tradición mexicana como por las de origen novohispano, las mismas que fueron convocadas a la aparición de una nueva cultura, en donde se privilegiaron los lenguajes que nos relacionan desde el comienzo. Las transformaciones que se han producido condicionan nuestra historia porque reivindican el origen y se dinamizan hacia el futuro. En este sentido, la obra reflexiona sobre el uso de algunos conceptos y la creación de otros, pero siempre por medio de precisiones y generalizaciones que partan de lo que las comunidades van creando. También se reserva un espacio para analizar manifestaciones festivas concretas del Caribe y de la Sierra Gorda y áreas circunvecinas, estudios ya arraigados en el Seminario de Tradiciones Populares. El volumen se clausura con la grabación del concierto de Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú, que solidifica el diálogo entre dos discursos, el académico y el de la creación.

Imagen de portada: *Indio Serrano H* (2017), de Antonio Olmedo.

