



LENGUAJES
DE LA
TRADICIÓN POPULAR
FIESTA, CANTO,
MÚSICA Y REPRESENTACIÓN

Yvette Jiménez de Báez
editora

EL COLEGIO DE MÉXICO



SEMINARIO DE TRADICIONES POPULARES

DIRIGIDA POR
Yvette Jiménez de Báez

COMISIÓN EDITORIAL
Arturo Chamorro
Antonio García de León
Martín Lienhard



CÁTEDRA JAIME TORRES BODET
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LENGUAJES DE LA TRADICIÓN POPULAR
FIESTA, CANTO, MÚSICA Y REPRESENTACIÓN

Yvette Jiménez de Báez
editora

con la colaboración de
Raquel Mosqueda y Marco Antonio Molina



EL COLEGIO DE MÉXICO

301.2097

L5663

Lenguajes de la tradición popular : fiesta, canto, música y representación / Yvette Jiménez de Báez, editora ; con la colaboración de Raquel Mosqueda y Marco Antonio Molina. – México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002. 530 p. ; 22 cm. – (Seminario de Tradiciones Populares. Serie Lenguajes y Tradiciones ; 1)

ISBN 968-12-1061-1

1. Cultura popular – México. 2. Cultura y sociedad. 3. Música folklórica mexicana. 4. Etnomusicología – México. 5. Música popular (canciones, etc.) – México. 6. Romances españoles – Historia y crítica. I. Jiménez de Báez, Yvette, ed. II. Mosqueda, Raquel, coed. III. Molina, Marco Antonio, coed.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia

Primera edición, 2002

D.R. © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 968-12-1061-1

Impreso en México

*A la memoria de Irene Vázquez,
generosa y aguda investigadora de la tradición,
en sus voces y su música*

CONTENIDO

RECONOCIMIENTOS

Seminario de Tradiciones Populares	11
LA TRADICIÓN EN LA HISTORIA	
Yvette Jiménez de Báez	13

REDES DE LA TRADICIÓN

HISTORIA Y TRADICIÓN: RETABLOS DEL BARROCO POPULAR AMERICANO	
Antonio García de León	25
MÚSICA Y LITERATURA TRADICIONALES	
E. Fernando Nava L.	39
"COMO LO OÍ DECIR, LECTOR AMIGO..."	
Liliana Weinberg de Magis	55
LAS ORALIDADES POPULARES Y SU "RESCATE" ESCRITURAL	
Martin Lienhard	75

DANZAS-DRAMAS Y BAILES RITUALIZADOS, HOY

DIOSES Y DEMONIOS DE TÚCUME	
Luis Millones	95
LOS RITUALES DE CONQUISTA ENTRE LOS CHONTALES DE TABASCO	
Miguel Ángel Rubio	125
LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS COMO PROCESO MÍTICO	
Jesús Jáuregui	131
VISIONES PROHISPANISTAS Y PROINDIGENISTAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO	
Carlo Bonfiglioli	145
APUNTES SOBRE LA MÚSICA Y BAILE DE ARTESA DE SAN NICOLÁS TOLENTINO, GUERRERO	
Carlos Ruiz Rodríguez	167

ROMANCES DE ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

MEMORIA, INVENCIÓN Y MESTIZAJE: EL ROMANCERO GADITANO Virtudes Atero Burgos	181
EL ROMANCERO PAN-HISPÁNICO: TRADICIONALIDAD Y ORALIDAD Beatriz Mariscal	197
DEL ROMANCE AL CORRIDO. ESTILO, TEMAS Y MOTIVOS Aurelio González	207

LÍRICA TRADICIONAL Y POPULAR

LÍRICA POPULAR MICHOACANA EN CALAS: TRADICIONES, FORMAS Y TÓPICOS Herón Pérez Martínez	223
"ÁGUILA QUE VAS VOLANDO / Y EN EL PICO LLEVAS HILO": ENTRE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR Y EL CANCIONERO MEXICANO DEL SIGLO XX. LA HISTORIA DE UN CONCEPTO Mariana Maserá	255
LA FLORA Y LA FAUNA EN LA ADIVINANZA MEXICANA María Teresa Miaja de la Peña	267
TRADICIÓN Y PERVIVENCIA DE LA POESÍA IMPROVISADA EN ANDALUCÍA María Jesús Ruiz	285
COPLAS LÍRICAS EN UNA TOPADA EJIDAL DE CÁRDENAS, SAN LUIS POTOSÍ Marco Antonio Molina	303
LA MÚSICA Y LAS COPLAS LÍRICAS EN UNA FIESTA DE TOPADA EJIDAL EN CÁRDENAS, SAN LUIS POTOSÍ Rafael Velasco Villavicencio	317

DÉCIMAS Y GLOSAS EN LA TRADICIÓN POPULAR HISPÁNICA

LA DÉCIMA IMPROVISADA EN CUBA: ESTRUCTURA Y CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS. DISTINTOS TIPOS DE DÉCIMAS Alexis Díaz-Pimienta	327
LA DÉCIMA POPULAR EN CANARIAS: SUS MODALIDADES DE USOS, SU HISTORIA Y SU ACTUALIDAD Maximiano Trapero	351
EXPANSIÓN DE LA DÉCIMA HISPÁNICA EN VENEZUELA María Teresa Novo	373
ORALIDAD Y ESCRITURA: DE LOS CUADERNOS DE TROVADORES A LA CONTROVERSIA, EN LA SIERRA GORDA Yvette Jiménez de Báez	395

FIESTA Y TRANSGRESIÓN

FIESTA, RUPTURA Y TRANSGRESIÓN SEGÚN BAJTÍN Tatiana Bubnova	417
EL DÍA DE MUERTOS, HALLOWEEN E IDENTIDAD NACIONAL Stanley Brandes	433
CULTURA, TRADICIONES POPULARES Y FIESTAS RELIGIOSAS DECEMBRINAS: UN ESTUDIO SOBRE LAS POSADAS Vania Salles	445
RITUAL Y DISCURSO EN UNA TOPADA EJIDAL DE CÁRDENAS, SAN LUIS POTOSÍ Claudia Avilés Hernández	473

ENTREVISTAS: POETAS Y GUÍAS CULTURALES

WALDO LEYVA: POETA LÍRICO Y TRABAJADOR DE LA CULTURA Entrevistó y grabó Yvette Jiménez de Báez	485
GUILLERMO VELÁZQUEZ: POETA, TROVADOR Y GUÍA CULTURAL Entrevistó Yvette Jiménez de Báez; grabó Claudia Avilés Hernández	503

RECONOCIMIENTOS

Con la publicación de este libro damos inicio a la Serie Lenguajes y Tradiciones, del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

Sin la colaboración de otros, ni la celebración del *Coloquio Internacional de las Tradiciones: Fiesta, canto, música y representación*, ni la publicación de este primer volumen hubieran sido posibles.

Con ambos proyectos hemos querido honrar la Cátedra Jaime Torres Bodet, a la cual debemos el apoyo principal para darle continuidad a los estudios de la tradición en nuestro Centro.

Agradecemos la colaboración recibida de la Embajada de España en México y de la Secretaría de Relaciones Exteriores para la organización del Coloquio, base de esta publicación.

Gracias también al doctor Andrés Lira, presidente de El Colegio de México, por su actitud receptiva a los estudios de la tradición; a don Silvio Zavala, por su ejemplo como investigador y académico y al doctor Luis Fernando Lara, por su confianza y estímulo en la búsqueda.

En la intrahistoria de la cotidianidad subyace el esfuerzo sostenido del equipo de investigadores del Seminario de Tradiciones Populares, que colaboran intensamente tanto en el proyecto de las décimas y glosas, como en la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, de apoyo a la investigación. En el momento del Coloquio eran: Enrique Fernando Nava López, Claudia Avilés Hernández, Rafael Velasco Villavicencio y Marco Antonio Molina.

Actualmente ya no colaboran con nosotros ni Enrique Fernando Nava López ni Rafael Velasco Villavicencio. En cambio se han incorporado al Seminario Carlos Ruiz Rodríguez y Laurette Godinas Henrote. Colaboró, por un breve lapso, Mariana Maserá.

Casi al cierre del libro y ya para enviarse a la imprenta, se incorporó como ayudante de investigación Graciela Manjarrez, a quien agradecemos su diligente participación, a partir de entonces.

SEMINARIO DE TRADICIONES POPULARES

LA TRADICIÓN EN LA HISTORIA

En *Lección del pasado*, de 1960, Jaime Torres Bodet afirma: “Nada es tan persuasivo en la evolución de las sociedades como este diálogo misterioso entre la comunidad popular y la honrada conciencia de sus intérpretes”. Señala así la cercanía entre los que sustentan la memoria colectiva y aquellos que la asumen y, al hacerlo, la interpretan y actualizan. Ese diálogo de veneros profundos, fundantes, impulsa la historia y le imprime carácter; de ahí su fuerza apelativa y persuasiva. El acto de interpretación implica el dominio previo de lo colectivo, de la tradición —producto de ese diálogo interminable— y una actitud ética del intérprete.

Los bienes de la cultura pueden parecer un lujo desde una óptica estrecha y limitante, análoga a la del personaje de la parábola de los talentos que enterró su único talento por temor a perderlo. En contraste, conviene recordar que la cultura, en buena medida, se sustenta en la tradición y, al mismo tiempo, la forja. Ésta se hunde en la raíz para abrirse, en continua transformación, al futuro. En la medida en que lo hace, sostiene y estimula los procesos históricos.

Es además claro que la historia es proceso por lo que tiene de “transmisión y de tradición” (Xavier Zubiri). Se asume lo recibido a partir de un modo de ser que es ya otro. Pero lo recibido, en cada uno es raíz, modo de estar en la realidad, que opera como punto de partida, si verdaderamente queremos que la tradicionalidad de nuestro quehacer, sea. No reproducimos. Creamos en variantes.

El sujeto de la tradición es social. Los individuos actúan como parte de ese sujeto colectivo del cual forman parte y, al mismo tiempo, se distinguen en tanto otros. Los procesos socioculturales confluyen en un presente de la historia donde a su vez conjugan el pasado y el futuro. Tal es el caso de la literatura y el de otras manifestaciones tradicionales que tienen una función expresiva y comunicativa. Ellas son lenguajes plurales que se interrelacionan en el proceso histórico y, al mismo tiempo, lo trascienden.

Investigar e interpretar los lenguajes tradicionales implica, pues, adentrarse en un amplio espectro que se nos ofrece y frente al cual optamos. Guardan además una estrecha relación con la identidad colectiva y la personal. Nos definimos como otro ante los otros.

Dada la importancia que tienen estos lenguajes en nuestra cultura, cuando en 1998 Luis Fernando Lara me propuso que preparara otro coloquio (habíamos organizado con éxito uno sobre Agustín Yáñez), decidí que fuera sobre tradiciones populares. Se conjugaban diversos factores: El Colegio y el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios habían publicado, desde su fundación hasta entonces, libros y artículos sobre folclore y tradición;¹ varios investigadores e investigadoras trabajamos sobre diversos aspectos del área se había iniciado un Seminario de Tradiciones Populares, ahora bajo mi dirección, dentro del cual se encuentra la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares de apoyo a la investigación. Era, sin duda, un buen momento para organizar nuestro primer encuentro, que se llamó *Coloquio Internacional de las Tradiciones: Fiesta, canto, música y representación*, y se celebró los días 16 y 17 de noviembre de 1998, en la Sala Alfonso Reyes del Auditorio de El Colegio de México.

Se invitó a participar a varios especialistas extranjeros y nacionales. Fuimos anfitriones y participantes, los profesores y profesoras que tenemos un proyecto de investigación, individual o colectivo, sobre las distintas áreas que conformaron el coloquio. También nos acompañaron los jóvenes investigadores de proyecto del Seminario de Tradiciones Populares, quienes presentaron ponencias y colaboraron asiduamente en la organización.

Afín con este claro interés por la tradición y por la historia, tuvimos el honor de tener como invitados en la mesa inaugural al doctor Andrés Lira, historiador y presidente de El Colegio de México, y al doctor Silvio Zavala, historiador y profesor emérito de esta institución. Los acompañamos el director de nuestro Centro, doctor Luis Fernando Lara; el investigador de proyecto que era entonces responsable de la *Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*, Enrique Fernando Nava López, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México y yo.

De manera especial quisimos que estuviera con nosotros, coordinando una de las mesas, la maestra Irene Vázquez, del Instituto Nacional de Antropología e Historia, iniciadora de nuestra Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares.

Irene Vázquez ya no está con nosotros. Después de una enfermedad fulminante, murió el 4 de diciembre de 2001. Por eso he querido dedicar a su memoria este primer volumen de la Serie Lenguajes y Tradiciones. Su práctica dio cuerpo al deseo compartido por muchos de nosotros

¹ Sobre este punto, véase Yvette Jiménez de Báez (ed.), con la colaboración de E. Fernando Nava L., 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, pp. 9-14.

de crear en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios la Fonoteca y Archivo, ahora de apoyo a la investigación de Lenguajes y Tradiciones.

Durante los dos días del coloquio, habló la historia por medio de la literatura, la música, la danza teatralizada, la fiesta. El espacio académico riguroso se enriqueció con el toque renovador de lo festivo. Nuestro quehacer se movió por el lado expresivo del hombre y de la mujer, que muestra la concreción de su práctica sobre la Tierra, siempre cambiante, con una actitud crítica, lúdica y transformadora.

La edición de este libro, *Tradiciones y lenguajes: Fiesta, canto, música y representación*, incluye las versiones ampliadas de las veintitrés ponencias presentadas, tres trabajos adicionales y dos entrevistas: una a un poeta y guía cultural, y la otra a un poeta-trovador y guía cultural, de Cuba y México, respectivamente.

Al presentar los artículos he seguido de cerca la organización del coloquio ya que ésta corresponde a la particularidad de la invitación que se hizo a cada uno de los participantes. Quedó así el libro dividido en seis apartados principales, seguidos de un séptimo con las entrevistas.

REDES DE LA TRADICIÓN

En esta primera sección se incluyen cuatro trabajos que abordan aspectos fundantes de los géneros tradicionales. Antonio García de León ("Historia y tradición: retablos del barroco popular americano") nos acerca al complejo mosaico de contradicciones de la sociedad colonial americana, donde se gesta la tradición sincrética de nuestra cultura popular, a partir del siglo xvi, con especial interés en el xvii. Su punto de vista histórico destaca los procesos socioeconómicos que sustentan la "identidad cultural en movimiento". Los géneros hispánicos se transforman y transculturán en la nueva sociedad, donde es constante también la música africana. En "Música y literatura tradicionales", E. Fernando Nava L. deslinda y precisa algunas categorías que marcan la relación entre ambos campos. El *canto* deviene el mediador clave entre la lengua y la música. Es interesante advertir que trabaja más de cerca con ejemplos de lenguas indígenas, aunque toca también otros géneros tradicionales en español, como el romance y la décima. Destaca la noción de *silabeo* para indicar una composición que ha perdido significado gramatical, sin perder totalmente el significado. Señala, a su vez, cómo la improvisación refuerza la tendencia al salmodeo.

Liliana Weingberg de Magis ("Como lo oí decir, lector amigo..."), deslinda nuevos caminos de interpretación de la relación entre la literatura culta y la popular y otras parejas afines (escritura y voz, voz y silencio,

escucha y lectura asociados a la musicalidad, etc.), y se detiene especialmente en la poesía de Esteban Echeverría, escritor romántico argentino que busca superar la “escritura archivística” siempre ligada a una forma de poder, para alcanzar la independencia intelectual. Su búsqueda es característica del “nuevo pacto estético entre la tradición culta y la popular”. Dentro de esta línea de las oralidades y su relación con la escritura, el especialista Martín Lienhard (“Las oralidades populares y su ‘rescate’ escritural”) ofrece una amplia gama de variaciones de apropiación, sustentadas sobre todo en la obra de varios escritores y escritoras contemporáneos (Roa Bastos, Fernando Ortiz, Arguedas, Lydia Cabrera...). La oralidad dignificada por los escritores; el descubrimiento del otro; darle la palabra al otro y, más recientemente, la etnografía de las oralidades populares y la notable presencia del rescate audiovisual, en contrapunto con la comunicación verbal, son las tendencias que Lienhard destaca.

DANZAS-DRAMAS Y BAILES RITUALIZADOS, HOY

En la transculturación y evangelización de Mesoamérica los españoles y los frailes misioneros se percataron de la importancia que tenían la danza y la palabra o el canto, en las culturas prehispánicas. También era evidente la fuerza expresiva que tenían las dramatizaciones en las que solían verter contenidos épico-líricos. Ambos componentes se integraron en tradiciones que integran la danza, la música, la palabra, los gestos y otros elementos teatrales, y que persisten, con variantes, en el presente. Luis Millones, especialista peruano, parte del motivo de los demonios para mostrar este proceso. En “Dioses y demonios de Túcume” señala cómo, al margen de lo diabólico en la mística (propio de otras capas de la religiosidad colonial), se da una historia de la presencia de los demonios, previa a su asimilación en la América novohispana. Hace el recorrido sobre todo a partir de textos religiosos y literarios; también traza el tema en el mundo indígena, donde los demonios devienen dioses menores, en respuesta a la demonización de sus deidades por parte de los españoles, lo cual incide en su modo de aparecer en el mundo contemporáneo. Son diversas las figuras demoníacas en las crónicas, y las formas de mestizaje que consolidaron a comienzos del XVIII. El artículo esboza su trayectoria a partir de la tradición oral, las sesiones de curanderos y las danzas-drama. Las fuentes dominantes son de la tradición oral directa, la literatura culta, retablos y acuarelas, etc. Finalmente se detiene en los diablos que bailan a la virgen en la fiesta de la Inmaculada Concepción de Túcume, “La danza de los siete vicios”.

Luego siguen tres trabajos sobre danzas-dramas en la tradición me-

xicana, que parten básicamente de Lévi-Strauss. Miguel Ángel Rubio ("Los rituales de conquista entre los chontales de Tabasco") estudia el sistema de transformaciones significativas de la danza-drama del Caballito Blanco y la de David y Goliat, en Tabasco. Al hacerlo descubre relaciones insospechadas entre ambos modelos de danza. En "La *Danza de moros y cristianos* como proceso mítico", Jesús Jáuregui estudia versiones mexicanas de las danzas-drama ("Los doce pares de Francia", La reconquista de España, los Tastuanes) vistas en sus transformaciones y como mitos de origen que se relacionan con la "genealogía de un grupo étnico, a partir de más de una raíz cultural".

Desde un punto de vista histórico-geográfico, Carlo Bonfiglioli ("Visiones prohispanistas y proindigenistas de la conquista de México"), señala que las representaciones de los moros y cristianos —de amplia discusión en el ámbito histórico, en general— constituyen la influencia mayor en los primeros modelos mexicanos novohispanos. Predomina en ellas el "código teatral-verbal y mímico". Muestra además el efecto antihispanista de la presencia de Cuauhtémoc en algunas danzas de Oaxaca. El estudio revela que el conflicto de la conquista varía conforme se representa como confrontación militar, ético-religiosa o estético-afectiva. Cierra esta sección Carlos Ruiz Rodríguez ("Apuntes para una etnografía de la música de artesanía de San Nicolás Tolentino, Guerrero") quien estudia los bailes de sones de artesanía en esa zona afroamestiza, como etnomusicólogo. Contextualiza social y geográficamente el género, y traza la historia de estos bailes entreverados con el canto (antes eran en controversias, incluso en décimas), la memoria y la improvisación.

ROMANCES DE ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Con un nutrido acervo detrás, resultado de una amplia investigación hecha principalmente en campo, Virtudes Atero Burgos ("Memoria, invención y mestizaje: el Romancero gaditano") muestra cómo se ha limitado el romance en Cádiz, y en general en el sur de España, al desaparecer las actividades colectivas laborales a las que estaba vinculado el género. En cambio, se perciben claros procesos de adaptación y refuncionalización que se sustentan en cruces significativos con las formas líricas predominantes en el sur. A partir de los textos, la investigadora distingue tres modalidades en este proceso: la condensación, la segmentación y la ruptura de lo narrativo. Beatriz Mariscal ("El Romancero panhispánico: tradición y oralidad") con la mirada ya en América, comenta en general sobre las transformaciones a que se somete el Romancero en las nuevas tierras, afín con su propia tradición. Si bien es un género que no ha fructificado co-

mo otros, hay suficientes romances como para continuar la investigación sobre ellos. Dentro de la tendencia de algunos estudios a asociar el origen del corrido al romance, Aurelio González (“Del romance al corrido. Estilo, temas y motivos”) precisa componentes de ese paso de un género a otro. Al hacerlo, reformula nociones como las de anonimato, asociadas a la teoría romancerística, que cuestionan géneros como la glosa en décimas y el corrido, frecuentemente identificados con un autor.

LÍRICA TRADICIONAL Y POPULAR

De manera particular, Herón Pérez Martínez incluye en un largo artículo (“Lírica popular michoacana en calas: tradiciones, formas y tópicos”), prácticamente todos los géneros tradicionales del Estado: las *pirekuas*, *valonas*, *coplas*, *corridos*, y lo que llama *popurrí michoacano* (series de coplas predominantemente tradicionales que suelen aparecer de manera autónoma o en canciones, en todo el mundo hispánico). En “‘Águila que vas volando/ y en el pico llevas hilo’: Entre la antigua lírica popular y el *Cancionero mexicano* de este siglo. La historia de un concepto”, Mariana Maserá dedica buena parte del artículo a comentar diversas posturas frente al concepto de *poesía popular*. Luego presenta cuatro supervivencias de la poesía popular antigua para confirmar la “continuidad de la tradición oral”. Cierra con un apunte sobre el *Cancionero folklórico mexicano*.

María Teresa Miaja (“La flora y la fauna en la adivinanza”), señala antecedentes de las adivinanzas en enigmas de la cultura prehispánica, aunque su origen sea prioritariamente español. Adjunta un *corpus* de adivinanzas y señala que el género trabaja con varios estratos del lenguaje (polisemia, lenguaje formulaico y metáforas), y privilegia los campos semánticos de la naturaleza. Comenta, además, que la memoria colectiva es depositaria de la tradición y que, al mismo tiempo, se recrea y transforma.

Otra vertiente importante de la transmisión es la improvisación, modalidad que presentan casi todos los géneros tradicionales. María Jesús Ruiz (“Tradición y pervivencia de la poesía improvisada en Andalucía”) traza la trayectoria de la improvisación en coplas, quintillas, décimas, glosas, del sur de España. Si bien advierte al comienzo que el “repentismo” se ha desvitalizado, la investigadora se detiene en zonas significativas donde está vigente y donde la copla y la quintilla conviven con la décima improvisada (La Alpujarra), o quedan evidencias de que coexistían en la zona del fandango tarifeño o campero, mejor conocido como *chacarrá* (Campo de Gibraltar). Concluye que el Romancero ha sufrido fuertes transformaciones por influencia de la lírica (*cf.* el artículo de Virtudes Atero).

El estudio de las “Coplas líricas en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí”, le permite a Marco Antonio Molina analizar la relación entre la décima y la copla; el entreverado de improvisación y composición y, sobre todo, incursiona, desde la literatura, en la interrelación de literatura y música. También muestra el evidente contraste entre variación y permanencia en múltiples aspectos del ritual. En cambio, Rafael Velasco Villavicencio establece desde la música, y la misma topada (“La música y las coplas líricas en una fiesta de topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí”), relaciones entre los componentes musicales (p. ej., entre el jarabe y el son) y otros aspectos de la fiesta (los cuadernos y, sobre todo, los textos seleccionados en el ritual). Además señala cómo el reto del trovador “que lleva la mano” incide sobre la música.

Estos dos últimos artículos dedicados al estudio de la lírica en la topada —fiesta de la décima característica de la Sierra Gorda en el centro de México—, junto con el de Claudia Avilés Hernández, que aparece en la última sección, nos permiten integrar una visión conjunta —aunque todavía parcial— de este ritual extraordinario que la tradición ha privilegiado en la zona.

DÉCIMAS Y GLOSAS EN LA TRADICIÓN POPULAR HISPÁNICA

Inmediatamente antes, abordamos la manera cómo se entrecruzan, fertilizan y complementan el género de la lírica (cuartetos, coplas, quintillas) y el épico-lírico de la glosa en décimas (glosa normal), focalizando el interés en las coplas y cuartetos de la lírica tradicional o improvisada. Ahora la óptica privilegia las décimas y glosas en Hispanoamérica y España.

Para el investigador cubano, Alexis Díaz Pimienta (“La décima improvisada en Cuba. Estructura, características, tipos”), la estructura textual musical de la décima cubana improvisada, puede ser con cesura opcional después de la introducción musical, en el interludio musical. Siguen primera y segunda cesuras internas y obligatorias que corresponden a un interludio musical. Finalmente cierra una tercera cesura que corresponde al final de la décima. Mientras la décima escrita se “literaturiza” cada vez más, la décima cantada-improvisada continúa siendo una “cajita” bien moldeada, regida por la música. Deslinda la estructura textual (redondilla introductoria —enlace— segundo desenlace) de la décima improvisada, para distinguirla de la escrita, y marca sus funciones y enlaces que le dan fluidez. Relacionados con este modo de composición, se especifican diversos tipos de décimas improvisadas (de réplica, descriptiva, anecdótica, desligada, enumerativa, etc.).

La emigración masiva de canarios hacia América durante los siglos

xvi y xvii, y los sucesivos movimientos de ida y vuelta después, explican, en parte, que el registro de la décima en las islas sea marcadamente a partir del xviii, aunque hoy es el territorio español donde se da con mayor fuerza. Maximiano Trapero (“La décima popular en Canarias: sus modalidades de usos, su historia y su actualidad”), ofrece un amplio artículo sobre el estado del género, y se detiene también a ofrecernos un recorrido de materiales publicados, en diversos formatos, casi todos en los años treinta. Para Trapero el estado del género está en la “etapa aédica” y presenta tanto la modalidad “memorial”, como la lírica improvisada, aunque es notable el predominio de una temática lúdico-satírica, noticiera o de controversia. Ofrece algunos ejemplos de pliegos con glosas normales, sobre todo del siglo xviii; después predominará, como en Cuba, la décima narrativa fuera de glosa. A partir de un comentario sobre los hechos socioeconómicos que motivan la notable presencia de la décima en Venezuela (la esclavitud, la conciencia mestiza, la cultura), María Teresa Novo (“Expansión de la décima hispánica en Venezuela”) organiza el género en función de la geografía y de las modalidades temático-formales de la décima que se cultiva en las diferentes zonas. Es evidente el predominio de las glosas que, a su vez, se presentan con interesantes variaciones y tendencia a la improvisación. Destacan las décimas devocionales y festivas (fulías, puntos, galerones y gaitas), junto con otras relacionadas con los ciclos agrícolas. Cierra el artículo una propuesta de clasificación de la “décima de tradición oral”, basada en su estructura formal y temática.

En “Oralidad y escritura: de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda”, de Yvette Jiménez de Báez, lo oral y lo escrito se entrecruzan y tienden a equilibrarse en las diversas manifestaciones de la tradición popular, e incluso en los textos “cultos” (*Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma; *La Feria* de J.J. Arreola), hasta el presente. En las manifestaciones escritas de las formas tradicionales, los cuadernos y libretas de los trovadores transmiten los modelos y normas de composición y de la puesta en acto.

FIESTA Y TRANSGRESIÓN

Para Tatiana Bubnova (“Fiesta, ruptura y transgresión según Bajtin”) el concepto de carnaval, en el pensador soviético, está ligado a un espíritu libertario, la superación de las jerarquías, etc., elementos que derivan de “la cultura popular de la risa”. Tiempo utópico orientado al futuro de la colectividad. Es el “rito de cambio y de transformación universal, de muerte y de resurrección”. La risa popular transgrede para obligar a renacer. No obstante las críticas severas, se trata de una noción productiva,

sobre todo en la literatura hispánica. El siglo xx es el tiempo que se presta más para hacer análisis con el “modelo carnavalesco”.

En “El Día de Muertos, *Halloween* e identidad nacional”, Stanley Brandes parte del principio de que todo rito tiene sentido político, y destaca gradualmente la creciente incidencia del *Halloween* en la tradicional celebración del Día de Muertos en México. Al mismo tiempo, el contacto entre ambas celebraciones representa la creciente y múltiple relación entre ambos países. La contaminación permea todos los espacios y estratos y supone un alto grado de comercialización, muy vinculado al turismo. Amplios sectores denuncian la situación, exitosa en Tzintzuntzan, con un fuerte impacto económico que se acrecienta en la famosa celebración del pueblo de Míxquic, cerca de la Ciudad de México. Vania Salles (“Cultura, tradiciones populares y fiestas religiosas”) rastrea en la Biblia y otras fuentes escritas, y en la memoria colectiva, con entrevistas, el ritual épico mítico-religioso de las posadas, fiesta de fuerte tradicionalidad en México, en el ciclo de las fiestas decembrinas, de gran importancia en la tradición cristiana. Al recrearse, la tradición varía y divulga las creencias. El relato que sustenta las posadas parte de la peregrinación de María y José, antes del Nacimiento de Jesús, y cierra con la Adoración de los Reyes. En el proceso de los años, la tradición ha dejado un poco el espacio público para concentrarse en el privado de las vecindades y casas. Con precisión y finura, Claudia Avilés Hernández (“Ritual y discurso en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí”) cierra la sección sobre la fiesta y, en otro orden, los trabajos dedicados en este libro a la fiesta de la topada en Cárdenas, San Luis Potosí (cf. los artículos de Marco Antonio Molina y de Rafael Velasco Villavicencio). La descripción del ritual tiene como ejes de análisis el sentido de la controversia, característico de todo el acto, con sus diversas modalidades, y la tensión-distensión que vertebra el dinamismo de las relaciones que se establecen entre los participantes y sus discursos.

POEMAS Y GUÍAS CULTURALES: ENTREVISTAS

Finalmente, he incluido las entrevistas a dos poetas y guías culturales: Waldo Leyva, de Cuba, y Guillermo Velázquez de México. Es importante que se sumen estas voces. Oralidad es decir “voz”. Voces con arraigo que también transitan por los caminos de la composición escrita y buscan heredar a otros la tradición.

REDES DE LA TRADICIÓN

HISTORIA Y TRADICIÓN: RETABLOS DEL BARROCO POPULAR AMERICANO

La Historia y el temor primario son siempre nuestro primer comienzo, porque el destino de la poesía es enamorarse del mundo, a despecho de la Historia...

(DEREK WALCOTT, *Las Antillas: memoria épica*)

Aires mejicanos,
venid y llevadme,
que los aires sin blanca
son malos aires.

(FRANCISCO DE QUEVEDO, *Baile de las armas*)

VIAJES Y TORNAVIAJES ENTRE LA HISTORIA Y LA TRADICIÓN

Sobre los aires y los caminos de la plata y las mercaderías se forjó esta historia —en gran parte hecha de mar, y renovada en los ires y venires entre la península ibérica y el mundo americano—, este continente que empezaba entonces desde las islas Canarias y que posiblemente terminaba en las Filipinas del Asia. Así, la conformación histórica de “lo tradicional” en la historia de “lo popular”, tan llamativa en la Gran América, es algo que se relaciona muy claramente con el mestizaje, el sincretismo religioso, la mezcla cultural y todos los procesos de fusión dinámica que resultan a menudo inesperados. Aquí, y más concretamente en lo que fuera el imperio colonial español, esta complejidad es la norma prevaleciente y se maduró en gran medida sobre las muy variadas redes del comercio, de la defensa militar, de la lenta construcción de las identidades y del trabajo forzado.

Asimismo, el abigarramiento de una cultura popular que persiste en su dinamismo hasta nuestros días, proviene muy claramente de toda clase de procesos sincréticos exitosos, y se dio en el contexto de una primera modernización y globalización del mundo hasta entonces conocido. Estos procesos, por lo demás, resultan muy semejantes a los que vivimos a fines del milenio, pues derivan casi todos del encuentro de muchos mundos y de variadas concepciones, las cuales a su turno generan nuevas realidades y nuevos complejos culturales, en una secuencia hasta hoy inacabada.

El sólo imaginar esta interacción y convivencia de elementos europeos, africanos, árabes, asiáticos y americanos rompe necesariamente

con los mitos acerca del “encuentro de los dos mundos” en la América española o con las visiones nacionales sobre el mestizaje entre “indios” y “españoles”, visión reductora que hoy conforma el imaginario inventado después de las guerras de independencia, sobre todo en México y otros países de la tierra firme continental. El acercamiento a las fuentes históricas, sobre todo a las de los siglos *xvi* y *xvii* en esta parte del imperio colonial español, nos habla de una realidad mucho más rica, en donde las fusiones culturales son absolutamente la norma, en especial las del largo siglo *xvii* golpeado por la recesión, pero también marcado por el auge del Siglo de Oro de la literatura en lengua española.

Y es que las variantes de una visión romántica de la tradición, sobre todo a partir del siglo pasado, imaginaron muchas veces la génesis de lo tradicional en una especie de venero del “alma popular”, fuente absolutamente intemporal de donde supuestamente provenían las tradiciones que se convertían en esencia de lo nacional. Éste fue de hecho gran parte del sustento del romanticismo del siglo pasado, aun cuando esta creación colectiva se imaginaba como insondable y misteriosa y, al serlo, le confería al hecho nacional una legitimación algo metafísica. En realidad, los procesos de apropiación que caracterizan a lo popular y a lo tradicional, se pueden ubicar claramente en el tiempo, así como la diferencia más sutil entre lo que llamamos “popular” y lo que concebimos como “tradicional”, decisiva en la formación de infinidad de rasgos que atañen a la música, el canto, la lírica, la literatura oral y escrita, la danza y todo el conjunto de festividades asociadas a una cultura carnalesca muy característica de la América colonial.

Y lo tradicional es anónimo porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan en el cuerpo de lo colectivo. Lo popular resultaría así el reflejo de la obra ajena e individual, las más de las veces situada en el nivel de lo “culto”, que no es básicamente alterada en su repetición colectiva, mientras que lo tradicional es algo que la colectividad recibe como suyo, lo toma como propio, y al recrearlo no lo hace de manera fiel y pasiva, sino que sintiéndolo suyo, interviniendo en su recreación, y rehaciéndolo imaginativamente, esta colectividad se considera como una parte del proceso de autoría. La esencia de lo tradicional está pues más allá de la mera recepción o aceptación de un hecho cultural generalizado, está en su reelaboración dinámica, en su reapropiación colectiva, la que iría conformando universos de relaciones extendidos en el tiempo y en el espacio.¹

¹ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional*. Conferencia en Al Souls College, 26 de junio de 1922, Imprenta Clarondiana, Oxford, 1922.

El basamento de la tradición y la conformación de sus territorios tiene pues que ver estrechamente con la totalidad de los procesos económicos y sociales que le sirven de sustento. La extensión geográfica de las variantes culturales nos revela la historia de cómo se fue refundiendo cada elemento en el transcurso de su propagación y de su recreación dinámica. Es por esto por lo que consideramos imprescindible que el hecho cultural, como acontecimiento, tiene que verse absolutamente mediado por los procesos históricos que en gran medida lo explican. La conformación de redes de relaciones, tan característica de los mismos procesos de aculturación, define la de los contornos de diversas variantes regionales extendidas en el espacio, así como la génesis de las muchas "capas" que se acumulan a lo largo del tiempo y que hoy es difícil distinguir, al menos desde el mirador de lo contemporáneo, en una perspectiva histórico-temporal.

Asimismo, en trabajos anteriores hemos utilizado el concepto de *civilización popular*, ateniéndonos a la hipótesis, muy trabajada por Duby y otros historiadores,² de que el fenómeno "popular" no encierra ningún criterio diferencial de calidad, no tiene nada de sencillo, y de hecho, conforma relaciones de gran complejidad: algo que por lo demás es más que evidente cuando se compara lo "culto" y lo "popular" en el hecho cultural mismo, que nos demuestra que lo segundo no resulta más "primitivo" que lo primero, sino simplemente que se reproduce en otro contexto, a veces más rico por ser dominado por la oralidad, por las contingencias del acontecimiento y por lo improvisatorio. Y en esto no hay sucesión de lo simple a lo complejo, sino una riquísima coexistencia, interacción y contemporaneidad. Cuando las formas del "gran arte" se vuelven progresivamente populares, experimentan una recreación que muchas veces multiplica el efecto de lo creado en otro contexto, así como el hecho innegable —y la literatura española del Siglo de Oro sería uno de los mejores ejemplos— de que el arte no existiría sin la permanente recuperación de lo popular. Los mejores exponentes de esta literatura —Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo, etc.—, no son imaginables sin el venero de su cancionero popular, que en muchas regiones del mundo hispano se sigue recreando en el curso continuo de lo tradicional.

Visto de otra manera, los detalles de esta identidad cultural en movimiento, conforman rasgos y evidencias indiciales de enorme valor para la reconstrucción histórica, y es en este caso "la tradición" una fuente de gran valor histórico. Así, por ejemplo, para repensar las redes del gran

² Cf. Georges Duby, *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardreau*, Alianza Universidad, Madrid, 1988.

comercio atlántico durante los siglos coloniales, requeriríamos no solamente de las cifras económicas del “tráfico material”, sino también de las múltiples evidencias del “trasiego inmaterial” que lo acompañan, y que muchas veces siguen vivas en los mismos entornos que fueron parte de estas gigantescas plataformas históricas. Los rasgos a menudo sutiles están allí para ser leídos, y si son leídos correctamente, como lo hicieron los poetas barrocos del XVII, crean al momento su propia literatura, un Teatro del Mundo que se lee a sí mismo. Es Borges el que propone que: “Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”.³

ELEMENTOS SÓLIDOS SUMERGIDOS POR GRAVEDAD

Hay en todo esto una paulatina sedimentación. Los movimientos de ida y vuelta semejan a las corrientes marinas y corren definitivamente por su cauce, creando secuencias intermitentes que terminan por fijarse en el cuerpo de lo tradicional, y se sedimentan por siglos a la manera de los arrecifes vivos y las estructuras coralinas. Uno de los espacios privilegiados de ese trasiego cultural fue definitivamente el Caribe, proyectado por Veracruz al conjunto de la sociedad colonial de la Nueva España. El Caribe fue el gigantesco espacio geohistórico del Atlántico de Sevilla, y posteriormente de Cádiz, llamado por los Chaunu “el Caribe andaluz” mar de los encuentros y perla barroca de múltiples facetas.⁴ Y es que los puertos del Caribe, durante los siglos de su esplendor comercial y civilizatorio, atienden a dos circulaciones diferentes, la primera capilar y a poca distancia, continua, la segunda intermitente hacia la gran tierra firme interior (el altiplano mexicano en Veracruz o el virreinato de Perú desde Portobelo). En contrapartida, se conectan cíclicamente por mar hacia el resto del mundo: puertos de “tierra adentro y mar en fuera”.

Estos dos sistemas se ajustan, se oponen, se suman o se suceden. La manera en que la vida internacional tocó a Cartagena de Indias, Portobelo, Maracaibo, La Guaira, Santo Domingo, San Juan, La Habana,

³ Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, en *Otras inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, pp. 65-69.

⁴ Pierre y Huguette Chaunu, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, 9 vols. París, 1955-1959, así como Antonio García de León, “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular”, *La Jornada Semanal*, núm. 135, 12 de enero 1992, México, pp. 27-33; y “El mar de los encuentros”, *Anales del Caribe*, La Habana, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, núm. 12, 1992, pp. 43-57.

Campeche y Veracruz, la definió tanto —y a veces más— como el contacto perenne con sus vecinos. Por eso, en el Caribe, la historia general invadió a la historia local y esta última resultó inseparable de los espacios geoeconómicos en gran escala. Es en esta dimensión en donde muy posiblemente se explican los contornos en que se asentó y enraizó lo que hoy llamamos cultura tradicional, una cultura que se confunde con el paisaje, pues “la maravilla visual es algo natural en el Caribe, acompaña al paisaje, y, una vez enfrentado con su belleza, el suspiro de la historia se disipa”.⁵

La conquista de lo imaginario, las fiestas inducidas y reapropiadas, constituyeron un aspecto básico, pero a menudo olvidado del proceso de colonización y de formación de los principales núcleos urbanos de las islas y tierra firme. Usadas por la Iglesia para sus ceremonias sacras, mucho del mundo festivo, como las procesiones del Corpus Christi —en las que se escenificaba una procesión arquetípica de los grupos sociales implantados y creados en suelo americano—, dieron origen a una amplísima cultura carnavalesca y disgresora, aspecto de la modernidad del momento por donde se catalizaba gran parte de las energías soterradas de la nueva realidad colonial.⁶

De espaldas a sus zonas económicas interiores y con la mirada hacia el mar de los encuentros, los puertos de este universo barroco recreaban todo un tesoro en sus nichos agrícolas y ganaderos interiores, en sus áreas circunvecinas. La importancia de la cultura ganadera en los *hinterlands* de estos puertos explica el porqué mucho de lo que pervive se sigue reproduciendo en estos ambientes de cría o cacería del ganado orejano o cimarrón, mientras que las grandes ferias comerciales enlazaban los diferentes entornos, sirviendo de correa de transmisión de lo tradicional recreado, bañándolo de cierta urbanidad europeizante. Las calles se inundaban de pregones, procesiones y carnavales y las ventas y casenos de *fandangos* y celebraciones. Sobre el intercambio comercial se trocaban coplas y tonadas, sones e instrumentos. Bajo esta universalización de la cultura se constituía lo que hoy es ya un espectro cultural inmenso: gastronómico, gestual, danzario, religioso, musical, etc. “Tal es la base de la experiencia antillana: ese naufragio de fragmentos, esos ecos [...], esas costumbres parcialmente recordadas que no han declinado, sino que gozan más bien de gran robustez”.⁷

⁵ Derek Walcott, “Las Antillas: memoria épica”, *La Jornada Semanal*, núm. 87, México, 3 de noviembre de 1996, pp. 3-6.

⁶ Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Col. Mapfre 1492, Madrid, 1992. (“El Carnaval en Indias”, pp. 135 y ss.).

⁷ Derek Walcott, *loc. cit.*

En este territorio se decanta asimismo un cancionero enlazado por estas relaciones múltiples, un fondo cultural común que será dispersado por los posteriores aislamientos, quedando después los recuerdos anclados en los espacios rurales interiores, mientras los puertos seguirán por los siglos abiertos siempre a lo nuevo, recibiendo como esponjas los sucesivos vientos y las recurrentes mareas. La ruptura del siglo XIX favorecerá después la dispersión, la especialización, la separación y el abandono.

Pero lo fundamental es la posibilidad de ver algunas estructuras económicas y sociales, consolidadas a lo largo del proceso de colonización, como condicionantes en la recreación de esta civilización popular, como redes de relaciones que favorecieron estilos y formas, así como la difusión de rasgos inmateriales en el entorno entonces integrado del Caribe colonial español y de otras regiones del continente. Las principales estructuras —que muestran en las fuentes documentales sus vinculaciones con el empleo popular de la música, la lírica y la danza— son como el ruido de fondo de las acumulaciones culturales, y muchas de ellas ni siquiera son reconocidas como tales. Vistas desde la tierra firme novohispana, serían las siguientes:

—Primeramente, el sistema de flotas, que enlazó todo este Atlántico desbordado, que favoreció definitivamente el intercambio y las relaciones de “ida y vuelta”, y que fue contribuyendo durante dos siglos a su generalización y relativa unificación. Las bases de este sistema monopólico del trato a gran distancia, abolido en el siglo XVIII por la irrupción del libre comercio, se reflejan sin embargo en los puntos de sustentación del cancionero, el romancero, las rondas infantiles y canciones de cuna, así como de las formas básicas de una reinterpretación de los fragmentos procedentes de los descuartizados reinos africanos, de las sonoridades del Maligreb y del Al-Andalus, de las costas del Mediterráneo y de la misma emergente y poderosa sociedad americana.

—Como fundamental en el entorno Circuncaribe está el situado de la plata y las harinas, que constituyó una importante red de relaciones, un sistema nervioso que se vuelve permanente desde mediados del siglo XVII. Sistema en el que la Nueva España proporciona la plata acuñada, el trigo, las harinas —y todos los usos y costumbres asociados—, a los administradores y a las élites de Luisiana, Florida, Filipinas, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, y, eventualmente, el oriente venezolano (Cumaná e isla Margarita). Este suministro crea una enorme dependencia hacia la tierra firme novohispana, generosamente retribuida en fiestas y ceremonias, en pasos de danza y rutinas que alimentarán lo que luego es folklore o vestigio. Los aguinaldos, las fiestas del Corpus Christi, los Carnavales y sus *congas* callejeras, la *gala*, el medio real de plata, el don caballeresco,

la *bamba*, y los *fandangos* serán su expresión más privilegiada y resistente a las irrupciones del tiempo.⁸

—Favoreciendo la redistribución mercantil en el Caribe —equiparada a la muy importante de Portobelo, enlace con el virreinato de Perú—, la Feria de Jalapa es un importante punto de contacto, muy especialmente entre México y Venezuela, en virtud del intenso comercio del cacao venezolano y de todos los elementos que acompañan a este tráfico entre la Nueva Andalucía y la Nueva España. En la llamada “feria del cacao”, asentada desde el siglo xvii en el puerto de Veracruz, se ha reportado la existencia de instrumentos musicales, violines y guitarras, así como de libros de coplas y “relaciones”, literaturas de cordel que se intercambian entre los puertos venezolanos —La Guaira, Maracaibo y Cumaná— y el puerto de Veracruz.⁹ Es en este contexto que pueden explicarse los cercanos vínculos entre las tradiciones folklóricas de ambas regiones, que se alimentan mutuamente. La poesía cantada es un temple que integra al continente y que vincula a estos puertos entre sí, que a su vez son islas que en el romancero, la ensalada, la tonadilla escénica y la décima, se describen a sí mismas, repitiendo sus estereotipos y resonando hasta hoy, cuando ya no tenemos conciencia de esas antiguas cercanías.

—Las tropas regulares y veteranas, las milicias de negros y mulatos, y, en especial, la Armada de Barlovento —originalmente destinada al combate contra los piratas—, se convierten en uno de los principales factores que favorecen lo que debían originalmente combatir: el contrabando, la corrupción, la prostitución, la trata de negros, los intercambios de hechicerías y sortilegios y el comercio informal; pero que además enlazan en su red de imaginarios a Veracruz —puerto de prolongados descansos de esa Armada— con el resto del Caribe español. Releyendo muchas de las peripecias de este falso sistema de defensas, uno descubre, por ejemplo, que los piratas que atacan Veracruz en 1683 —en especial *Lorencillo*—, han sido antes oficiales y artilleros de la Armada.¹⁰ En las bitácoras y en los reclamos aparece de repente el tráfico musical, los *puntos de navegante*, las formas antepasadas del *galerón* y el *punto*, la planta única —canónica y salmódica—, que hasta hoy sirve para la improvisación de la décima en todo este mundo de planetas lejanos, de ecos res-

⁸ Sobre el sustento material de todo esto, véase Johanna von Grafenstein, *Nueva España en el Circuncaribe, 1779-1808. Revolución, competencia imperial y vínculos intercoloniales*, UNAM, México, 1997.

⁹ Véanse los fondos del Ramo Reales Cédulas Originales del Archivo General de la Nación (México), en especial vol. 51, exp. 11, fols. 44-63, “Feria de Jalapa...”, México.

¹⁰ Bibiano Torres Ramírez, *La Armada de Barlovento*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1981.

ponsoriales, solamente enlazados por el comercio periódico y los esfuerzos de la memoria en poesía cantada.¹¹

—El sistema de forzados y los planes de defensa militar, sobre todo a raíz de las reformas borbónicas (*circa* 1767) enlazan de nuevo a los excedentes mexicanos de fuerza de trabajo —los vagabundos *guachinangos* del Altiplano, o los indios “mecos” del Gran Norte sometidos por una esclavitud renovada—, con las posesiones del Caribe insular y de Tierra Firme. Fuerza de trabajo destinada a la construcción de los fuertes, las almenas y los parapetos, carne de cañón de las guerras contra el inglés, sin duda estos nuevos esclavos se asocian a las prisiones, a los cantos del amor cautivo en las fortalezas penitenciarias —como la de San Juan de Ulúa—, y a las canciones de labor, que son la música de fondo del trabajo forzado y de los contratos de servidumbre.

—Por la otra banda marítima, el comercio y el contrabando de la Mar de Sur —del Pacífico— son un importante enlace entre los cancioneros populares del Perú, Bolivia, Chile y el norte argentino con los de las provincias del Pacífico mexicano (Jalisco, Michoacán, Guerrero y Oaxaca), atravesando muchas veces hasta el Atlántico por el sur y por el norte. Las *chilenas* y *marineras*, el violín, las vihuelas, el tambor —o el repique-teo sobre la caja del arpa de la Huancavelica del XVIII o del Michoacán actual—, repiten hasta hoy esta vieja geografía del contrabando, del cimarronaje y de las economías sumergidas.¹²

—Las redes del comercio hacia tierra adentro, en el caso de la Nueva España y el Perú, constituyen también otro entramado que ayuda a configurar muchas variantes de la tradición, a su enraizamiento en las tierras interiores y a la definitiva conformación de los diversos estilos nacionales. Los *sones de la tierra*, como se llamó en México a los géneros que dan origen a las variantes mexicanas del *son*, resultan inseparables, en el momento terminal de la colonia, con las resistencias populares que desembocan en la guerra de independencia: *sones de la tierra*, *sones de la guerra*, al decir de los entendidos.¹³

¹¹ Cf. “Cacao de Maracaibo/ fragata de Nuestra Señora del Rosario y las Ánimas”, Ramo General de Parte, AGN (México), vol. 13, exp. 168, fols. 192v, 1673. También: “Informes contra Tomás Tabaquillo, negro esclavo de Caracas, por sortilego”, Veracruz, 1675. AGN (México), Ramo Inquisición, vol. 309, exp. 2, fols. 120-144v.

¹² José Antonio Robles-Cahero, “La memoria del cuerpo y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVII”, en *La memoria y el olvido. II Simposio de Historia de las Mentalidades*, INAH, México, 1985 pp. 165-177. (Col. Científica).

¹³ Sobre el carácter anticolonial del folklore en vísperas de la independencia mexicana, véase Pablo González Casanova, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, El Colegio de México, México, 1958. Asimismo, los actuales contextos de resistencia, en Arturo Chamorro, *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhêpecha*, El Colegio de Michoacán, México, 1994.

Por sobre las contingencias de esos entramados sucesivos o contemporáneos, *el cancionero ternario caribeño*¹⁴ constituirá desde el siglo xvii, por lo menos, un piso folklórico común, sumergido y barrido en el xix por el más llamativo y urbano *binario neoafricano*, sobre todo en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, que constituirá lo que hoy conocemos como música afroantillana, y que florece allí donde continúa la trata negrera y la esclavitud de los africanos hasta finales de ese siglo. El primer cancionero —el temario de raigambre hispánica—, hoy fragmentado, disperso e in-comunicado entre sí, se seguirá reproduciendo en algunos complejos que apenas se reencuentran, como en el de la décima espinela cantada con plantas musicales casi idénticas para toda la gran cuenca caribeña y todo el continente. Este cancionero, hoy todavía rural y ganadero, es de origen fundamentalmente hispánico, y en él pueden distinguirse dos niveles:¹⁵ un nivel antecedente, en el que incluye el *punto* cubano y otros géneros rurales en Colombia, Panamá, México, etc.; y un nivel más elaborado, que comprendería especies que se han prestado al culteranismo, como la *guajira* cubana, el *joropo* venezolano, el *huapango* mexicano, etcétera.

Asociadas a las formas dialectales del español de Andalucía, que se dispersan por toda el área conformando las variantes que dan origen al español hablado en América, se vuelven tradicionales las preferencias literarias que hoy conservan en este continente, y con mayor pureza, las plantas “cultas” del Siglo de Oro. Habría, pues, que mencionar aquí las preferencias literarias, hoy reproducidas en el mundo rural hispanoamericano: las coplas en forma de cuartetos, quintos y sextetos (generalmente octosílabos), las *décimas* en todas sus variantes (octosílabos, con diversas estructuras métricas, pero predominando las popularizadas por Vicente Espinel desde fines del xvi), las *decimillas* hexasílabas, generalmente “a lo divino” que se conservan en Puerto Rico, las *octavas reales* (todavía vivas en la Sierra Gorda mexicana) y las *seguidillas* (cuartetos de rima a-b-a-b que alternan un verso heptasílabo y uno pentasílabo, y que a menudo han perdido su coda de tres versos agregados), que siguen siendo populares en Andalucía y que aparecen en la mayor parte de los *entremeses* y comedias del Siglo de Oro.

Con respecto a la décima, es relevante que esta forma se atribuya a un artificio del poeta y músico rondeño Vicente Espinel —quien la reglamentó como forma de versar—, siendo en realidad anterior, y que casi haya desaparecido de la península ibérica como forma tradicional. También es notorio que se haya implantado en América y que siga siendo

¹⁴ Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974 (“Música guajira”, pp. 91-110).

¹⁵ Según Rolando Pérez Fernández, *La música afromestiza mexicana*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1990, p. 21.

uno de los más socorridos recursos poéticos tradicionales, desde Nuevo México y Luisiana (y aun, desde las islas Filipinas o las Canarias) hasta la Patagonia, lo cual refleja una enorme variedad temática de versificación y de improvisación. Por su estructura compleja e ingeniosa, verdadera construcción barroca, la décima espinela es quizás la más lograda invención literaria del Siglo de Oro, logro certificado precisamente por su inmortalización en el seno de lo tradicional americano.

Un recurso presente son los *villancicos* y *aguinaldos*, generalmente asociados al nacimiento de Cristo (reproducidos por lo común en cuartetas hexasílabas), que siguen siendo muy similares en Puerto Rico, Venezuela y México, y recrean múltiples evocaciones de los grupos sociales estereotipados por los antiguos corrales de comedias. Otras formas poéticas como las *ensaladas* persisten todavía en los cancioneros afroestilizos de México y otros países: pienso en el "San Agustín victorioso", de los negros de la costa de Guerrero, que casi pudiera haber sido firmado a fines del siglo XVI por el poeta novohispano Fernán González de Eslava.¹⁶ O en el mismo *romance*, supervivencia medieval fosilizada en la gran región, conservado en Cuba (como *romances de ciegos*, que nos remiten al arcipreste de Hita), en Guatemala, Venezuela y otros países, sin hablar de sus derivaciones en el *corrido* del interior mexicano, o en el *corrio* venezolano y otros géneros derivados.

Las vinculaciones y permanencias de muchas de las formas y creaciones de los autores del Siglo de Oro ocuparían páginas enteras, y gran parte de ellas han sido ya resaltadas por Torner, Magis y otros autores,¹⁷ las cuales demuestran, en todo caso, la amplísima interacción de la poesía "cultura" y de las formas tradicionales; las precarias fronteras que las dividen.

Entre los aspectos comunes al "cancionero temario caribeño" sobresale en toda el área la fiesta popular conocida como *fandango* (neologismo andaluz de origen africano), término que también, y desde el siglo XVII alude a un género o a una tonada en tono menor. En el siglo XVIII aparecerá como *fandanguillo bombeo*, en Santo Domingo y Puerto Rico, y aun se conserva como *fandanguillo con bombas* en la costa de Veracruz: en estos casos, las *bombas* son coplas recitadas que acompañan a la secuencia musical, allí también llamadas "justicias".¹⁸ El *fandango* aparece

¹⁶ Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, Margit Frenk (ed.), El Colegio de México, México, 1989 (Biblioteca Novohispana).

¹⁷ Cf. Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Ed. Castalia, 1966 ("La lupa y el escalpelo", 5), así como Carlos H. Magis, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, El Colegio de México, México, 1969.

¹⁸ Término que parece derivarse de los pregones de justicia, dados por la autoridad: "Ésta es la justicia/ que mandan a hacer/ al que por amores se quiso perder". Cf. Apéndices de González de Eslava, *op. cit.*, p. 389.

ya en la música culta extremeña, novohispana y de otros países americanos desde la segunda mitad del xvii, o como composición de “ida y vuelta” en los fandangos para tecla de Bocherini y el padre Soler de fines del siglo xviii.

La fiesta incorpora en toda el área la famosa costumbre de la *gala*, o sea, la danza ejecutada por una mujer, a la cual se le colocan sombreros en la cabeza, y se le retribuye con un pago en moneda de plata (medio real o un peso acuñado en la Nueva España). Sus antecedentes están evidentemente en las “canciones de la gala” del Siglo de Oro, como en esa copla de Lope de Vega, en *La madre de la mejor*: “A la gala del mercader/ que vende, que fía, que causa placer”.¹⁹

Para esta costumbre común, ya popularizada en el Caribe, hay excelentes descripciones en el sotavento veracruzano de los siglos xviii y xix,²⁰ hermosos grabados cubanos, como los reproducidos por Argeliers León, que muestran la *gala* entre los *guajiros* decimonónicos de la isla al ejecutar el *zapateo*.²¹ Pero quizás la descripción más antigua proviene de Puerto Rico, hacia 1778, y nos la proporciona el fraile Iñigo Abbad:

Quando el que baila o alguno de los circunstantes quiere manifestar su cariño a la bailarina, se quita el sombrero y se lo pone a ella en la cabeza; y algunas veces le ponen tantos, que no pudiendo sostenerlos, los lleva en las manos y debajo del brazo. Quando se cansa de bailar se retira con una cortesía, vuelve los sombreros a los que se los han puesto, y cada uno le da medio real: a esto llaman *dar la gala*.²²

Lo cual no deja de recordarnos al “buque de la gala”, tan esperado en Puerto Rico, que desde Veracruz conducía a la isla la plata del “situatedo”, indispensable para la buena marcha de la administración local. Asociada, pues, a la plata acuñada y a la donación que en otras partes también se conoció como “bamba”, la costumbre recrea un término que, de nuevo, nos remite a Veracruz y a los esperados suministros que de allí salían.

Para Santo Domingo lo describe Moreau de Saint-Méry, en el contexto del “bailecito llamado *fandango*”, acompañado de percusiones y una guitarra de bajo llamada *bordonúa*, y “común entre los españoles que lo

¹⁹ Cf. Eduardo M. Torner, *op. cit.*, p. 30.

²⁰ Por ejemplo, José Ma. Malpica, *Tlacotalpan*, Ed. Citlaltépetl, México, 1974, “Galas en los fandangos...”, pp. 18-19.

²¹ Argeliers León, *op. cit.*

²² Fray Iñigo Abbad y Lasierra, *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico (1788)*, Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, 1959 (cap. XXXI, “Usos y costumbres de los habitantes de esta isla”).

bailan a la moda morisca.²³ Al igual que el Esteva veracruzano, o el Mendoza venezolano, el puertorriqueño Manuel Alonso la describe en su obra costumbrista *El jíbaro*, dentro de los bailes de *bomba*, o bailes de *garabato* (*cadena*, *fandanguillo*, *sonduro*, *matatoros*), en donde se cantan décimas y seguidillas, “muchas de las cuales he oído en España, y que los jíbaros sin saberlo, cantan a veces versos de iglesia y de otros no menos célebres ingenios”.²⁴

Las supervivencias de la música antigua (siglos xiv al xvi) y de la música barroca española e italiana (siglos xvii y xviii) son notables en toda la parte septentrional de América y sobre el piso de este cancionero. Orquestaciones de cuerdas, con una mayor o menor integración de instrumentos neoafricanos (maracas, güiros, *sansas*, marímbulas, cajas y atabales) caracterizan todo este complejo regional. Arpa diatónica, instrumentos de rasgueo o golpe y guitarras melódicas de cuatro o cinco cuerdas forman la dotación básica. El vocabulario mantiene todavía los nombres antiguos (bandola, vihuela, bandurria, laúd), o sus denominaciones locales (jariana, mejorana, socabón, bocona, bordonúa, tiple, cuatro, jabalina, etc.). Por lo demás, muchas otras características de música antigua —temples, glosario, técnicas instrumentales y de laudería, etc.—, perviven en toda esta franja de géneros hermanados.²⁵ Pero lo que baña en definitiva todos los colores de este complejo es la presencia constante de la música africana, de sus preferencias melódicas y contrapuntísticas, presente en toda la gigantesca región, llegada también desde una península ibérica previamente amulata, sincretizada en grados diversos según las variadas composiciones raciales y étnicas de cada país.

Y toda esta poesía es a fin de cuentas cantada, o con una musicalidad de fondo que es en donde radica su capacidad de convertirse en tradicional: algo que se refleja en la misma poética del siglo xvii, en *El caballero de Panamá* de Lope de Vega o en las *negrillas* de sor Juana Inés de la Cruz. Y cada vez que estos versos se recrean, están otra vez los rostros de ángeles corruptibles de piel negra, recitando en una caricatura del habla *bozal* las maravillas nunca vistas del Nuevo Mundo. Habitan una geografía, la del insolente indiano, cuyo ritmo es caliente y húmedo —sol y lluvia, luz y sombra—, una geografía incomprensible e incompleta que es habitada por una complejidad imaginativa que la Corona nunca asimilará del todo. ¿De dónde surge esta nueva humanidad que recita sus quejas y ale-

²³ M.L. Moreau de Saint-Méry, *Descripción de la parte española de Santo Domingo*, Ed. Montalvo, Santo Domingo, 1944.

²⁴ Manuel Alonso, *El jíbaro* (1a. ed., Barcelona, 1849), Ed. Colegio Hostos, Río Piedras, 1949.

²⁵ Cf. Alirio Díaz, *Vestigios artísticos de los siglos xvi y xvii vivos en nuestra música folklórica*, Universidad del Zulia, Caracas, 1970.

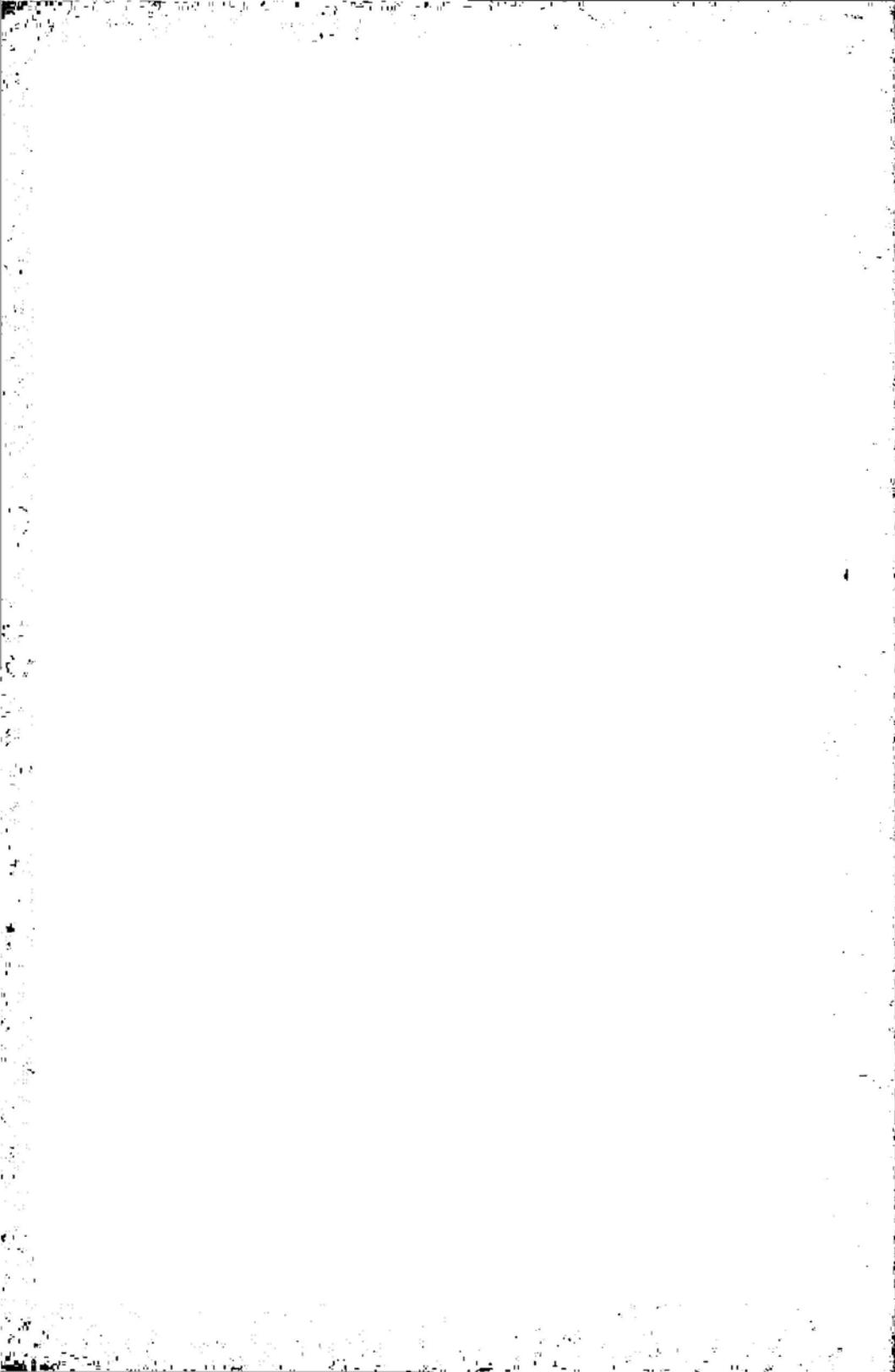
grías en décima espinela? La respuesta la dará el mismo Lope, con una rítmica tomada posiblemente de Nicolás Guillén:

*¿De do viene, de do viene?
Viene de Panamá...*

*Enfadoso y malcriado
viene de Panamá.
Es Amor, llámase indiano,
viene de Panamá.*

*Es chapetón castellano.
Viene de Panamá.
Es criollo disfrazado.
Viene de Panamá.*

ANTONIO GARCÍA DE LEÓN
Instituto Nacional de Antropología e Historia



MÚSICA Y LITERATURA TRADICIONALES¹

A mi madre, a mis hermanos y a todos los amigos que nos acompañaron cuando mi padre transitó de ésta a otra vida.

(León, Guanajuato, enero de 1999).

Una de las razones que motiva el acercamiento conjunto a la literatura y a la música es el hecho de que determinada literatura no se produce, digamos, de manera aislada, sino que únicamente vive relacionada con cierta música; visto desde otro ángulo, el mismo hecho se refiere a la existencia de música que no se concibe desvinculada de una contraparte literaria. Tal realidad exige la diferenciación de tres categorías estéticas: *la literatura*, *la música* y otra que de acuerdo con nuestra metodología denomino *el canto*. Además, a cada una de esas categorías corresponden procesos creativos específicos. A manera de ejemplo, la música compuesta para ser ejecutada tan sólo de manera instrumental puede ser conceptual y técnicamente muy distinta, ya sea a la música que se haga en torno a una obra literaria preexistente, o bien a la que se elabore con miras a albergar un texto. Por otra parte, se supone que la creación literaria sigue procedimientos distintos cuando el texto es concebido sin motivaciones musicales, en contraste a cuando se escribe para ser cantado. Además, una canción puede consistir en un escrito elaborado por un individuo en determinada época, con musicalización sobrepuesta mucho tiempo después, por otra persona; o puede tratarse de una música preexistente a la que muy posteriormente le ha sido acomodado un texto, o bien, puede ser que lite-

¹ Agradezco a las siguientes personas los enriquecedores comentarios hechos a una versión preliminar de este documento: a la doctora Yvette Jiménez de Báez, directora del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México; a Claudia Avilés, Marco Antonio Molina, Rafael Velasco y a Carlos Ruiz, investigadores miembros de dicho Seminario; a la doctora Susana González Aktories y al maestro Gonzalo Camacho, coordinadores del Seminario de Semiología Musical, de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México; y al compositor Mario Stern y —de manera especial— a Yanna Haddaty, miembros de este Seminario.

ratura y música sean obra de un mismo autor, concebidas en el mismo momento creativo.

Si bien es cierto que las categorías estéticas literatura, música y canto gozan de aceptación general, mencionaremos, primero, problemas relativos a la frontera entre algunas de estas categorías. Después, en una aproximación al canto como la arena en la que irremediamente uno está, tanto en el plano literario como en el musical, hablaremos de algunas relaciones formales internas y de ciertas relaciones ideológicas externas relativas a esta categoría. Por su parte, la mayoría de las reflexiones vertidas aquí han emanado de nuestro acercamiento a las manifestaciones artísticas tradicionales recreadas en determinados sectores de la cultura popular mexicana, en particular de la música de algunas sociedades indígenas contemporáneas.

Así, pues, el canto es, por su naturaleza, una categoría estética híbrida, que puede ser ubicada entre la literatura y la música, por estar constituida justamente con elementos de ambas. Es necesario precisar que una de las partes del canto es literaria y no lingüística, en la medida en que la literatura es una categoría estética, y la lengua es una categoría de otro orden. Sucintamente digamos que la literatura se manifiesta en el decir y, tanto sus unidades como sus formas (versos, géneros, etc.), están abiertas a la creatividad y expuestas a toda clase de juicios estéticos; la lengua, en cambio, cuya forma de manifestación es el habla, comprende una serie de unidades (fonemas, sílabas, morfemas, frases, etc.) que por su naturaleza y estructuración es incoherente verlas como elementos de la inventiva, como erróneo es aplicarles cualquier tipo de valoración estética. Por lo tanto, los elementos lingüísticos no son parte de los formantes básicos del canto, el cual se manifiesta en el hecho de cantar, así como la música en el de tocar.

En la siguiente representación, en la que debajo de cada categoría se ha puesto su respectiva forma de expresión, el canto tiene, por un lado, una flecha dirigida desde la música, lo cual quiere decir que la música da algunos de sus elementos al canto. Por otro lado, el canto recibe una flecha más, que parte de la literatura y que significa que el canto recibe ciertos elementos de ésta. A su vez, de la lengua se origina una flecha hacia la literatura, cuya interpretación es que ésta comprende elementos lingüísticos. El esquema sugiere, a su vez, que estas categorías guardan entre sí una relación lineal.

Categoría	LENGUA	LITERATURA	→	CANTO	←	MÚSICA
Expresión	EL HABLAR	EL DECIR	→	EL CANTAR	←	EL TOCAR

Concebidas así, las categorías parecen tener fronteras claras que les permiten diferenciarse mutuamente sin mayor margen de error. Sin embargo, cuando tarareamos una melodía o cuando entonamos una canción cuya letra no conocemos —trátese de una obra con texto literario en nuestro idioma o en otro que no hablemos—, ¿qué categoría se produce? ¿Se trata de música vocalizada en la que el aspecto más importante es la sustitución de un instrumento por la voz humana? ¿Es un tipo de canto en el que una de sus partes no está formada por elementos literarios, sino por componentes lingüísticos? Tales componentes, ¿son en realidad unidades lingüísticas de tipo fonológico o son meros recursos de la glotis y demás partes del aparato fonador?

En general, dentro de la práctica universal que aquí hemos categorizado como el canto, es relativamente fácil encontrarse con una serie de fenómenos que desfiguran la imagen de las fronteras bien trazadas. Por ejemplo, en las canciones de los indígenas seris (del Golfo de California) han sido identificados unos elementos que, de primera impresión, no es fácil adscribir a la lengua o a la literatura; éstos son: sílabas extras, pérdidas de palabras, modificaciones en la palabra, tales como pérdida o añadido de vocales; sonorización de consonantes, cambio de acento, cambio de vocales y cambio de forma, así como cambio en el orden de las palabras y repeticiones de distinto orden.² Dadas las restricciones del presente texto, por ahora nos limitamos a señalar sólo unas cuantas de las dificultades de frontera.

En el seno de varias de las culturas indígenas del norte de México y del sur de Estados Unidos, es muy recurrente —en las narraciones, las canciones, en las diversas manifestaciones artísticas, etc.— la participación de individuos que se disfrazan de animales o que los caracterizan en distintas formas. A su vez, el habla de cada uno de esos animales presenta rasgos que, de manera respectiva, la diferencian claramente del habla de los humanos. En seguida se presenta un cuadro con el nombre de la lengua/cultura indígena en que hay “participación” de animales, alguno de éstos y uno o más rasgos característicos de sus hablas.³

² María Luisa Astorga de Estrella, *et al.*, “Las canciones seris: una visión general”, en Zarina Estrada Fernández, *et al.* (eds.), *Cuarto Encuentro de Lingüística en el Noroeste. Memorias*, Editorial Unison, Hermosillo, Sonora, 1998, t. I, vol. 2, pp. 449-526.

³ Leane Hinton, *Flutes of fire: Essays on California Indian Languages*, Hayday Books, Berkeley, 1994.

LENGUA/CULTURA	ANIMAL	HABLA
quechan	coyote	∅ → <i>ʋ</i>
walapai	coyote	<i>s</i> → <i>0</i> ; <i>iiii</i> descendente / __#
yahi	coyote	<i>s</i> → <i>s</i> ; <i>l, r</i> → <i>n</i>
nez perce	coyote	<i>s</i> → <i>s</i> ; <i>n</i> → <i>l</i>
takelma	zorrillo	<i>s</i> → <i>ʕ</i> ; en tono alto, voz nasal
nutka	oso	<i>ʰ</i> / # __
cucapá	venado y mink	<i>s</i> → <i>l</i>
	gato montés	∅ → <i>r</i> (rugido)
	conejo	∅ → <i>f</i>
	otros animales	<i>s</i> , <i>l</i> , <i>ʕ</i> , <i>y</i> , # __ → <i>ʋ</i>
kwakiutl	varios casos	<i>l</i> → <i>s</i>

A partir de la expresividad de estas culturas, se originan algunas dificultades. Por ejemplo, cuando el conejo cucapá se pone a cantar, el estatus que tienen los añadidos de la [f] —debidos a los dientes pronunciados de dicho animal—, ¿son rasgos lingüísticos o son literarios? El problema se puede resolver si la emisión de la [f] es identificada como parte del texto o como parte de su “performance”; o bien, entre otras opciones, es posible aclararlo si la “voz del conejo” es analizada como discurso directo o como indirecto.

Una situación particular ocurre en varias tradiciones literario-musicales, debido a un factor que inicialmente identificamos como la sílaba.⁴ Ésta se encuentra presente en varias de las categorías, asumiendo diferentes valores en cada una de ellas, a saber: la sílaba es una unidad fonológica en el plano lingüístico; dentro de la literatura, la sílaba es una unidad perteneciente al patrón rítmico; y en el canto, es una unidad adscrita a la estructura melódica. De manera esquemática tenemos:

Categoría	LENGUA	LITERATURA	CANTO
Valor	fonológico	rítmico	melódico

Hasta aquí, los límites entre las categorías aparecen claramente diferenciados, tanto como los respectivos valores silábicos. Sin embargo, veamos cómo se comporta tal esquema teórico frente a la tradición cantada de algunas culturas indígenas. Entre los tzeltales, de los Altos de Chiapas, en México, existen manifestaciones cantadas —con ejemplos de frases de más de treinta notas—, cuya articulación oral se desarrolla, no con palabras, sino a partir de una o dos sílabas diferentes. Los tepehuanos (asen-

⁴ En principio, consideramos la sílaba como una unidad lingüística del componente fonológico, esto es: sin contenido semántico ni significado gramatical.

tados en la Sierra Madre Occidental) practican una actividad similar, en donde el número de sílabas distintas va de tres a cinco. Varias culturas yumanas (minorías que habitan en el delta del río Colorado y los desiertos de California y Arizona, en la frontera de México con Estados Unidos), junto con los seris —que con los yumanos forman parte del filum hokano— y los yaquis (del desierto de Sonora, México), también cuentan con este tipo de manifestaciones, pero en las que se echa mano de amplios inventarios silábicos. El siguiente cuadro sintetiza la información anterior:

Tradición musical ⁵	TZELTAL	TEPEHUANA	HOKANA, YAQUI
Número de sílabas distintas empleadas	<3	>2 y <6	>12

En la apreciación conjunta de estas tradiciones cantadas, en las cuales en lugar de palabras se enuncian sílabas, lo importante no está en el contraste del número de sílabas distintas que se usan en cada caso, sino que lo crucial es el carácter semiótico que cada cultura asigna a sus respectivas manifestaciones. Así, los tepehuanos y los yaquis —cuyas apreciaciones coinciden, a pesar del claro contraste en la variedad silábica— dicen que las canciones de este género están en una variedad antigua de su respectiva lengua, ininteligible para ellos en la actualidad. Los yumanos dicen que tales canciones están en alguno de los idiomas de su mismo filum lingüístico, por lo cual no les es posible descodificar el mensaje, a pesar de que logren identificar unas cuantas de las palabras cognadas; o bien, se refieren a ellas como expresiones de los seres sobrenaturales, cuyo código les es desconocido. Los seris, en cambio, dicen que éstas no son canciones con letra; no reconocen en ellas ningún significado gramatical e incluso, algunas de las sílabas presentan elementos extraños a la fonología del seri, como la [b] (lo que puede ser comparable a incorporar rasgos del “habla animal”, como los citados párrafos atrás). Tampoco dicen que estas canciones —que son empleadas para bailar— correspondan a alguna forma arcaica de su lengua y sólo de unas cuantas reconocen que son de origen yaqui, cuyo idioma no entienden; del resto de las canciones, que pueden contarse por docenas, aseguran que no están en otro idioma, sea éste humano o perteneciente a los espíritus.

De lo anterior se concluye que tales tipos de canciones no pertenecen a la categoría canto, por el hecho determinante de carecer de un componente literario cabal. Por lo tanto, proponemos la existencia de otra categoría estética, de naturaleza híbrida —como el canto—, pero

⁵ Valga agregar que, con excepción de los tzeltales, las demás culturas se encuentran en áreas geográficas vecinas o relativamente cercanas.

constituido con elementos musicales, por un lado, y con elementos lingüísticos, por otro. Por ahora, aludiremos a esta categoría como *el silabeo*, cuya forma de expresión es el hecho de vocalizar. Al mismo tiempo, proponemos que, como categoría, el silabeo se encuentra situado entre la música y la lengua, categorías de las que recibe de manera directa sus respectivos componentes. Al momento de identificar el silabeo y el lugar y relación que éste tiene con otras categorías, advertimos que ya no es posible mantener la linealidad antes propuesta. Esquemáticamente, las categorías —con su respectiva forma de expresión— y su sistema de relaciones quedan representadas de la siguiente manera:

	LITERATURA EL DECIR	CANTO EL CANTAR
LENGUA EL HABLAR	EL SILABEO EL VOCALIZAR	MÚSICA EL TOCAR

Al proponer la existencia del silabeo es necesario identificar, paralelamente, el valor que le corresponde a la sílaba dentro de esta categoría. Así, a partir de los casos como el *seri*, en que algunas de las sílabas tienen elementos extraños a su fonología (y quizá también los casos de las realizaciones marcadas del “habla animal”), es posible decir que la sílaba comprende en determinadas instancias meros recursos de la glotis, y proponemos, por lo tanto, que además de su valor fonológico intrínseco, la sílaba en el silabeo porta también otro valor, al cual llamaremos glótico. Al interior de la misma categoría, la sílaba presenta por igual un valor melódico, con lo cual llegamos a una valorización múltiple de la sílaba dentro del silabeo. Es a todas luces necesario afinar varios aspectos relativos no sólo a la sílaba sino a todas las unidades —y sus valores— propias a cada categoría. Por lo pronto, a manera de avance, proponemos el siguiente esquema de apreciaciones:

Categoría	SILABEO	LENGUA	LITERATURA	CANTO
Valor	glótico fonológico melódico	fonológico	rítmico	melódico

Es altamente probable que el silabeo sea una categoría universal. Lo que es un hecho es que dentro de la tradición cantada de una cultura a otra, el silabeo tiene estatus muy distintos; hay situaciones en que se trata de un género pleno, mientras que en otras el silabeo aparece interca-

lado con el canto. En los casos tzeltal, tepehuano y demás citados antes, el silabeo es todo un género, que contrasta formal y conceptualmente con los géneros de la categoría del canto. Por su parte, es necesario destacar que las canciones de los seris para bailar, son una instancia muy particular del silabeo, puesto que quizá son, dentro de esa cultura, el género musical más dinámico en términos de su composición (en cada fiesta se estrenan unos cuantos) y uno de los que cuentan con el mayor número de ejemplos.

Algo que hay que tener siempre presente respecto al silabeo es que, de acuerdo con Hinton,⁶ las sílabas, como unidades fonológicas no tienen —ni adquieren— un significado gramatical. No obstante, como categoría estética, el silabeo sí es portador de algún tipo de significado; al mismo tiempo, es probable que el acceso al significado codificado en el silabeo sea más fácil en unos casos que en otros. Pero estamos seguros de que existe una significación, pues a partir de la exégesis tepehuana, yaqui y yumana, por ejemplo, no es posible decir que las canciones hechas con sílabas —no con palabras— carezcan de significado o de sentido. Lo que hay que especificar es que se trata de un significado imposible de ser descodificado en términos lingüísticos, quizá porque dada su composición híbrida, el silabeo apoya su significación más en los componentes musicales que en los otros, razón por la cual el estudio del silabeo requiere en primera instancia de la semiótica musical. Así, parte de lo que diferencia al silabeo del canto es que en esta categoría la significación está apoyada más en las partes letradas que en los componentes musicales, por lo cual el canto requiere de la teoría literaria como primera estrategia para su estudio.

Por cierto, los casos yumano y yaquis serían paralelos a lo que experimentaríamos algunos hablantes monolingües de español al escuchar, por ejemplo, canciones húngaras: jamás diríamos que no tienen significado; lo que aceptaríamos es que no tenemos acceso a él, lo cual no despoja a las canciones ni del más mínimo de sus rasgos significativos; además, nuestra ignorancia del húngaro —que es un problema muy aparte— tampoco nos priva de que las canciones tengan para nosotros algún sentido.

Tal como lo dijimos párrafos atrás, en muchas tradiciones musicales existen canciones en que se alterna canto con silabeo. En el cuadro que sigue se muestra la transcripción de la expresión silabeada que ocurre en las canciones, seguidas de su “significado”, correspondientes a un par de culturas indígenas de California:⁷

⁶ Hinton, *op cit.*, p. 145.

⁷ Hinton, *op cit.*, pp. 149-150.

LENGUA	EXPRESIÓN	"SIGNIFICADO"
havasupai	<i>heyana yana yana</i>	alegría
wintu	<i>aní, aní, aní</i>	tristeza
	<i>hi ni ni ni</i>	canción de amor

En particular, el segundo caso del wintu tiene la función de señalar el género lírico: el silabeo ocurre al principio de las canciones de amor, que en la lengua son llamadas *nini*.

Por su parte, en nuestra cultura podríamos identificar situaciones similares a estos casos: por un lado, nadie diría que en el romance de "Don Gato" la onomatopeya del felino carece de sentido (caso cercano al del "habla animal"); ni se aceptaría, por otro lado, que el nombre del género coreográfico-musical Cha-cha-cha no dice nada respecto a los ritmos que en él se producen.

La acción espontánea de tararear,⁸ en nuestra cultura, podría ser una instancia del silabeo, respecto a la cual una gran mayoría de gente diríamos que ahí está codificado algún tipo de indicador de alegría. Esto es: tararear no es un hecho "neutro", sino que conlleva algún tipo de significación. El caso seri podría ser semejante a esto, pues aunque ellos mismos digan que su silabeo no es una manifestación literaria, ese género de canciones es uno de sus vehículos de la alegría, junto al baile y las fiestas. La gran diferencia entre los seris y nosotros es que para ellos el silabeo es toda una categoría plena, mientras que en nuestra cultura no parece que haya un consenso en que así lo sea.

Por todo lo anterior, mantenemos la propuesta de que el silabeo existe como otra categoría estética al lado de la literatura, el canto y la música. Por supuesto que estamos hablando en un plano teórico-metodológico y que es en el estudio de las tradiciones en particular en donde habremos de emplear una, dos o más de nuestras entidades analíticas, según maneje y disecte su universo estético cada una de las culturas. Así como para algunas tradiciones africanas es inoperante separar la danza de la música, será posible observar que en algunos casos el silabeo será una categoría discernible de las demás, mientras que en otros formará parte de otra categoría, como la música, el canto y quizá la literatura. De igual forma en que para algunos casos la frontera entre literatura y canto es problemática, en otras instancias la línea divisoria entre canto y silabeo también resultará nublosa.

Para dejar esta parte relativa a la identificación de categorías estéticas,

⁸ Es decir, el tararear fuera de una práctica musical socialmente condensada, por ejemplo, como recurso para traer una melodía a la memoria durante el ensayo de un conjunto musical.

hagamos una breve comparación intercultural sólo para ilustrar algunos de los problemas del trazo de frontera; el énfasis ha sido puesto en la correlación entre la sustancia lingüístico-literaria, y la dimensión sentido-significado. La canción seri "Sabela" consiste en repetir de 32 a 64 veces esa palabra trisílaba —adaptación del apellido Izábal. Desde el punto de vista formal, el recurso de este canto seri se aproxima al silabeo tepehuano, en la poca cantidad de sustancia empleada; en este mismo sentido, "Sabela" está muy lejana, digamos, del canto mestizo, por ejemplo el corrido de "Rosita Alvérez", debido a la amplitud de su texto. En el plano de la significación, "Sabela" evoca para los seris todo un suceso histórico complejo, comparable al de la narración contenida en el texto del corrido de "Rosita Alvérez"; no obstante, la significación en esta canción seri es extratextual, situación nuevamente comparable al silabeo tepehuano, expresión que, carente de texto literario, finca su significación en otro de sus elementos constituyentes. En suma —véase el esquema—, "Sabela" es un canto, como "Rosita Alvérez", pero con recursos formales y estrategias de significación del silabeo.

*

Tradición	TEPEHUAN	SERI	MESTIZA
Ejemplo	XIOTAGL ⁹	SABELA	ROSITA ALVÉREZ
Género	SILABEO	CANTO	CANTO
Recurso	POCAS SÍLABAS	UNA PALABRA	UN DISCURSO
Significación	EXTRATEXTUAL	EXTRATEXTUAL	TEXTUAL

En otro orden de ideas, atendamos ahora algunas de las relaciones formales internas al canto. Por definición, ésta es una categoría integrada por elementos literarios y por elementos musicales. Sin embargo, ¿hasta qué punto pueden ser comparables —en la manera en que se supone que están relacionados dentro del canto, claro está— los elementos literarios con los musicales? ¿En qué medida la compatibilidad o incompatibilidad formal ayuda a comprender la manera en que uno de los componentes influye en el otro?

Por nuestra parte, creemos que en varios de los géneros encontrados en la macrocultura de habla hispana es posible equiparar las partes del componente literario con las del componente musical.¹⁰ Por ejemplo, respecto a la canción, existe una gran cantidad de ejemplos en que el número de partes literarias es igual al número de partes musicales; tal simetría puede plasmarse de la siguiente manera:

⁹ Nombre genérico de una clase de rito, dentro del cual tienen lugar los silabeos.

¹⁰ En esta aproximación panorámica, en que tan sólo señalamos algunas tendencias generales, no estamos entrando en detalles, como pudieran ser las motivaciones y las posibles consecuencias de las repeticiones internas a las partes (los periodos iguales en el plano musical, la repetición de versos, etc.).

Literatura	<i>A</i>	<i>B</i>
Música	<i>1</i>	<i>2</i>

donde *A* y *B* son dos estrofas literarias distintas, y *1* y *2* son dos frases musicales diferentes también. Otro buen número de canciones muestra el siguiente tipo de asimetría:

Literatura	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
Música	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	<i>2</i>

Aquí, la música *1* y *2* que se relaciona con la literatura *A B*, vuelve a ocurrir idéntica cuando la literatura es *C D*.

A la vez, en la lírica coreográfica suele haber la asimetría inversa, es decir, más partes musicales que literarias; tal es el caso de un alto número de sones arribeños (de la Sierra Gorda de México), cuya representación esquemática es:

Literatura		<i>A</i>	
Música	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>

en que la parte literaria *A* se corresponde con la parte musical *2*, mientras que las partes *1* y *3* quedan como mera sustancia instrumental. Como contraparte, el corrido es un típico ejemplo de los géneros con más partes literarias que musicales; esto puede quedar ilustrado así:

Literatura	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C...</i>
Música	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1...</i>

Esta vez, la parte musical única *1* se repite tantas veces como partes literarias distintas existan.

Hecha esta tipificación, traigamos al escenario al romance y a la décima, dos de los géneros que presentan más partes literarias que musicales, para evaluar hasta dónde pueden ser equiparadas tanto sus "extensas" partes literarias, como sus "reducidas" partes musicales. En primera instancia, existe una gran diferencia entre los dos géneros, dado que el romance presenta una literatura memorizada, en tanto que la décima da lugar, en no pocas situaciones, a que la literatura sea improvisada. La incompatibilidad musical es igualmente contundente: en el romance el grado relativo de elaboración melódica¹¹ es muy alto, en tanto que en la décima es con-

¹¹ Es decir, el manejo consciente de ciertos intervalos y el hecho de introducir variedad en los patrones rítmicos, entre otros rasgos.

siderablemente bajo. Si comparamos la manera en que cada género resuelve la relación entre sílaba y nota —por detallar uno de los aspectos—, observamos que el romance hace un uso francamente deliberado del melisma (una sílaba entonada por varias notas), mientras que la décima, en general, confronta una nota por cada sílaba, restringiendo ampliamente el uso del recurso melismático. En términos generales, la conclusión musical es que la estrategia melódica del romance, dada su complejidad, está cercana a la de la canción, en tanto que la de la décima, que es más sencilla, tiene características de salmodia. En favor de lo anterior, se advierte la incidencia del tiempo rubato (la prolongación en la duración de las notas) en la décima, contra la estabilidad del tiempo en el romance. De manera esquemática, el contraste puede quedar representado así:

Tradición	ROMANCE	DÉCIMA
Tipo de estrategia musical	CANCIÓN	SALMODIA

Aun por encima de esta generalidad, de una tradición decimista a otra es posible establecer grados de diferencia en algunos de sus constituyentes literarios y musicales. Comparemos la resolución musical del decimal de la Sierra Gorda, en México, ante la del punto cubano, anticipando que en los dos casos el decimista cuenta con el tiempo suficiente para su elección melódica. En la primera, es posible decir que existen sólo dos grandes posibilidades melódicas para cantar las décimas, condicionadas por la tonalidad en cuestión, a saber, una para *Re* mayor y sus tonalidades cercanas en altura (*Do* y *Mi*), y otra para *Sol* mayor y sus vecinos en altura (*Fa* y *La*); al interior de ambas, las principales diferencias se basan en la elección entre los grados del acorde sobre los que se dibuja el contorno melódico, los que son: la quinta, la tercera o la tónica. En el caso cubano, existe una gran cantidad de posibilidades melódicas, manifiesta en un número muy alto de tonadas con que se pueden cantar las décimas.¹² En algunas de esas tonadas es posible repetir el primero y el segundo verso de la décima; en otras, además de éstos, el tercero y el noveno; en otras más se intercalan exclamaciones y otra clase de añadidos y así, prácticamente hasta el infinito. En esencia, la técnica melódica en ambas tradiciones es la misma, pero lo determinante es que podemos advertir diferentes grados de manejo en la salmodia, esto es, el canto del decimal serrano tiene lugar en un espacio salmódico sensiblemente reducido, mientras que las tonadas del punto cubano se desarrollan en un espectro salmódico verdaderamente amplio.

¹² Esto tiene su paralelo en la tradición decimista de Puerto Rico, con el género literario-musical conocido como *seis*.

Cualquiera que sea pues la tradición decimista, lo importante es que la improvisación literaria que en ella se da ocurre sobre una base melódica relativamente sencilla, como lo es la salmodia, si la comparamos, claro está, con la base melódica compleja del romance. Lo que interesa destacar de este contraste es que el improvisador, por lo común, ya tiene resuelto el plano musical sobre el que va creando sus textos. Esto es, el decimista ¡no improvisa la música! Éste cuenta, digamos, con una memoria musical en torno a la cual activa su capacidad improvisatoria —y de memoria también— a nivel literario. En cambio, un cantador de romances, canciones y otros géneros, tiene resuelto tanto el plano melódico como el textual. Por lo tanto, en la práctica, dicho cantador se apoya principalmente en sus memorias musical y literaria, y no tanto en la improvisación, facultad que seguramente ha de tener.

Sin embargo, no en todas las tradiciones en que la literatura se improvisa, el nivel musical es igual de sencillo, que el referido aquí, para la décima. Por ejemplo, en el bertsolarismo practicado por los vascos, en lengua euskera, por supuesto, la complejidad melódica es tanta como en la canción (o el romance). A su vez, el bertsolari —nombre euskera para el improvisador— elige una melodía de su repertorio de cantos para desarrollar en ella su improvisación literaria; y en muchas ocasiones se cuenta con muy poco tiempo para hacer la selección.¹³ Ciertamente es que, como el decimista, el bertsolari tampoco improvisa la música. Pero al comparar ambas tradiciones improvisatorias, nuevamente es posible trazar una gradación relativa a la complejidad musical, observando que entre los vascos la música no está resuelta del modo en que sí lo está para los decimistas.

Parte del valor que tiene el hecho de apreciar en conjunto las tradiciones del decimal de la Sierra Gorda, de la décima en el punto cubano y del bertsolarismo, consiste en advertir el hecho de que, si bien la improvisación literaria parece ser un fenómeno universal, ésta ocurre sobre bases musicales que pueden ser abiertamente diferentes entre sí. Por lo tanto, todo acercamiento a la improvisación debe tener presente, entre otros aspectos, las cuestiones técnicas implícitas en los respectivos patrones musicales sobre los que se acopla la literatura. A la vez, podríamos lanzar la hipótesis de que a mayor complejidad musical, mayor dificultad en la improvisación literaria; el cuadro siguiente sintetiza esta apreciación tentativa, en relación con las tradiciones consideradas en estos párrafos:

¹³ Existen casos más difíciles, por ejemplo, cuando un bertsolari que está en confrontación con otro tiene que seguir a su contrincante y éste lo reta con una melodía que le es desconocida, la cual tendrá que reproducir en seguida y, por si esto fuera poco, obvio es que con el texto de respuesta totalmente improvisado.

Tradición	BERTSOLARISMO	PUNTO CUBANO	DECIMAL
Complejidad musical	+	+/-	-
Dificultad improvisatoria	+	+/-	-

Por su parte, las consideraciones anteriores (compatibilidad y principio de simetría formal, diferencias en el manejo de las facultades de la memoria y la improvisación, implicaciones de la complejidad musical relativa, etc.), además de ayudarnos a entender una de las maneras en que un constituyente del canto puede influir sobre el otro, bien pueden ser algunas de las herramientas metodológicas que nos auxilién ante el problema general de la significación en el canto. Esto es, si se ha propuesto que el canto está constituido de partes literarias y musicales, entonces ¿qué aporta cada uno de esos componentes al significado total? Al mismo tiempo, al ser el canto una categoría híbrida, ¿cómo es, y de qué manera se aprehende su significación total o compleja? Por ahora, más que intentar dar respuesta a estas cuestiones, queremos cerrar estas líneas poniendo a la consideración ciertas reflexiones derivadas de nuestro acercamiento a algunas de las tradiciones musicales aludidas en las páginas anteriores.

En la medida en que uno analiza la tradición del canto en uno, otro y más escenarios socioculturales distintos, se va consolidando la premisa de que cada conglomerado humano elabora una categoría híbrida particular, determinada no sólo por la diferencia formal entre las partes literarias y musicales concurrentes, sino también por las maneras en que éstas son llamadas a participar. A pesar de que el canto es un fenómeno sociocultural universal, cada uno de los híbridos resultantes es único, por cuanto cada cultura cuenta con recursos musicales y literarios (así como lingüísticos) particulares; y quizá lo más importante de esta premisa es que cada sector social aplica sus propios criterios tanto en la gestación artística, como en las concepciones ideológicas que la sostienen.

Pongamos por caso que, según la visión del mundo que tenga determinada sociedad, los espíritus son inexistentes y los animales son incapaces de hablar. No obstante, a partir de otras apreciaciones, los espíritus sí existen y los animales no sólo hablan, sino que tienen incluso la facultad de cantar; en este caso los hombres son médiums para que lo sobrenatural pueda ser percibido por los mismos mortales. Para los seris —ofreciendo una instancia concreta—, así como para otras sociedades, la vida sobrehumana está protagonizada por varios tipos de entidades, algunos de los cuales cuentan con elementos inalienables. Así, en el repertorio de cantos seris, es posible identificar, entre otros, dos géneros mayores: *las canciones de los espíritus y el habla de los gigantes*. De entrada, estos dos géneros representan un tipo de canto —de origen sobrenatural, digamos—

distinto al de los géneros de creación humana, los cuales responden a la inspiración estimulada por las cosas terrenales. Además, las canciones de los espíritus y el habla de los gigantes son entre sí unidades semióticas diferentes, en razón de que las primeras están concebidas como una categoría híbrida, formada equitativamente por palabras y melodías; mientras que la segunda es en esencia un producto literario adornado con música. Por consiguiente, la comprensión del mensaje de las canciones de los espíritus presupone descodificar tanto literatura como música; en cambio, para entender el habla de los gigantes, es suficiente atender la literatura, pudiendo hacer caso omiso de la música. Estos dos géneros mayores de la tradición seri pueden esquematzarse así:

CANCIONES DE LOS ESPÍRITUS

HABLA DE LOS GIGANTES

(cantos compuestos de literatura y música) (canciones con literatura musicalizada)

Está por demás insistir en que la lógica que subyace a la realidad resumida en el esquema anterior es única y privativa de la sociedad seri. Por supuesto que más de uno de los rasgos —musicales, ideológicos, etc.— de la tradición cantada de una sociedad específica, puede aparecer idéntico dentro del mundo artístico de otra sociedad (lo cual puede obedecer, principalmente, a los antecedentes culturales en común o a la difusión). Pero esos rasgos no son aislados, sino que son parte de un engranaje de expresiones estéticas irrepetible en tiempo y en espacio. La sociedad seri —como todas las sociedades habidas y por haber— ofrece un conjunto de creaciones, ideas y elaboraciones artísticas que le son en todo exclusivas.

Por supuesto que el canto no se agota ni se explica solamente a partir de las relaciones internas entre literatura y música que permite su naturaleza híbrida, sino que como categoría general —así como cada uno de sus géneros en particular—, el canto debe ser comprendido en función de las respectivas esferas culturales con que se relaciona externamente de una sociedad a otra. Aun en aquellos casos en que un mismo elemento (por ejemplo el género décima) se reproduzca en más de un lugar, seguro es que éste recibirá valoraciones diferentes en cada circunstancia. Veamos solamente un par de situaciones en que un determinado aspecto social, de naturaleza no estética, ha sido vinculado ideológicamente con el canto y la manera en que éste ha quedado moldeado para reflejar dicha conexión. Primero, una de las maneras en que se ha manifestado el localismo (y, en alguna medida, también el individualismo) es manipulando la música de una tradición cantada, lo cual es palpable en la tradición del punto cubano. Ciertamente, la proliferación de tonadas para este género parece responder al deseo de los compositores de que

dentro de las opciones para cantar las décimas exista una forma asociada con su respectivo lugar de origen. En este caso, la forma del componente literario, la décima, ha quedado esencialmente igual, cuando bien pudo haber sido ésta la materia moldeable; en cambio, la música es el componente considerado campo de recreación. Entonces, el ímpetu localista no se ha volcado hacia la invención de un género nuevo —ruta que ha sido tomada en otras sociedades—, sino que en torno al género literario décima, el localismo ha puesto en el escenario una serie de variantes musicales del punto, en las cuales se ha impreso el sello de una determinada comunidad (o de un individuo en particular).

Segundo, uno de los canales de la emancipación ha sido la literatura de las canciones, como se puede apreciar en la “pirekwa” —canción— de los indígenas p’urhépechas (del occidente de México). Como antecedente, baste decir que durante el siglo XVI, en el proceso de occidentalización a que fueron sometidos, estas personas vivieron la imposición de una serie de patrones de conducta, de criterios artísticos, etc., respecto a lo cual existe documentación suficiente para argumentar que la música vocal introducida fue aquella satisfecha con textos relativos a la religión cristiana. Sin embargo, en un momento aún no localizado, el esquema musical comenzó a ajustarse a la lengua local —conocida como tarasco o p’urhépecha— y el tema de los cantos comenzó a cambiar. En la actualidad, la sociedad p’urhépecha mantiene el ropaje sonoro occidental de las canciones y de manera constante se ocupa de idear nuevos rellenos literarios en su lengua y con los contenidos que a ella le plazcan. Esta vez, la música se ha conservado, en tanto que la parte implícitamente manipulada ha sido la literatura, tanto como la lengua misma.

En el esquema siguiente sintetizamos las dos situaciones, consignando los géneros, la parte de cada canto que ha sido manipulada (en contraste con el elemento permanente) y señalando los respectivos planos sociales vinculados.

Género	PUNTO CUBANO	P’URHEPECHA PIREKWA
Área manipulada	música	literatura -y lengua-
Área estable	literatura	musical
Área sociocultural involucrada	identidad	liberación

En fin, la literatura y la música, como partes constituyentes del canto tradicional, son un tema verdaderamente amplio y aunque aún no se han descrito, ni mucho menos se conocen a fondo las tradiciones cantadas de muchas sociedades, el estado actual de las cosas nos permite hacer unas cuantas acotaciones. Por ejemplo, los datos empíricos de que

disponemos, por un lado, dan cuenta de la existencia de la literatura, el canto, el silabeo y la música, como categorías estéticas plenamente diferenciadas; pero por otro lado, la misma fenomenología puede estarnos sugiriendo que, más que cortes precisos, hay un continuo entre dichas categorías, por lo cual será infructuoso tratar de establecer fronteras tajantes entre literatura y canto o, más específicamente, entre canto y música, cuando es posible identificar cerca de ellas el silabeo. Otra acotación a nuestro alcance la podemos hacer al relativizar —como lo han hecho otros— las apreciaciones estéticas de una sociedad determinada, en el sentido de que nada nos autoriza a proponer como universal a ninguna de tales apreciaciones. Pongamos por caso una situación en que un texto puede ser expresado de manera cantada, recitada y hablada, y que una música vocal puede ser expresada en forma cantada, salmodiada y tarareada (silabeada). Si se pidieran valoraciones estéticas para tal situación, es probable que una sociedad como la nuestra calificara de la siguiente manera:

Elemento	UN TEXTO	LA MÚSICA VOCAL
Gradación estética	+ cantado	+ cantada
del tipo expresivo	- recitado	- salmodiada
	Ø hablado	Ø tarareada

Sin embargo, ésta es sólo una de las apreciaciones posibles y nada hay que la convierta en la pauta estética a partir de la cual deba medirse todo el mundo.

Por último, queremos hacer una reiterada invitación a conocer el canto del mayor número posible de sociedades, para acrecentar —por medio de las descripciones, análisis e interpretaciones— el acervo de información que justifique dar a nuestras eventuales acotaciones un carácter universalista.

E. FERNANDO NAVA L.

Universidad Nacional Autónoma de México

“COMO LO OÍ DECIR, LECTOR AMIGO...”

Como lo oi decir, lector amigo,
A un *quidam* ayer mismo, te lo digo,
Quien logró persuadirme fácilmente
Somos nosotros tan bonaza gente,
De tan sano criterio que alabamos
A todo *bicho* que cantar oigamos,
Y que se adquiere fama de poeta
Con mandar una estrofa á la Gaceta
O al teatro (invención nueva), alguna *Loa*
Tan simétrica y larga como un boa,
Y así en estilo heróico y campanudo
Zurciendo vaciedades entre plágios,
Sin trabajo del alma concienzudo
Se conquistan del pueblo los sufragios¹

Ya próximo al exilio, el poeta romántico argentino Esteban Echeverría compone estos versos de crítica social y política, dedicados expresamente a los malos artistas y poetastros, “a todo *bicho* que cantar oigamos”, que proliferaban al amparo de la dictadura de Juan Manuel de Rosas y servían a la propaganda política del régimen. Al mismo tiempo, a través de la sátira, intenta hacer un mapeo de los diversas posiciones en el campo de la producción literaria: hay una forma falseadora del verdadero arte que implica dar reconocimiento “a todo bicho que cantar oigamos”, y que en un rápido acceso a los teatros o las gacetas del régimen se adquiere fama de poeta. En lugar del trabajo concienzudo, el mal gusto y la corrupción moral —que desde esta perspectiva van juntos— premian vaciedades y ganan sufragios.

Sin embargo, me interesa retomar el primer verso de la composición como apertura a un tema fundamental: el de la compleja relación entre la escritura y la voz, entre el silencio y la escucha, tema que se vincula a su vez con otro no menos vasto: el de la frontera entre el mundo del libro y el de la tradición oral, trasfondo no sólo del queha-

¹ Esteban Echeverría, *Obras completas de...*, Casayalle editor, Buenos Aires, 1870. De ahora en adelante citaré: *OC*, tomo y página.

cer del escritor romántico sino de todo escritor, y muy particularmente del latinoamericano.

“Como lo oí decir, lector amigo...”: en años recientes, y gracias a una nueva generación de preocupaciones críticas que inaugura en nuestro medio Margit Frenk con sus estudios sobre “la voz y el silencio”,² así como el propio Seminario de Tradiciones Populares que dirige Yvette Jiménez de Báez y se dedica a recuperar el momento de la música y la interpretación en las manifestaciones artísticas populares³ o, finalmente, la línea de estudios críticos encabezada por Antonio Cornejo Polar⁴ y Martín Lienhard⁵ en cuanto a la relación asimétrica entre el mundo de la oralidad y la esfera letrada, las reflexiones en torno a la literatura tradicional, sus temas, estructura y estilo, se han visto fortalecidas con nuevas preguntas en torno a la relación entre voz/escucha y escritura/silenció, entre el mundo de la oralidad y la gestualidad y el mundo de la letra impresa.

Las ideas propuestas por Margit Frenk desde el campo de los estudios literarios confluyen con las de Roger Chartier, quien a su vez, desde el ámbito de la historia, reconoce que la gran revolución del libro no se debe tan sólo a la innovación técnica de la imprenta, sino a otro movimiento sordo y sutil, que es el paso de la voz al silencio, de la recepción por la escucha a la lectura, y que ha sido ésta, la revolución de la lectura, la verdadera causa de la revolución del libro.⁶ Margit Frenk ha mostrado además que este paso no fue abrupto, sino que nos acompañó y en muchos casos nos sigue acompañando a lo largo de los siglos, como lo muestra la oscilación entre términos que remiten a la escucha y la lectura: “Como lo oí decir, lector amigo...”.

² Véase Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Madrid, Alcalá de Henares, 1997.

³ Además, había señalado la compleja relación entre oralidad y escritura, en “...Y otra vez lo popular. Poesía, identidad regional y comunidad cultural” (1982) en A. Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*, El Colegio de Michoacán/Copsife, México, 1983, pp. 471-489 [2a. ed., 1997].

⁴ Véase, por ejemplo, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), núms. 7-8 (1978), reproducido en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982.

⁵ Martín Lienhard, *La voz y su huella; escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Casa de las Américas, La Habana, 1990.

⁶ Múltiples son los trabajos que este autor ha dedicado al estudio de la lectura como práctica cultural. Véanse, entre otros, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, trad. de Mauro Armijo, Alianza, Madrid, 1993; con Guglielmo Cavallo (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (1a. ed., 1997), trad. de María Barberán, Mari Pepa Palomero, Fernando Borrajo y Cristina García Ohrlich, Taurus, Madrid, 1998; *Cultura escrita, literatura e historia; conversaciones con Roger Chartier*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

El caso de Esteban Echeverría es uno de los más ricos ejemplos de esta compleja relación del escritor con esos dos mundos: oralidad y escritura, voz y silencio. Para el poeta romántico, y particularmente el latinoamericano, el interés por el paisaje y los tipos populares, lejos de resolverse de manera natural como un continuo de temas nuevos, resulta en una enorme tensión, atenaceado como lo está por la contradicción entre el mundo del libro y la escritura como una *práctica*⁷ que *autoriza* su acercamiento a la élite, y el mundo de la oralidad y de la voz del cual quiere también dar cuenta, pero al que la práctica escritural constituyó en subalterno.

Por otra parte, a menudo se olvida que la propia escritura constituye ya un problema para la generación romántica que busca completar, con la emancipación mental, la emancipación política de la colonia, y encuentra como medio para ello una práctica heredada del sistema español, que tiene como fin fundamental almacenar datos y compendiar representaciones simbólicas ligadas a una forma de poder: el uso de una escritura conservadora o archivística, el uso de una escritura *performativa* que colonizaba e institucionalizaba, e implicaba un uso posible de esa escritura⁸ que debía ser abatido por el propio escritor, asociado generacionalmente a una etapa posterior a la independencia. No lleva implícito otra cosa el reclamo de una independencia intelectual que secunde a la independencia política.

De este modo, Echeverría va en busca de una recuperación de la escritura como nueva forma de práctica, ya no ligada a los viejos mecanismos del poder; una práctica que tendrá que adaptarse ahora al individuo o sujeto de una ciudadanía espiritual y no al poder impersonal de las instituciones conservadoras. Busca por tanto establecer un nuevo pacto entre el mundo del libro —en buena medida reproductor del viejo orden— y el mundo de la oralidad —cantera de nuevos motivos para su programa de refundación de la nacionalidad.

La épica y la lírica son para Echeverría —como la carta autobiográfica, el ensayo político, el poema lírico, el cuento, el fragmento y otras formas discursivas recuperadas por el romanticismo— un medio ideal para renovar la lengua y las formas literarias heredadas desde el sujeto creativo, y al mismo tiempo un esfuerzo por capturar la voz y el canto evanescentes, fijarlos, hacer un nuevo mapa de la patria.

Claro está que, por otra parte, es aquí donde la generación romántica argentina del treinta y siete alcanza su punto más alto —el "máximo

⁷ El tratamiento de la lectura como una *práctica social* ha revolucionado el estudio de la oralidad y la escritura. Martin Lienhard y Roger Chartier han avanzado en esta línea desde sus respectivos ámbitos de interés, con un mayor énfasis en el problema de la subalteridad en el caso de Lienhard, quien se dedica al medio latinoamericano, en coincidencia con los estudios de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama.

⁸ Martin Lienhard, *op. cit.*, p. 49.

de conciencia posible” de que hablara Goldmann— y su caída: en efecto, se ha achacado duramente a esta generación no haber podido lograr un real vínculo con lo popular, una verdadera concepción política y estética incluyente, y haberse agotado en un nuevo elitismo que habla del pueblo y por el pueblo pero sin el pueblo.

El caso de Echeverría no es tan sencillo. Circunstancias biográficas lo llevaron a un muy temprano contacto con la canción folklórica y la de salón, con la cultura popular de matriz rural y la de matriz urbana, y lo convirtieron en guitarrero y cantor como más tarde en poeta y escritor. Han quedado preciosos testimonios de sus primeros años tanto en textos autobiográficos como —muy en el estilo romántico— en sus propias composiciones. En poemas como “El ángel caído” y “La guitarra” aparece la figura de un héroe dolorido, de tintes autobiográficos, un don Juan enmendado que recorre la campaña y canta.

El caso de Echeverría resulta particularmente elocuente además en cuanto a las diversas modalidades de relación del escritor con lo popular. A lo largo de su obra encontramos dos formas principales de metaforización del encuentro entre ambos mundos: uno de ellos, el canto y la guitarra; el otro, el retrato y sus convenciones.

En lo que sigue he procurado hacer un sucinto reconocimiento de las diversas formas que adopta esa relación, en la obra poética y en la obra crítica de Echeverría, por medio de las cuales se descubre una continua preocupación, más o menos explícita, por la relación del escritor con el mundo de lo popular y la oralidad.

ESTILIZACIÓN. EL PINTOR Y SU TEMA

Una de las formas más socorridas de incorporación del mundo de la oralidad y de lo popular en este escritor es la estilización de temas, ambientes, personajes, y la atribución a ellos de un lenguaje literario que permita a la vez reconstruir ciertos momentos históricos.

En composiciones harto conocidas de Echeverría, como *La cautiva*, aparece un tema del que muy pronto habría de apoderarse la tradición oral, y que se incorporará más tarde al *Martín Fierro*: el tema del malón y el cautivo blanco. Este tema se somete por parte del poeta a un trabajo de estilización en el que se trasluce una de las principales modalidades de la estética de época: lo sublime. Así, además del inolvidable comienzo de “El desierto” (“Era la tarde, y la hora/en que el sol la cresta dora de los Andes...”),⁹ en pasajes de “La quemazón” o “El festín” encontramos versos como éstos:

⁹ OC, tomo I, p. 35.

Noche es el vasto horizonte,
noche el aire, cielo y tierra.
Parece haber apiñado
el genio de las tinieblas,
para algún misterio inmundado,
sobre la llanura inmensa,
la lobreguez del abismo
donde inalterable reina [...]

(Parte segunda, "El festín", OC, t. I, p. 45).

Sin embargo, la representación estilizada, en una característica modalidad de Echeverría, incorpora elementos del mundo de la oralidad y la gestualidad. Innúmeras imágenes cinestésicas, visuales y auditivas preceden la presentación misma del canto, cuando se trata de retratar las costumbres del indio:

Las hogueras entretanto,
en la oscuridad flamean,
y a los pintados semblantes.
y a las largas cabelleras
de aquellos indios beodos
da su vislumbre siniestra
colorido tan extraño,
traza tan horrible y fea,
que parecen del abismo
précita, inmunda ralea,
entregada al torpe gozo
de la sabática fiesta.
Todos en silencio escuchan;
una voz entona recia
las heroicas alabanzas,
y los cantos de la guerra:—
Guerra, guerra y exterminio
al tiránico dominio
del *huinca*, engañosa paz:—
devore el fuego sus ranchos,
que en su vientre los caranchos
ceben el pico voraz...

(Parte segunda, "El festín", OC, t. I, pp. 50-51).

El canto del indio es representado básicamente en la convención literaria de la época, pero incluye voces sueltas características, como la de "huinca", esto es, blanco, o "carancho", ave predatoria característica del Río de la Plata, y se reconstruye mediante expresiones performativas, que traducen el carácter propiciatorio y mágico del ritual.

En cuanto a la conciencia que tiene el escritor del tipo de representación o "pintura" buscada, en la advertencia a *Las rimas* escribe Echeverría:

El principal designio del autor de *La Cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto; y para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales... y como no es del poeta contar menuda y circunstanciadamente a guisa de cronista o novelador, *ha escogido sólo, para formar su cuadro, aquellos lances que pudieran suministrar más colores locales al pincel de la poesía; o más bien ha esparcido en torno de las dos figuras que lo componen, a algunos de los más peculiares ornatos de la naturaleza que las rodea. El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional [...]*

(OC, t. v, pp. 143-144. Las cursivas son mías).

De este modo, acude Echeverría a la metáfora de la pintura, "el pincel de la poesía", y al mundo de lo popular como el que ofrece "colores locales" y "ornatos" de la naturaleza para un trabajo estético que en última instancia apunta al deleite moral y al fomento de la literatura nacional.

Su propósito de estilizar o idealizar a la vez que de subordinar lo popular y tradicional a lo culto queda confirmado por este otro pasaje:

[el poeta] toma lo natural, lo real, como el alfarero la arcilla, como el escultor el mármol, como el pintor los colores; y con los instrumentos de su arte, lo embellece y atiza conforme a la traza de su ingenio; a imagen y semejanza de las arquetípicas concepciones de su inteligencia. *La naturaleza y el hombre le ofrecen colores primitivos que él mezcla y combina en su paleta; figuras bosquejadas que él coloca en relieve, retoca y caracteriza; arranques instintivos, altas y generosas ideas*, que él convierte en simulacros excelsos de inteligencia y libertad [...] Ella (la forma) es como la materia que transforman sus manos y anima su inspiración. El verdadero poeta idealiza. Idealizar es sustituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza [...] (OC, t. v, pp. 145-146).

Este ejemplo se asocia a un fenómeno más amplio, que Adolfo Colombres caracteriza como el "encubrimiento" estético, a través de la estilización de lo popular, de una relación que es en la práctica un proceso de *subalternización*, forma de violencia simbólica que no hace sino traducir una práctica económica y política.

Para un buen romántico, las obras "de imitación" no son verdaderamente poéticas:

Hay otra poesía que no se encumbra tanto como la que primero mencionamos; que más humilde y pedestre viste sencillez prosaica, copia lo vulgar, porque no ve lo poético, y cifra todo su gusto en llevar por únicas galas el verso y la rima... (OC, t. v, p. 146).

Esta caracterización se enlaza con uno de los puntos centrales de la estética romántica: creación *versus* imitación. Escribe en otro sitio:

El romanticismo... es la poesía moderna que fiel a las leyes esenciales del arte no imita, ni copia, sino que busca sus tipos y colores, sus pensamientos y formas en sí mismo, en su religión, en el mundo que lo rodea y produce con ellos obras bellas, originales [...] ("Estudios literarios", OC, t. v, p. 97).

El poeta romántico, renovador de la ciudad letrada, se opone a los preceptistas y académicos neoclásicos, pero también a las formas ingenuas que sólo imitan y copian: "[...] la descripción pura y simple de la naturaleza ó de la realidad no es por sí nada, sino en cuanto tiene relación con la inteligencia humana, con el hombre ("Sobre el arte de la poesía", p. 129).

POESÍA "DE ESCUELA" CON INCORPORACIÓN DE VOCES POPULARES SUELTAS Y EJEMPLOS DIALECTALES

Tal es el caso de algunos pasajes de *El ángel caído*, donde reconstruye la figura del don Juan y convierte a su enamorada, Ángela, en el tipo de la mujer casta tentada, la madre de familia que permitirá la reproducción de la sociedad y la nacionalidad, confrontada a las tentaciones de la ruptura y el erotismo. En carta escrita en Montevideo en 1844, leemos:

El don Juan es un tipo en el cual me propongo concretar y resumir, no solo las buenas y malas propensiones de los hombres de mi tiempo, sino también mis sueños ideales y mis creencias y esperanzas para el porvenir. Así pues, ti-

po multiforme, Proteo americano, lo verá usted reaparecer bajo otra luz... en otros poemas que tengo ideados. Angela es otro tipo compuesto de elementos sociales de nuestro país: me lisonjeo se hallará en él mucho de Americano.

Como todas las almas grandes y elásticas, la de mi D. Juan se engolfará á veces en las rejiones de lo infinito y lo ideal, y otras se apegará para nutrirse á la materia ó al deleite. Así representará la (d)oble faz de nuestro ser —el espíritu y la carne, ó el idealismo y el materialismo [...] Y como nuestra sociedad es el *medium* ó el teatro donde esa alma debe egercitar su devorante actividad, esto me dará lugar para ponerla á cada paso en contacto con ella, pintar nuestras costumbres, censurar, dogmatizar e imprimir hasta cierto punto al poema un colorido local Americano. (*OC*, t. II, pp. 5-6).

Vuelve la metáfora del pintor y su retrato de las costumbres y la naturaleza, según el cual lo popular ingresa de manera subordinada a la composición. Vuelve también el afán moralizante y la crítica de las costumbres, con la sanción de los bailes como lugares de perdición, en estrofas como éstas:

Ni en esa atmósfera impura
 Beber puede la aura rica
 Que alimenta y purifica
 El sentimiento moral;
 Ni allí se nutre y se forma
 El corazón femenino
 A esa virtud, que de norma
 Sirve al régimen social.

Ni de su frívola boca
 Hijas, esposas ni madres,
 Oirán en embriaguez loca
 La voz del deber surgir.
 Verbo de luz que en el templo
 De la familia resuena,
 Y la regla y el ejemplo
 Allí engendra del vivir.

(*El ángel caído*, *OC*, t. II, pp. 85-86).

Sin embargo, estos versos conviven con otros, en los que el tema popular de la rubia y la morena se carga de acentos eróticos:

Allí se vían las blondas,
 Con sus vestidos de tules,
 Su alba tez y ojos azules
 El blando pié deslizar,
 Suspirando afectos tiernos
 Pero lánguidos y flojos
 Como la luz de sus ojos
 Como su vago mirar.

Y las de formas redondas,
 Turgentes; y las de negro
 Cabello esparcido en ondas,
 Por el cuello de marfil;
 De cuyas pupilas brotan
 Fascinadoras vislumbres,
 Que dan delirio, y denotan
 Pasión honda, amor febril.

Y las morenas ardientes
 Con sus formas delicadas
 Que muestran nevados dientes
 Entre labios de carmín;
 Y aquellas cuya mirada
 De amor súplica parece,
 O la forma inmaculada
 Bosquejan de un serafín [...]

(*El ángel caído*, OC, t. II, pp. 87-88).

El contraste entre la libertad de estos versos y la tonalidad moralizante de los anteriores es notable. Y me recuerda las observaciones que María Rosa Lojo¹⁰ dedica a "El matadero", prodigioso relato en el cual es también posible descubrir, bajo la repulsión manifiesta, una extraordinaria capacidad para observar y representar el mundo de lo popular y el escenario dionisiaco de esa fiesta de sangre que constituye una amenaza al orden "civilizado".

Pero si volvemos a la carta citada antes, veremos cómo introduce allí Echeverría un elemento nuevo: puesto que la sociedad es un "teatro"

¹⁰ María Rosa Lojo, "La seducción estética de la barbarie en el *Facundo*", en *Estudios Filológicos* 27 (1992) pp. 141-148 o María Rosa Lojo, "El matadero": la sangre derramada y la estética de la 'mezcla'" en *La barbarie en la narrativa argentina, siglo XIX*, Ediciones Corregidor, Argentina, 1994, pp. 107-109.

donde el alma ejercita su actividad, intentará una nueva forma de representación inmediata, "teatral", directa, de ese mundo. Y esa forma directa de representación incluye sobre todo la presencia de la voz. Tal es el extraordinario texto donde se reproducen las escenas y los diálogos de un baile porteño.

Cito primero un pasaje donde los mirones de ocasión se preguntan por el origen de los nuevos asistentes a la velada:

- 1a.—... De Tampico,
 O del Brasil, todo es uno.
 Su tierra es el continente
 —Y como ella será ardiente.
 1a.— Pero tonto cual ninguno.
 1a.— No importa, es joven, galán.
 —Y muy feo.
 2a. Mas regala...
 1a. Y de pródigo hace gala
 2a. Porque donde toman da.
 1a. Doña Ana charla con él,
 Alegre como estas pascuas,
 Y el Brasilero está en ascuas...
 2a. Será por celos de aquel
 Que baila con Angelita...

(*El ángel caído*, OC, t. II, p. 95).

- 3o. —Y en torno de ella un picaflor voltario
 Susurra con amor, por ver si pica
 Las perlas de su espléndido rosario...
 2o. —O la miel de su pétalo que es rica...
 3o. —Vaya un gusto...!
 2o. —De fruta sazónada.
 3o. —Pero la de esa, che...! es sazón pasada,
 porque de quince á veinte, sin disputa,
 Toca en sazón la femenina fruta;
 Después el sol la quema, el sabor pierde,
 La frescura y color, si no la muerde,
 Ponzoñoso alacrán, duende en amaños (Ríen).

(*Ibid.*, p. 78).

El pasaje abunda en expresiones picarescas, dichos y refranes que en este caso no se inspiran en el ámbito rural gauchesco sino en el de algunos sectores medios urbanos (posiblemente los mismos que critica en el

pasaje con que se abre el presente estudio): Amores "de ojito", "tirar la lengua", "dar jarabe de pico", o una referencia, aquí sí de sabor tradicional, a esos picaflores "que halagan, pican las flores,/chupan la miel y se van". En una nota aclaratoria de las diversas locuciones que emplea en sus poesías, Echeverría explica: "Aunque no reconocemos al pueblo como legislador del idioma, creemos sin embargo, que en primer lugar el uso general y continuo, y en segundo el de los escritores de monta, son la autoridad única de la legitimación y sanción en esta materia" (*OC*, t. II, p. 548).

Ya en el prólogo de *La cautiva* había escrito:

De intento usa (el autor) a menudo de locuciones vulgares y nombra las cosas por su nombre, porque piensa que la poesía consiste principalmente en las ideas, y porque no siempre, como aquéllas, logran los circunloquios poner de bulto el objeto ante los ojos. (*OC*, t. v, p. 144).

He aquí una declaración más atrevida de Echeverría: "nombrar las cosas por su nombre" implica apelar a las locuciones vulgares. Pero en este afán de "nombrar las cosas por su nombre", el escritor va todavía más lejos, y llega a la inclusión del mundo de la voz y la gestualidad conforme a una convención realista, de manera directa y no como mención de un discurso por parte de otro.

Pero me interesa destacar también aquí la intromisión de escenas de diálogo, más o menos teatrales, cuando el poeta quiere que esa caracterización sea más vívida y fiel. Hay además indicación de gestos, rumores, cuchicheos, sonidos y movimientos de baile, que refuerzan la intención de introducir las escenas en toda su teatralidad.

El proceso de estilización de los temas y tipos populares conforme a cánones de belleza, sublimidad y espiritualidad, o conforme a una intención moralizante, deriva en una solución estética que no hace sino traducir a la vez que encubrir la heterogeneidad básica entre los dos mundos.

Recordemos que, según la define Cornejo para el caso de la novela indigenista, la heterogeneidad consiste en una relación asimétrica de dos universos socioculturales distintos y opuestos: el tradicional (instancia referencial) y el moderno occidentalizado (instancias productivas, textuales y de recepción). Esta contradicción interna reproduce la contradicción básica de las relaciones sociales y de producción. Por mi parte, considero que el modelo de Cornejo es plenamente aplicable al fenómeno de la gauchesca.

A continuación examinaremos cómo, en el seno mismo de la obra de Echeverría, se va abriendo paso otra forma de mención directa de lo popular.

RECUPERACIÓN DE LA CANCIÓN Y OTRAS FORMAS ESTRÓFICAS TRADICIONALES

En palabras de Echeverría, “No es [...] la canción una obra frívola: ella ríe, ella llora, ella inflama el corazón del guerrero; ella invocando gloriosos recuerdos, sabe hablar con eficacia al patriotismo nacional[...]” (*OC*, t. v, p. 133). Es en la canción donde el mundo de lo popular reingresa a la obra de Echeverría, a través, sobre todo, de la musicalidad y del recurso a tópicos de la lírica tradicional. Por otra parte, estas canciones conducen al oscuro mundo de los sentimientos y a una primaria comunidad de sentido. Tal es el caso de algunas de sus más refinadas composiciones, dedicadas a la ausencia, a la flor, a la lágrima, a la guitarra o al corazón.

Veamos, por ejemplo, “A mi guitarra”, fragmento que formaba parte originalmente del canto I del poema del mismo nombre:

Tú que has sido siempre
Mi fiel compañera
justo es que te cante
Sonora vihuela.

La dulce armonía
Que exhalan tus cuerdas
Cuando enajenada
Te pulsa mi diestra...

Justo es que celebre
Mi musa halagueña
Pues endulzas siempre
Mis amargas penas.

Cuando enfurecida
la negra tristeza
devora mi pecho
de angustias me llena,

te tomo en mi mano
te pulsa mi diestra
y al oír tu armonía
la fiera se aleja.

Halaga mi oído
que suenen tus cuerdas

de amor y ternura
las dulces endechas...

Oigamos al menos
de amor las endechas
que quien amando vive
sufre muchas penas.

(OC, "Poesías varias", t. III, pp. 352-354).

Por medio de la lírica el poeta logra vincularse de manera más fluida con el mundo de la oralidad, la música y el gesto.

Es una constante en la obra de Echeverría la búsqueda de musicalidad. Tal es el caso de su "Serenata":

Al bien que idolatro busco
desvelado noche y día,
y la esperanza me lleva
tras su imagen fugitiva,
prometiéndome engañosa
felicidades y dichas:
Ángel tutelar que guardas
su feliz sueño, decidla
las amorosas endechas
que mi guitarra suspira.

(OC, "Poesías varias", t. III, p. 183).

Los dos últimos versos que refuerzan el lirismo y acentúan el recurso a la música y el canto constituyen el estribillo de esta "Serenata":

[...] las amorosas endechas
que mi guitarra suspira.

El ángel caído incluye también una serenata:

Coronada de estrellas
La noche está sombría,
Pero entre todas ellas
La venturosa mía
No veo desde aquí.
Ángel mío, despierta
Que velando a tu puerta
Estoy solo por ti...

Más dulce que el arrullo
 De la paloma tierna,
 Así del labio tuyo,
 Fuente de amor eterno,
 El eco es para mí.
 Ángel mío, despierta
 Que velando a tu puerta
 Estoy solo por ti...

Por el amor movido
 De tu pupila negra
 La mirada encendida
 Que el corazón alegre,
 Lánguida llegue a mí,
 Ángel mío, despierta
 Que velando a tu puerta
 Estoy solo por ti...

(OC, t. II, pp. 162-164)

Las serenatas le permiten además retomar temas, tópicos y fórmulas de la canción popular. Atendamos a este último ejemplo, incluido en "poesías varias" (OC, t. III, p. 296):

A la luz blanda y serena
 de la Luna, astro de amor,
 modulaba así su pena
 solitario el trovador.

Bella niña, yo te adoro
 desde el día en que te vi
 tu eres mi anjel misterioso,
 solo pienso y vivo en ti.

El tributo de mi canto...

Tú que escuchas, bella luna,
 el cantar del trovador,
 si la vieres, por fortuna
 dile nuevas de su amor...

En las "Notas del autor de los consuelos", Echeverría esboza un nuevo tipo de relación entre pintura y poesía:

He denominado así estas fugaces melodías de mi lira porque ellas divirtieron mi dolor y han sido mi único alivio en días de amargura. Tal vez el tono lúgubre de algunas disonará al corazón de la mayor parte de los lectores [...] Ellas, sin embargo, pintan solo el bosquejo del estado de mi alma en una época funesta de la cual no conservo sino una vaga y difusa imagen. (OC, t. III, p. 11).

De este modo, explica *al lector* de "Los consuelos" las razones de su *canto* y además habla ahora de la pintura de sí mismo, y retrato, por tanto, de su alma. Prosigue:

La tórtola solitaria se queja, el arroyo murmura, extrémase ruiendo el torrente y la tormenta brama [...] Así el poeta temple la lira al unísono de su alma, y modula el canto que le inspira su corazón. ¡Feliz si consigue entonces una lágrima de la ternura y un suspiro de la belleza! (*Ibid.*).

Con la lírica el poeta romántico alcanza una nueva forma de relación con una *communitas* de sentido. Tomo el término del antropólogo Víctor Turner,¹¹ quien lo opone a "estructura". Si en algunos poemas el autor reproduce una relación de subordinación estructural de lo popular respecto de lo culto, una relación heterogénea entre ambos orbes, en la que él mismo se convierte en intermediario proteico, en otros casos se vuelca hacia el modelo de la comunidad, mediante el yo lírico de la canción: en efecto, en otros escritos suyos se parangona la pasión con el canto.

A la frecuente metáfora por la cual el poeta se convierte en pintor de imágenes, se contrapone ahora la del poeta como intérprete. Releo: "Instrumento del arte debe en manos del poeta armonizar con la inspiración, y ajustar sus compases al vario movimiento de los afectos". ("Estudios literarios", OC, t. v, pp. 119-120).

La imitación franca del estilo popular se hace progresivamente más frecuente en las composiciones de madurez. Fórmulas, estribillos, metro popular, refranes, aparecen también con asiduidad en algunas composiciones.

Encontramos ejemplos como éste, en el que recurre a la forma romance y al octosílabo:

En un bizarro alazán
Que libre, ufano y soberbio

¹¹ Víctor Turner, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, versión castellana revisada por Beatriz García Ríos, Taurus, Madrid, 1988.

Cuando jóven en la Pampa
 Pació la grama y el trébol,
 Salió una tarde Ramiro,
 Solo con su pensamiento,
 A recorrer las campiñas,
 Cuyos jardines y huertos
 En el florido verano
 Brindan holganza a aquel pueblo,
 Que en las famosas orillas
 Del Plata tiene su asiento.
 Llegó a una quinta cansado,
 Cuando ya mústio y sereno
 El crepúsculo esparcia,
 Sobre la tierra y el cielo,
 Aquella luz misteriosa
 Cuyos pálidos reflejos
 Llevan al alma agitada
 Tristeza y recojimiento
 Una de ellas, cuya frente
 Sombreaban con misterio
 El pudor y la congoja,
 Entónce al son hechicero
 De la g(u)itarra cantaba
 Tristes y amorosos versos.
 La voz, la música, el canto,
 Todo su ser conmovieron,
 Y despertaron al punto
 En su memoria recuerdos [...]

(OC, t. III, p. 361).

Este romance en octosílabos nos recuerda, en su fórmula de apertura, la que adoptará Estanislao del Campo para el *Fausto*, “En un overo rosau...”, especie de “había una vez” pampeano. En estilo narrativo acompaña la figura del viaje, un viaje por la Pampa que es al mismo tiempo un viaje de iniciación del autor, tema caro, por otra parte, a los poetas románticos.

Echeverría reflexiona sobre el metro popular:

En cuanto al metro octosílabo en que va escrito este tomo, [el autor] sólo dirá: que un día se apasionó de él, a pesar del descrédito a que lo habían reducido los copleros, por parecerle uno de los más hermosos y flexibles de nuestro idioma; y quiso hacerle recobrar el lustre de que gozaba en los más

floridos tiempos de la poesía castellana, aplicándolo a la expresión de ideas elevadas y de profundos afectos. Habrá conseguido su objeto si el lector, al recorrer sus Rimas no echa de ver que está leyendo octosílabos.

("Advertencia a *La cautiva*", *OC*, t. v, p. 148).

Se preocupa también por la musicalidad de la poesía:

El metro, o mejor, el ritmo es la música por medio de la cual, la poesía cautiva los sentidos y obra con más eficacia en el alma. Ora vago y pausado, remeda el reposo o las cavilaciones de la melancolía: ora sonoro y veloz, la tormenta de los afectos [...] El diestro tañedor modula con él en todos los tonos del sentimiento, y se eleva al sublime concierto del entusiasmo y de la pasión.

No hai, pues, sin ritmo poesía completa. Instrumento del arte debe en manos del poeta armonizar con la inspiración, y ajustar sus compaces al vario movimiento de los afectos. De aquí nace la necesidad de cambiar a veces de metro, para retener o acelerar la voz, y dar, por decirlo así, al canto las entonaciones conforme al efecto que se intenta producir. (*OC*, t. v, pp. 119-120).

Recordemos que el romanticismo coloca la lírica en el centro del campo artístico, en una voluntad ligada a su vez con la tendencia a convertir el "Yo" lírico en la propia persona del poeta: el héroe se identifica con el autor. Esta nueva modalidad reestructura incluso la relación de la lírica con otras formas poéticas, al punto de redefinir la épica misma: la poesía "forma círculos que tienen al poeta como centro", y la expresión se confunde en buena medida con la autoexpresión.¹²

De este modo, la apelación a la musicalidad y al ritmo se combina además con las necesidades expresivas, y éstas con la recuperación de la situacionalidad previa a cualquier versión escrita.

Por otra parte, la generación romántica, que aspira a revolucionar la ciudad letrada, sabe que no puede dejar de acercarse a ese gran movimiento de recuperación de las voces y cantos tradicionales, eco tanto del gran movimiento romántico en general como de la propia relación con las tradiciones locales que se espera reinterpretar.

Si en los primeros años de su creación poética es más pronunciado el esfuerzo de Echeverría por romper con la tradición, en los años de madurez (una madurez truncada por una muerte temprana en el exilio), se hará más fuerte el esfuerzo por recuperar la tradición, los tipos, las costumbres y las voces populares. Esa recuperación adquirirá en nuestro poeta la forma simbólica de la guitarra.

¹² M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara; teoría romántica y tradición crítica*, trad. de Gregorio Aráoz, Nova, Buenos Aires, 1962, p. 149.

Así, hacia el final de su vida, Echeverría establece una nueva forma de relación con la poesía popular: “no sólo por no trillados senderos se descubren mundos desconocidos”, escribe. La poesía —tanto la del autor como la anónima— encierra el espíritu y la moralidad de los pueblos, y ella misma puede estar “revestida de un carácter propio y original”: (“Notas del autor de los consuelos”, *OC*, t. III, p. 12).

La “Profecía del Plata” y otras composiciones del mismo género [...] las escribí preocupado aun del estilo y forma usadas por poetas españoles cuyas líras rara vez han cantado la libertad.

Si, recobrando mi Patria su esplendor, me cupiese la dicha de celebrar otra vez su gloria, seguiría distinto rumbo; no sólo por no trillados senderos se descubren mundos desconocidos.

La poesía entre nosotros aun no ha llegado a adquirir el influjo y prepotencia moral que tuvo en la antigüedad, y que hoy goza entre las cultas naciones europeas: preciso es, si quiere conquistarla, que aparezca revestida de un carácter propio y original, que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual. Sólo sí, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegara a ostentarse sublime como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus argumentos como la fecunda tierra que la produzca. (*Ibid.*, pp. 11-12).

La figura del pintor como mediador entre cierta forma artística y ciertos contenidos primitivos a estilizar se amplía aquí de manera notable: será ahora la tierra misma la que producirá, por medio del artista, la poesía, y ésta, a su vez, aparecerá:

revestida de un carácter propio y original, que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones [...] (*Ídem*).

La poesía será además “nuestra”, y expresión de un sentimiento colectivo mediado por un artista individual: el modelo es anterior al pintor, y la expresión es anterior a la escritura: “el cuadro vivo de nuestras costumbres y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes” (*id.*). Para poder representar es necesario, al mismo tiempo, ser representativo.

En suma: mediante el complejo entramado poético de Echeverría descubrimos el momento en que las letras establecen un nuevo “pacto”

estético entre la tradición culta y la popular, pero sobre todo entre el mundo de la voz y el mundo del silencio, el de la escucha y el de la escritura y lectura en silencio. Para el caso del romanticismo hispanoamericano, el avance de la letra impresa y una nueva forma de medida de la temporalidad social —el mundo del libro, el periódico y el reloj— entra en tensión con la voluntad estética de dar cuenta de las tradiciones populares como base para una nueva literatura nacional; de ahí la necesidad de encontrar nuevas formas de representación del mundo de la tradición oral, el canto y la memoria.

Echeverría está puesto en la frontera entre el oír y el leer, como lo ilustra el título de esta ponencia, extraído de una composición suya, y como lo ilustra también su constante preocupación por la musicalidad de la poesía. El poeta encuentra varias estrategias fundamentales de representación del mundo de la oralidad, desde la estilización y la presentación indirecta hasta la directa, pasando por la inclusión de voces, expresiones dialectales o formas estróficas tradicionales y tipos populares, y una fuerte preocupación por la voz y musicalidad de las composiciones.

Mientras que la metáfora del pintor y las imágenes visuales con ella relacionadas remiten al mundo de lo escrito, al papel de intermediación del autor y a la no inmediatez de la lectura, esto es, a una heterogeneidad básica entre la instancia referencial y la instancia de recepción, la metáfora del cantor y el campo de imágenes auditivas con ella relacionadas remiten al mundo de la voz y la situacionalidad, en el cual el poeta-intérprete, su tema y su escucha inmediata se reúnen en una comunidad de sentido previa a la serie de mediaciones que implican la versión escrita y la lectura.

LILIANA WEINBERG DE MAGIS
Universidad Nacional Autónoma de México

LAS ORALIDADES POPULARES Y SU “RESCATE” ESCRITURAL

INTRODUCCIÓN

Uno de los primeros textos poéticos redactados en América, la *Relación*, elaborado a instancias de Cristóbal Colón por el fraile Jerónimo Ramón Pané (1974), pretende ser una versión escrita, muy imperfecta según reconoce su propio transcriptor, de las narraciones mayormente mitológicas que le hicieron a su autor hacia 1498, algunos indios *arawak* de la isla La Española (Haití/Santo Domingo). Después, a lo largo de los siglos, fueron numerosísimos los textos escritos “latinoamericanos” cuyos autores o editores admitían, reconocían o reivindicaban, según los casos, que se basaban en un texto oral preexistente (Lienhard, 1990). Siempre fueron complejas, en América Latina como en otras partes, las relaciones entre la oralidad y la escritura, entre la voz y la letra. Hace pocos años, todavía, uno de los grandes escritores hispanoamericanos vivos, Augusto Roa Bastos, afirmó:

en mi oficio de escritor de ficciones he experimentado siempre, vivencialmente, la presencia crepuscular de ese texto primero, audible más que legible, que remonta del hemisferio subyacente del guaraní, y he sentido la necesidad de incorporarlo y trasfundirlo en los textos escritos en castellano, integrarlo en la escritura, si no en su materialidad fonética y léxica, al menos en su riqueza semántica, en sus reverberaciones significativas; en su radiación mítica y metafónica; en sus modulaciones que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida y del mundo (Roa Bastos, 1987).

Roa Bastos “reivindica” la genealogía oral de su texto. A partir de las explicaciones más bien metafóricas que da el autor paraguayo, ningún lector, sin embargo, podría imaginarse cabalmente qué recursos empleaba para trasladar ese “texto primero” a la página escrita. ¿Cómo trasladar a la escritura la “riqueza semántica”, las “reverberaciones significativas” o la “radiación mítica y metafórica” de un texto oral? Como Roa Bastos, muchos letrados y escritores latinoamericanos reivindicaron el origen, en última instancia oral, de sus narraciones. Mencionemos tan sólo, para México, a Juan Rulfo, a Eraclio Zepeda o a Jesús Morales Bermúdez.

De hecho, parece que la incorporación de la oralidad —especialmente de la oralidad “subalterna”— ofrece a numerosos autores una especie de justificación o de caución colectiva para su quehacer literario. Si bien asimétricas, las relaciones entre la oralidad y la escritura son, por lo menos en nuestros tiempos, claramente recíprocas. En el seno de las colectividades que privilegian el sistema de comunicación oral, no se ignora, aunque no se la practique, la escritura. A menudo se tiende a considerarla como un medio ajeno, engañoso y vagamente hostil. En el cuento “La amberé”, de Gabriel Casaccia (1984 [1938]:101), a quien Roa Bastos considera su maestro, podemos leer lo siguiente:

[Serafín Romero] no sabía leer ni escribir; pero este desconocimiento lo tenía sin cuidado. Sólo dos o tres veces en su vida tuvo el deseo, y no muy intenso, de saber qué decían esos papeles impresos con gruesas letras, que venían de la capital, tan cerca por la distancia y tan lejos de su curiosidad. Cuando se los leyeron quedó tan en ayunas como antes. Eso sí, le causó un hondo asombro que esas líneas negras con sólo mirarlas salieran por la boca cambiadas en palabras. Algunos, como don Pedro, el peluquero del lugar, las pronunciaban en guaraní.

Muy plásticas, las observaciones del narrador subrayan, desde la perspectiva del personaje provinciano, la enorme distancia cultural que media entre la “ciudad letrada” y su trastierra básicamente oral —distancia que no consigue acortar el eventual traslado de las “líneas negras” a la oralidad—, española o guaraní.

Si la escritura y la oralidad representan dos medios de comunicación distintos, su diferencia no se agota en la mera tecnología comunicativa. Diferentes son, también, los sistemas de códigos —temáticos, poéticos, lingüísticos— que suele movilizar cada uno de ellos. Por eso mismo, la transferencia “correcta” de los mensajes de uno para otro resulta, en cualquiera de las dos direcciones posibles, altamente problemática. Según una investigación colectiva reciente (Raible, 1992), cabe suponer que (casi) independientemente de la oposición entre los medios existe, también, una oposición relativa entre la “concepción oral” y la “concepción escritural” de los textos. La primera se caracterizaría por cierta espontaneidad enunciativa y la baja densidad semiótica de los textos, mientras que la segunda informaría sobre los textos —orales o escritos— de alta densidad semiótica y relativa fijeza. La mayor distancia posible se daría, entonces, entre un texto oral de “concepción oral” y un texto escrito de “concepción escritural”. Aunque a mi modo de ver, la oposición medial entre oralidad y escritura es absolutamente insoslayable, el planteamiento mencionado tiene el mérito de enfatizar que un texto oral no es, *a priori*, menos complejo que

uno escrito. Esto se hace particularmente evidente cuando consideramos que un texto oral no se reduce a su vertiente verbal, sino que moviliza, en el marco de su *performance*, toda una serie de medios y códigos no verbales.

Desde que existe la literatura escrita, las preocupaciones que provoca entre los letrados se han venido discutiendo por medio de la escritura. Si bien no podemos excluir que los problemas de la comunicación oral también se discutan en el seno de las sociedades o grupos donde ésta predomina, el conocimiento científico o sistemático sobre la oralidad se produce, como en el caso de la literatura escrita, dentro de la "esfera" o la "ciudad" letrada. Ahora, si la actual investigación sobre la oralidad y sus producciones suele apoyarse —como lo demuestra, por ejemplo, el trabajo que se viene realizando en El Colegio de México— en la experiencia de su área de folkloristas, etnólogos y otros estudiosos, es difícil ignorar que en América Latina, numerosas reflexiones sobre la oralidad se han realizado, de hecho, a partir de textos previamente transcritos y montados. Son aquellos textos que pretenden "rescatar" alguna oralidad popular latinoamericana los que deseamos someter aquí a un breve examen. ¿De dónde viene, en primer lugar, ese afán de publicar por escrito textos de procedencia oral y "subalterna"? Quiero recordar, en este contexto, que los misioneros y otros funcionarios coloniales que se abocaron, a partir del siglo xvi, a una vasta recopilación de la oralidad indígena, lo hicieron en primer lugar para contribuir, con los conocimientos así reunidos, a "perfeccionar" la organización política, económica, social y religiosa de la colonia. No los movió, por lo menos en un primer momento, ningún interés científico ni literario (Lienhard, 1990). Ahora, ¿cuáles fueron las motivaciones de quienes reanudaron esa tarea desde finales del siglo xix, y cómo las pusieron en práctica? ¿Con qué objetivos se ha venido estudiando o "rescatando" la oralidad popular? ¿Quiénes son los individuos o grupos que se han distinguido en esta tarea? ¿Cuáles son los principales momentos de auge de la práctica recopiladora? ¿Cuáles han sido, en cada momento, las oralidades privilegiadas por los estudiosos, y cuáles más bien, descuidadas o ignoradas? ¿Cuáles los "géneros" predilectos? ¿Cuáles las técnicas de recopilación, de montaje y de presentación de los fragmentos elegidos? Éstas son algunas de las preguntas que motivan mi exposición. Intentaré esbozar un comienzo de respuesta a partir de la discusión de algunos de los momentos clave de la práctica moderna de "rescate" de oralidades subalternas. Más que de un esbozo de historia general de tal práctica —empresa que sólo se podrá realizar en un trabajo colectivo—, se trata aquí de la formulación de *tendencias*, de un posible punto de partida para futuras indagaciones de mayor precisión y detalle.

EL "PUEBLO" COMO DEPOSITARIO DE VALORES NACIONALES

Se sabe que en Europa, desde la época romántica (hermanos Grimm), los sectores rurales arcaicos eran a menudo considerados como los depositarios por excelencia de valores nacionales supuestamente "eternos" —valores amenazados y cuestionados por la cultura internacionalizada que se iba expandiendo con la revolución industrial. En este sentido, el interés romántico por los "cuentos de hadas" y las "leyendas" traduce sin duda cierto rechazo de la modernidad cultural. En 1846, en Inglaterra, W.J. Thomas acuñó, refiriéndose al conjunto de las "tradiciones populares", el término de *folk-lore*. Para denominar las prácticas *verbales* vinculadas a la memoria oral de las colectividades populares, Paul Sébillot creó hacia 1881 el concepto de "literatura oral". Para él, la "literatura oral" era una literatura *folk*, característica de los sectores rurales relativamente "periféricos" —como los campesinos de su Bretaña natal— y sin acceso directo a la literatura escrita.

Como sus colegas europeos, los primeros "folkloristas" latinoamericanos buscaban en la oralidad de las poblaciones rurales los elementos distintivos para contribuir a la creación de unas "culturas nacionales" que acompañaran la edificación de los estados nacionales. Ante la evidente heterogeneidad cultural de las sociedades latinoamericanas, el problema que se les planteaba era la elección de la cultura y la población más adecuadas para la realización de su propósito, problema que resultaba particularmente espinoso en los países donde predominaba un campesinado indígena o negro. A partir de la óptica europeizante y social-darwinista —racista— que solía caracterizar los proyectos nacionales hasta la primera guerra mundial, no cabía, en efecto, proponer "lo indígena" o "lo negro" como eje de una cultura nacionalista, aún por crear.

Fue sin duda en Brasil¹ donde se realizaron los primeros trabajos, y los más sistemáticos, de "rescate" de ciertas oralidades populares. *O selvagem*, célebre libro del general Couto de Magalhães (1876), contiene numerosas narraciones en tupí con la traducción correspondiente al portugués. Sorprendente a primera vista en un contexto caracterizado por el darwinismo social, esa obra tenía, en realidad, una finalidad muy precisa y limitada. Según las declaraciones del general, se trataba de contribuir a la formación de un cuerpo de intérpretes destinado a encargarse, en una aparente "reedición" del proyecto lascasiano, de la conquista pacífica de los indios del interior. De hecho, estos indios, una vez asimila-

¹ Aunque centrada en Hispanoamérica, esta exposición no puede prescindir de algunas referencias a Brasil, país que anticipa, a menudo, los "movimientos" hispanoamericanos.

dos, iban a ser —siempre siguiendo al general— la mano de obra que necesitaría la economía brasileña al irse extinguiendo, inexorablemente, el sistema esclavista. Contemporáneo de Couto de Magalhães y editor de una notable colección de cuentos y cantos en tupí, *Poranduba amazonense*, João Barbosa Rodrigues (1890) defendió la necesidad de "rehabilitar a pobre lengua, actualmente estropiada e despreciada" (Prefácio). A pesar del interés y la respetable calidad de estos trabajos, es evidente que ninguno de estos pioneros consideraba a los tupís —o a los indios brasileños en general— como un posible eje o siquiera un factor importante para la creación de una cultura nacional. Antes de ellos, los indianistas románticos, especialmente José de Alencar en su novela *Iracema* (1873 [1865]) pretendió hacer del idioma tupí clásico, lengua muerta, el sustrato de la nueva literatura nacional brasileña. Tampoco él, sin embargo, atribuía valor nacional alguno a la cultura de los indios vivos.

Esos valores nacionales se iban a buscar, de hecho, en la oralidad del campesinado mestizo. Fue Sílvio Romero (1897 [1888]) quien realizó la mayor compilación y, en aquel entonces, el único estudio serio de la "literatura oral" de los sectores populares brasileños. Romero empieza desmitificando el "pueblo infalible" de los románticos alemanes y denuncia el europeísmo o el indianismo unilaterales de sus precursores brasileños. En su concepción, el "pueblo" brasileño —entidad eminentemente dinámica y cambiante— no es depositario de valores eternos. Admitiendo que los brasileños no llegaban todavía a configurar un "carácter original", profetizó que la cultura que finalmente iba a imponerse en su país sería, aunque hecha por "mestizos", predominantemente "blanca". Romero fue el primero que en Brasil subrayó el triple origen —portugués, indígena, africano— de la oralidad popular brasileña. Sobre la oralidad "mestiza", no se puede dejar de señalar que para Romero (1897 [1888]:33), los portugueses nacidos en Brasil, los negros de la costa² y los indios de la selva no eran "brasileños", sino extranjeros. Para referirse a las expresiones verbales populares, Romero (1888) empleó —muy aristotélicamente— el término de "poesía", que le permitió reunir cantos, narraciones, rezos y fórmulas ritualizadas. En la obra de este gran intelectual, la "literatura oral" aparece, pues, como un sistema global y relativamente autónomo de producción verbal.

No se podría afirmar lo mismo acerca de Juan León Mera, político conservador ecuatoriano, novelista y folklorista, que publicó casi por las

² A pesar de esta exclusión, Romero rindió homenaje al aporte de los africanos y reconoció que en Brasil, su estudio había sido injustamente postergado por los etnógrafos brasileños. "Es una vergüenza —escribió en 1888— que nada tengamos consagrado de nuestros trabajos al estudio de las lenguas y de las religiones africanas" (Romero, 1897:34).

mismas fechas centenares de *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892). Con la excepción de "Atahuallpa huañuy", elegía quichua sobre la muerte de Atahuallpa, y una breve selección de coplas quichuas, las letras de cantos publicadas por Mera —que pretende inspirarse en la obra folklórica de la escritora romántica española Fernán Caballero— pertenecen a una cultura de marca claramente hispánica. "Nuestro pueblo —puntualiza sin rodeos— canta versos de origen español" (estudio preliminar). El "pueblo" de Mera, según su propia confesión, es la "gente de bayeta y alpargata" que vive en la "parte baja de la ciudad" (de Ambato). El campesinado de lengua quichua que domina la sierra ecuatoriana brilla, pues, por su casi ausencia. El estudio que precede la recopilación de Mera contiene una serie de observaciones interesantes en cuanto a la selección de los textos orales, la manera de trasladarlos a la página impresa y el destinatario previsto de su trabajo. En primer lugar, parece que la oralidad popular se agota en las "coplas" cantadas. A partir de la premisa de que el "pueblo" se singulariza por su sentimiento religioso y su moral, el editor admite, además, haber excluido las coplas de "color escandaloso" y las que abogan por el radicalismo político (Alfaro). El "pueblo" que se expresa en las coplas es, pues, un pueblo "inocente" que no cuestiona los valores hegemónicos. Mera confiesa, por otro lado, que "no ha faltado quien me aconsejara que [...] fuese nimiamente respetuoso para con la musa popular", pero agrega inmediatamente que no ve motivo para no corregir el lenguaje de las coplas. Desde su punto de vista, trata de educar al pueblo con los versos que se tomaron de él para devolvérselos "corregidos". En resumen, la "oralidad popular" de los *Cantares del pueblo ecuatoriano* es una oralidad domesticada, castrada y adaptada a las necesidades de una política conservadora.

Lo que se acaba de decir acerca de Mera es válido, creo, para la mayoría de las compilaciones de expresiones populares que se publicaron en el contexto de la elaboración positivista de las culturas nacionales hispanoamericanas. Lo que se observa es una "reducción" (Meliá, 1986) múltiple de lo "popular". Es reductora, para empezar, la definición del "pueblo", que no suele abarcar sino a determinados sectores rurales o suburbanos de cultura marcadamente "ibérica"; definición que margina a los sectores indígenas y, más todavía, a los descendientes de africanos. Es reductora, luego, la elección exclusiva de un género discursivo, generalmente algún tipo de poesía cantada ya en vías de "museificación". Es reductora, por fin, la exclusión de las expresiones que podrían considerarse "subversivas", como también la "corrección" estilística de los materiales publicados. Cabe agregar que no es raro en esa época que se presenten como "populares" las que son, en realidad, composiciones cultas hechas al estilo popular. Es el caso, especial, de la poesía supuestamente "gaucha"

discutida por Leopoldo Lugones en su trabajo sobre el *Martín Fierro*. Toda la argumentación de este autor modernista tiende a demostrar que los versos de José Hernández configuran, como las epopeyas homéricas, un poema épico popular por medio del cual se manifiesta una nación en la fase de su formación. La preocupación fundamental de Lugones no consistió, pues, en recoger o estudiar las oralidades populares existentes, sino en contribuir a fabricar una nación a partir de una epopeya culta de remota ascendencia popular. Esta actitud es tanto más llamativa cuanto que en Argentina, la composición del "pueblo" de los estratos subalternos había sufrido profundas modificaciones desde la "época de los gauchos", hasta 1916, fecha del texto de Lugones. Por un lado, los gauchos no constituían ya un sector culturalmente autónomo; por otro, a raíz de la inmigración europea, los sectores subalternos se componían ahora, en gran parte, de grupos de ascendencia italiana o centroeuropea. En este caso como en los precedentes, el "pueblo" elegido para servir de eje para el proyecto nacional no es el conjunto realmente existente de los sectores subalternos, sino una entidad fabricada *ad hoc* por los intelectuales nacionalistas (e hispanizantes) del momento.

EL DESCUBRIMIENTO DEL OTRO

Ante el panorama de los estudios folklóricos realizados en el marco de los nacionalismos de inspiración positivista resulta bastante radical la ruptura que provocaron las vanguardias políticas y artísticas de los años veinte y treinta en el estudio de las oralidades populares. Con su rechazo del darwinismo social, su proyecto de revolución democrática como, también, su interés por las literaturas indígenas, José Martí (1975 [1883-1887]) ya había anunciado a su manera un cambio de orientación que se concretará, finalmente, a partir de 1925-1930. Si las vanguardias de los años veinte empezaron a liberar la producción literaria, plástica y musical de las convenciones que se habían impuesto en el siglo XIX, ellas también auspiciaron, por lo menos indirectamente, la renovación de la etnografía, los estudios folklóricos y la musicología. Bajo el impacto de los *ismos* politizados desaparece definitivamente la noción romántica de "pueblo", caen en desuso las teorías positivistas de la "raza" y tiende a imponerse una visión más bien inspirada en una mirada "clasista". El "pueblo" de antaño —lo demuestra una revista de vanguardia como *Amauta* (Lima, 1926-1930)— se transforma en un conglomerado potencialmente revolucionario de campesinos, obreros, comunidades indígenas y negras. Al mismo tiempo que empiezan a ocupar un lugar protagónico en las utopías sociopolíticas del momento, los sectores aludidos adquieren, a los

ojos de la intelectualidad progresista, una personalidad cultural propia. Halagados sin duda por el interés que las vanguardias y la etnografía europeas³ demuestran por las culturas arcaicas y exóticas de otros continentes, una serie de intelectuales latinoamericanos empiezan, en efecto, a prestigiar las culturas otras de su propio territorio. Abriéndose a la irrupción de todas las “otredades”⁴ tanto la etnografía como la literatura acogen o incorporan ahora todo tipo de repertorios orales hasta ahora ignorados. A expensas de las tradiciones orales de marca hispánica, diversas textualidades radicalmente “otras” —en particular indígenas y afroamericanas— van imponiendo su presencia en los trabajos de etnólogos, musicólogos y escritores. Las “literaturas orales”, además, no se presentan ya como apéndices subalternos o relictos arcaizantes de las prácticas literarias hegemónicas, sino como sistemas relativamente autónomos, “otros”, que cabe estudiar *en* y *con* su contextos políticos, sociales y culturales.

Para ilustrar estas afirmaciones quiero centrarme, en tres obras ejemplares, las de Fernando Ortiz (Cuba), José María Arguedas (Perú) y Lydia Cabrera (Cuba).

Los tres escritores combinaron de diversas maneras la etnografía con la práctica literaria. En sus textos, la irrupción de la palabra “popular”, especialmente la que se expresa en lenguas o lenguajes “otros”, favorece la ruptura con los discursos —“folkloristas” o “literarios”— del pasado. En los escritos propiamente etnográficos de Arguedas aparece todo un universo discursivo espléndido, ampliamente ignorado hasta aquel entonces, el del campesinado quechua, población mayoritaria en Perú hasta hace algunas décadas. Arguedas nunca trabajó con tradiciones museificadas, sino que, por el contrario, concentraba todo su esfuerzo en la revelación de las expresiones “populares” (todavía) vivas y comprometidas con su entorno político y social; piénsese, en particular, en sus ediciones del mito de Inkarrí y de otros mitos poshispánicos (1975). En sus cuentos y novelas, el mismo Arguedas, “vanguardista” también en este campo, dignifica los sociolectos “incorrectos” hablados por amplios sectores de la población peruana. Con sus poemas en quechua, finalmente, el escritor y antropólogo andino busca imponer en la página impresa, bajo formas inéditas, la lengua y las maneras de pensar (el mundo) de los migrantes quechuas. El aporte de Fernando Ortiz (1950, 1951) para el “rescate” de las oralidades populares, precedido y auspiciado de alguna manera por la poesía vanguardista de la *negritud* (Luis Palés Matos, Nico-

³ Para el *flirt* entre artistas de vanguardia y etnógrafos, véase, por ejemplo, *A predicament of culture* de James Clifford (1988) y la revista *Documents* (París, 1929-1930).

⁴ Para el descubrimiento de las oralidades arcaicas fueron particularmente importantes los trabajos del antropólogo Franz Boas, entre ellos *Primitive art* (1927).

lás Guillén) y los *Cuentos negros de Cuba* igualmente vanguardistas de Lydia Cabrera (1936, 1940) se cifra en la manifestación y el estudio etnográfico de una pujante aunque ignorada tradición poética afrocubana, la de los cantos litúrgicos de la santería, el palo monte o la religión abakuá. Más radical todavía, la propia Lydia Cabrera (1954) construye en *El monte* un sorprendente texto polifónico, hecho con retazos de cantos, de narraciones y de testimonios de sus informantes negros. Varias lenguas africanas y sociolectos cubanos obtienen aquí el derecho de desplegarse ampliamente en un texto entre "etnográfico" y "literario" y destinado, en primer lugar, a los sectores hegemónicos. Una audacia verbal casi dadaísta se observa también en muchas de sus obras posteriores, como cuando la autora reproduce en *Reglas de Congo* (1986:83), sin traducción ni comentario "científico" "de ninguna especie, un canto en lengua "conga":

Gallito, abrí kuto, gūiri mambi [¿mambo?]
 Cucha como yo kimbila
 Cabildo la gallina no le entra cucaracha
 Porque Nsusu se lo ntamba.
 Bueno, caballero, como no hay bulla no hay guerra.
 Yo estaba chiquitico, yo sukula lele munantoto.
 Mandinga suku fiamé, Santo Brabra Bendito.
 Yo llega, caballero, río seco. Río seco tá corriendo.
 Zacateca tá pescando. La mar quiere crecé.
 Gallo no hay lugar. Mosquito tá preso porque tiene malo genio.
 Yo simbá, yo lémba, yo cautivo cosa mala
 Mundele lasimbiriko bondan tolo kawa lalá
 Karabalí tongoriame mandá mbuá bricá lango.
 Bueno caballero, Bamba cubana matá gando
 Mató un kumbi día domingo⁵

Los fermentos vanguardistas no auspician sólo la irrupción de una palabra "otra". En la etnografía posterior al surgimiento de los grupos vanguardistas se observa un alejamiento notable del logocentrismo —entendido aquí como prioridad otorgada a los aspectos verbales de la oralidad— imperante hasta ese momento. Sabemos que numerosos compo-

⁵ En este contexto marcado por la presencia de audacias vanguardistas, el caso mexicano resulta, sin duda, algo particular. En México se publicaron, en el periodo aludido, numerosos textos indígenas en lenguas amerindias y/o en español. Se observa, sin embargo, una nítida preferencia por el dilatado universo de los textos indígenas (supuestamente) prehispánicos o coloniales, especialmente de procedencia nahua (Ángel María Garibay, Miguel León Portilla). Tales textos son el "eco" escrito de unas oralidades extinguidas desde hace tiempo. Una excepción son los textos en náhuatl de San Pedro Jícora (Durango) re-

sitores y estudiosos de vanguardia de los años 1910-1940 demostraron un gran interés por músicas, danzas y ritmos “exóticos”. El nuevo prestigio alcanzado por las expresiones musicales y coreográficas “otras” no podía dejar de estimular, en América Latina, la investigación de los aspectos musicales y coreográficos inherentes a las “tradiciones populares”. Pionero de los esfuerzos latinoamericanos en esta dirección es sin duda Mario de Andrade (1982, 1989), no sólo figura de proa de la vanguardia literaria brasileña (*modernismo*), sino también gran investigador de ritualidades populares de su país. Varios de los trabajos tempranos de Alejo Carpentier (1929, 1946, 1986), músico, musicólogo y escritor directamente vinculado a las vanguardias internacionales de aquel momento, seguidos, luego, por los de Fernando Ortiz (1950) y muchos otros, atestiguan la creciente importancia de este tipo de preocupación.

Cabe señalar, por fin, que los propósitos de los intelectuales de la generación que acabamos de mencionar no se solían agotar en el trabajo de recopilación de voces, músicas y coreografías “otras”. Como sus ancestros “folkloristas”, ellos buscaban en la cultura de los sectores subalternos los elementos de una cultura nacional por crear. Su proyecto, sin embargo, apuntaba a metas diferentes. Todos ellos propugnaban, en efecto, una cultura nacional plural, “progresista” y apoyada en lo más “novedoso” e incisivo que podían ofrecer las prácticas culturales y religiosas de los segmentos subalternos o marginados. Si los trabajos de los folkloristas románticos y modernistas constituían como un apéndice verbal de los museos más o menos estereotipados de “tradiciones populares”, los de Arguedas, Carpentier, Ortiz o Cabrera —amén de varios otros— buscaban poner de relieve el radicalismo a la vez estético y político de los discursos populares “otros”. En los escritos de estos intelectuales, el “pueblo” romántico de antaño se ve transformado en un conglomerado étnico-social destinado a desempeñar un papel protagónico en unos proyectos político-culturales “de vanguardia”, inspirados, en definitiva, en los procesos de las revoluciones mexicana y rusa.

copilados por Konrad Theodor Preuss en los años treinta, excepción relativa, puesto que su publicación no se realizó si no entre 1968 y 1976, en Berlín. El propio indigenismo mexicano, nacido después de la Revolución, se interesa poco en la cultura —para no decir las expresiones verbales— de los indios vivos. En cuanto a oralidades contemporáneas, descuellos en ese periodo la publicación y el estudio de textos pertenecientes a la tradición hispánica. Esas actitudes de alguna manera “pasadistas” se explican en parte, sin duda, por los tumultuosos procesos de transformación social que caracterizaron esos años y que parecen haber inhibido, hasta cierto punto, la investigación de oralidades más “actuales”. La palabra popular viva tiende entonces a refugiarse, bajo formas insospechadas, en una obra como la de Juan Rulfo. Es en México, sin embargo, que irá naciendo luego, como se verá a continuación, un acercamiento nuevo a las oralidades populares.

DARLE LA PALABRA AL OTRO

La etapa sucesiva en el "rescate de las oralidades populares" ha de verse en el contexto de la descolonización mundial y los movimientos populares y revolucionarios que se expanden, básicamente a partir de la Revolución cubana, en América Latina. Antes todavía de esta fecha, en México Ricardo Pozas (1948) publica *Juan Pérez Jolote — Biografía de un tzotzil*. Realizado a partir de preocupaciones básicamente antropológicas, este trabajo, luego convertido en libro y reeditado constantemente, contiene en germen todo un abanico de acercamientos a las oralidades populares que se desarrollarían ampliamente en las décadas inmediatas. *Juan Pérez Jolote* no recoge una tradición oral "museificada", sino el testimonio aparentemente espontáneo de un indio tzotzil sobre su vida y las costumbres de su grupo. Este texto fundador permite diversas lecturas. La más corriente —en rigor la que parece proponer su "autor"— es la que hace del texto una "autoetnografía": una narrativa etnográfica de tipo nuevo, enunciada por un miembro de la colectividad que se desea investigar. En las décadas siguientes, numerosos antropólogos optarán, desconfiando de la tradicional monografía etnográfica, por esta forma novedosa para exponer, como desde el interior de la comunidad estudiada, un pensamiento "otro". *Juan Pérez Jolote* puede leerse, también, como "historia de una vida subalterna". En tanto tal, este texto inaugura, en América Latina, una larguísima y exitosa serie de autobiografías populares que evocan, a menudo con un objetivo político más o menos transparente, la vida de un explotado o luchador ejemplar. Finalmente, *Juan Pérez Jolote* puede leerse como un primer aporte a la naciente "historia oral" latinoamericana. En Europa, la "historia oral" se concibió como uno de los medios principales para recuperar la historia no escrita de los movimientos proletarios y populares. En el contexto de la descolonización de Asia y África, ésta se desarrolló —con el apoyo de la UNESCO— a raíz de las necesidades políticas y culturales de los nuevos países independientes, a menudo de escasa o nula tradición escritural. En América Latina, donde la historiografía ya tenía una tradición de casi cinco siglos, no se trataba, obviamente, de reescribir toda la historia a partir de testimonios orales. Lo que estaba a la orden del día, era más bien la elaboración de la historia de los sectores "olvidados" por la historia oficial, tal como lo entendieron años antes los activistas del Federal Writers' Project (1940) que recogieron, a lo largo de la década de 1930, testimonios de ex esclavos norteamericanos. En este sentido, *Juan Pérez Jolote* ofrece una versión en aquel entonces desconocida, indígena, de la historia de varias etapas de la Revolución mexicana, versión que no se hallaba ni en las historias oficiales sobre la Revolución ni, cabalmente, en los "corridos de la Revolución" (cf. Mendoza, 1954).

Ahora bien, ¿en qué medida, este y otros libros semejantes “rescataron” alguna oralidad popular? Salta a la vista que la llamada “literatura testimonial”, contrariamente a los trabajos aludidos en los apartados precedentes, no suele recoger una tradición oral preexistente. Lo que empuja al rescate de los discursos oral-populares es la necesidad que sienten muchos intelectuales progresistas de solidarizarse políticamente con los sectores marginados. Por lo común, la “literatura testimonial” se basa, pues, en los intereses y las maneras de ver de estos sectores. El “rescate” de las voces populares o marginadas se apoya en las preguntas de quien conduce la entrevista, generalmente un etnólogo, sociólogo, historiador o escritor. El informante —analfabeto o persona poco familiarizada con la escritura— se ve invitado a reformular la tradición de su comunidad a partir del prisma de su experiencia personal y a la luz de las expectativas más o menos explícitas de su interlocutor letrado. Su testimonio pertenece, pues, a la categoría del “discurso subalterno destinado a los sectores hegemónicos” (cf. Lienhard, 1992). El montaje final del texto, por ejemplo como “autobiografía”, suele ser de la responsabilidad exclusiva del “editor” del texto. En un sentido estricto no se puede hablar, entonces, del “rescate de una oralidad popular”. La escritura está presente desde el comienzo del proceso de “rescate”, y no sólo a partir del guión que suele emplear el letrado para llevar adelante sus entrevistas, sino también en tanto universo político-cultural que desea incorporar —“canibalizar”— el discurso del informante. El interlocutor indígena de Pozas, por ejemplo, se vio obligado a expresarse en la lengua de su entrevistador criollo y a renunciar, así, a la lengua y al estilo de la narración oral chamula. Se trata, pues, de un discurso oral que anticipa, de alguna manera, su reformulación escritural.

Es evidente que según los objetivos del entrevistador, su capacidad de escucha, su familiaridad con el universo del informante y el tipo de relación que se establece entre ambos, el grado de acercamiento a una oralidad “otra” es muy variable en los textos realizados. Es así que muchos “testimonios” resultan excesivamente previsibles, mera concretización de un guión estereotipado, mientras que otros permiten que el lector se adentre realmente en un universo “otro”. En su obra a dos columnas (náhuatl/español) *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta*, Fernando Horcasitas (1968) logró rescatar, gracias a su encuentro con una informante particularmente dotada, doña Luz Jiménez, fragmentos míticos de ascendencia prehispánica, un relato sobre la Revolución desde la perspectiva de una colectividad indígena y, por fin, la “voz” particular de una de sus representantes. Ejemplares son los trabajos recientes de los antropólogos cusqueños Carmen Escalante y Ricardo Valderrama, *Nuqanchik runakuna* (1992) y *La doncella sacrificada* (1997). Basados en entre-

vistas repetidas durante años con comuneros andinos, estos textos presentados en quechua con su traducción al español no encajan en la "historia oral" convencional ni en ninguna otra de las categorías testimoniales mencionadas. La inexistencia de marcas de didactismo etnográfico o político permite y obliga al lector a buscarse su camino en un paisaje desconocido, a interpretar sin ayuda ajena el sentido de lo que va "oyendo". La presentación bilingüe auspicia, aquí, tres lecturas diferentes: una a partir del texto original en quechua; otra con base en la traducción a un español muy particular, "andino", que recrea el tono y hasta la sintaxis del original, y una tercera —quizás la más adecuada en un contexto diglósico como el del Perú andino— que consiste en hacer dialogar ambas versiones. Parecería, en textos como éstos, que la oralidad popular transcrita consigue llegar a cierta plenitud, a ser algo más que un instrumento para la investigación social, un manifiesto político o un pasatiempo simpático para intelectuales progresistas.

Una novedad relativa en la manera de "darle la palabra al otro" es la publicación sistemática de textos escritos por autores "populares". Un esfuerzo en esta dirección son, por ejemplo, los tomos de *Cuentos y relatos indígenas* —centrados en Chiapas— que viene publicando la Universidad Nacional Autónoma de México y el Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas (AA.VV. 1989-). Redactados en diversas lenguas mayenses o en español, los textos seleccionados corresponden, según los casos, a la transcripción de narrativas de tradición comunitaria o a una escritura ficcional que se apoya ampliamente en la tradición oral. La intervención de los intermediarios se reduce, en este caso, a la selección y la manera de difundir los textos.

ETNOGRAFÍA DE LAS ORALIDADES POPULARES

Si los mejores "testimonios" vienen a ser, como en el caso de los que publicaron Valderrama y Escalante, auténticas (y excelentes) obras "literarias", otros acercamientos recientes a las oralidades populares se singularizan por la sofisticación de sus métodos de análisis y el aporte de nuevos conocimientos científicos sobre la oralidad. Una de las grandes preocupaciones actuales en este campo —marcado por las exigencias de la academia— es sin duda la especificidad de la comunicación oral: sincronía del acto de enunciación y de recepción, carácter efímero e irrepetible de los mensajes, importancia de la entonación, del ritmo, de los silencios, de la gestualidad, de la interacción con los presentes y de los contextos espaciotemporales. Otro foco de atención son las "presiones", particularmente incisivas en las prácticas orales, de los contextos político-culturales (Gimé-

nez, 1990). Más que en cualquier etapa anterior, los investigadores se interesan también en la reflexión de los propios actores sobre las prácticas de oralidad verbal, coreográfica o musical (Jiménez de Báez, 1998, Stücki, 1998). Estos enfoques nuevos parecen ir configurando una “etnografía de las oralidades populares”. Una etnografía especializada en la observación de un conjunto de prácticas relativamente ignorado por la etnografía tradicional, más interesada en el juego de las relaciones de parentesco, las prácticas socioeconómicas, las “estructuras” abstractas del pensamiento arcaico o, todavía, el “cambio cultural”. Un trabajo particularmente sofisticado, pero bastante representativo de estas nuevas tendencias, es sin duda el de Joel Sherzer (1990): *Kuna ways of speaking — An ethnographic perspective*. Partiendo de la evidencia de que la naturaleza y la función del “hablar” (*speaking*) no es idéntica en todas las sociedades humanas, Sherzer acomete una exhaustiva “etnografía de las maneras de hablar” en una sociedad concreta, la de los indios *kuna* de Panamá, en sus propias palabras la “descripción, en términos culturales, del uso pautado del lenguaje y del discurso [...] en una sociedad dada”. Inspirado en la sociolingüística de Dell Hymes, Sherzer investiga la importancia relativa del “hablar” en la sociedad *kuna*, el abanico de los recursos sociolingüísticos disponibles, las variedades del habla en el rito y en la cotidianidad, las pautas musicales del discurso, la gestualidad que le hace contrapunto, la estructura musical de los cantos y su relación con las estructuras discursivas, la alternancia de momentos de habla y de silencio, las relaciones entre discurso hablado y cantado, las maneras de hablar basadas en la memoria o —al contrario— en la enunciación espontánea, y por fin, las maneras de transmitir y de adquirir la facultad del habla. Sherzer subraya que su investigación se basa en el análisis de maneras de hablar observadas en situaciones reales. ¿Cuál puede ser el interés general de un trabajo de esta envergadura? Quisiera, por mi parte, enfatizar tres aspectos. Por un lado, este tipo de acercamiento permite vislumbrar que la complejidad semiótica de la comunicación oral-popular no es menor que la que se realiza en la “ciudad letrada y audiovisual”. Por otro, sugiere que no basta, para conocer el alcance de alguna “oralidad popular”, con recopilar una serie de muestras de uno o varios géneros discursivos, sino que cabe estudiar la relación que éstos desarrollan con las demás “maneras de hablar” y —aspectos que quedan fuera del campo de visión de Sherzer— la presencia paralela de la escritura, los medios audiovisuales y —eventualmente— los aparatos de mercantilización del folklore. Es importante, por fin, evaluar el peso relativo del “hablar” en una sociedad y un momento dados. No se debe olvidar, en efecto, que la comunicación verbal —oral, escrita o grabada— no es la única posible ni siempre la más central en cada una de las sociedades o los grupos humanos. Una pregunta muy actual en este sentido

apunta al grado de "resistencia" que la comunicación verbal ofrece al espectacular avance de la comunicación visual.

CONCLUSIÓN

Quiero concluir aquí este recorrido bastante largo y forzosamente esquemático por medio de algunas etapas —a mi modo de ver cruciales— del "rescate" de oralidades latinoamericanas populares, subalternas o marginadas. A pesar de todas las zonas de sombra, las lagunas y las omisiones inevitables que hay en este trabajo, espero haber mostrado la importancia de las variaciones que se han dado en cuanto a las motivaciones políticas, estéticas o científicas de los "transcriptores", la elección del objeto de estudio y las maneras de presentar los materiales (multimediales) de procedencia oral. Tan sólo esbozadas a partir de una serie de criterios elementales, estas variaciones merecerían sin duda un estudio más amplio, pormenorizado y atento a las particularidades de los respectivos contextos regionales, históricos, político-culturales y científicos. Para las últimas décadas, convendría sin duda extender la indagación al "rescate" audiovisual de las oralidades populares, práctica cuya aparente transparencia no deja de plantear nuevas interrogantes.

MARTÍN LIENHARD
Universidad de Zürich, Suiza

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., 1989, *Cuentos y relatos indígenas*, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas [1: Selección de textos tzotziles y tzeltales, concurso literario indígena de Chiapas 1986, 1989; 2-3: Cuentos de los pueblos indios de los Altos de Chiapas, 1994; 4: Textos tzotziles, tzeltales, tojolabales y choles, 1994; 5: Quinto volumen del concurso de narrativa "Las historias de nuestros antepasados" (1990), 1994; 6: Textos tzotziles, tzeltales, tojolabales y zoques, 1997].
- Alencar, José de, 1973, *Iracema*. 1865, Publicações Europa-América, Lisboa.
- Amauta, s/f, *Amauta — Revista Mensual de Doctrina, Literatura, Arte, Polémica* (1926-1930). Edición en facsímile. Noticia de Alberto Tauro, Empresa Editora Amauta, Lima.
- Andrade, Mario de, 1982, *Danças dramáticas do Brasil*, 3 tomos, Belo Horizonte, Itatiaia, Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pro-Memória, Brasília.
- , 1989, *Dicionário musical brasileiro*, Coord. Oneyda Alvarenga e Flávia Camar-

- go Toni, Belo Horizonte, Itatiaia, Brasília, Ministério da Cultura, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP.
- Arguedas, José María, 1938, *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Club del Libro Peruano, Lima.
- , 1955, "Los himnos quechuas católicos cuzqueños. Colección del padre Jorge A. Lira y de J.M.B. Farfán", en *Folklore Americano*, Lima, núm. 3:121-232.
- , 1965, *Pongoq mosqoynin/El sueño del pongo*, Salqantay, Lima.
- , 1975, *Formación de una cultura nacional indoamericana* (comp. Ángel Rama), Siglo XXI Editores, México.
- , 1983, *Obras completas*, 5 tomos, Horizonte, Lima.
- , 1985, *Indios, mestizos y señores* (comp. Sybilla de Arguedas), Horizonte, Lima.
- Boas, Franz, 1927, *Primitive art*, Aschehoug & Co., Oslo.
- Cabrera, Lydia, 1936, *Contes nègres de Cuba*. Trad. Francis Momandre, Gallimard, París.
- , 1940, *Cuentos negros de Cuba*. Prólogo Fernando Ortiz, La Verónica, La Habana.
- , 1986, *Reglas de congo: Mayombe Palo monte*, 1979, 2da. ed., Ed. Universal, Miami.
- , 1989, *El monte*, 1954, Letras Cubanas, La Habana.
- Carpentier, Alejo, 1929, "La musique cubaine", en *Documents* (París) núm. 6:324-327 [edición facsimilar, Jean-Michel Place, París, 1991, vol. 21.]
- , 1946, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México.
- , 1986, "La rebambaramba" (1927) y "Manita en el suelo" (1931), en *AC, Obras completas*, 3a. ed., t. 1, Siglo XXI Editores, México, 195-207: 239-261 y apéndice, 279 ss.
- Casaccia, Gabriel, 1984, *Cuentos completos*, El Lector, Asunción.
- Clifford, James, 1988, *The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge etc., Harvard UP.
- Documents, 1991, *Documents 1*, 2 (París 1929-1930), 2 vols. Préface de Denis Hollier, Éditions Jean-Michel Place, Paris.
- Federal Writers' Project, 1940, *The negro in Virginia*, Nueva York, Hastings House.
- Giménez, Catalina H. de, 1990, *Así cantaban la revolución*, Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Horcasitas, Fernando (comp.), 1968, *De Porfirio Díaz a Zapata — Memoria Náhuatl de Milpa Alta*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Jiménez de Báez, Yvette (comp.), 1998, *Voces y cantos de la tradición — Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de las Tradiciones Populares*, El Colegio de México, México.
- Lienhard, Martín, 1990, *La voz y su huella — Escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*, Casa de las Américas, La Habana; Hanover (EU), Ediciones del Norte, 1991, 2da. ed. corregida; Horizonte, Lima, 1992, 3a. ed. revisada y ampliada.
- Lugones, Leopoldo, 1991, *El payador*, 1916. Prólogo de Clara Rey de Guido, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Colección Claves de América 2.
- Magalhães, General José Vieira Couto de, 1975, *O selvagem*, EDUSP/Itatiaia, São Paulo.

- Martí, José, 1975, "Indios", en *Obras completas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, vol. 8:325-342.
- Meliá, Bartomeu, 1986, *El guaraní conquistado y reducido — Ensayos de etnohistoria*, vol. 5, Universidad Católica, Asunción, Biblioteca Paraguaya de Antropología.
- Mendoza, Vicente T., 1954, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, Colección Popular 139.
- , 1957, *Glosas y décimas de México*, Fondo de Cultura Económica, México, Letras Mexicanas 32.
- Mera, Juan León (comp.), s/f, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, 1892, Ariel, Guayaquil-Quito, Clásicos núms. 43-44.
- Ortiz, Fernando, 1950, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Ministerio de Educación, La Habana, Dirección de Cultura.
- , 1951, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Ministerio de Educación, La Habana.
- Pané, fray Ramón, 1974, *Relación de las antigüedades de los indios*, 1498, Ed. Juan José Arrom, México, Siglo XXI Editores.
- Pozas, Ricardo, 1948, "Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil", en *Acta Antropológica*, México, vol. 3, núm. 3:263-371.
- Preuss, Konrad Theodor, 1968, *Nahua-Texte aus San Pedro Jícora in Durango*, ed. por Elsa Ziehm, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, Gebrüder Mann Verlag (vol. 1: 1968, vol. 2: 1971, vol. 3: 1976).
- Raible, Wolfgang (coord.), 1992, *Sieben Jahre Forschungsbereich 321: "Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit"*, Freiburg im Breisgau, Albert-Ludwigs-Universität.
- Roa Bastos, Augusto, 1987, "Una cultura oral", en *Hispanamérica* (Gaithersburg), núms. 46-47, 85-112.
- Romero, Sílvio, 1977, *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, 1888, Petrópolis, Vozes, Governo do Estado de Sergipe.
- Rodrigues, João Barbosa, 1890, "Poranduba Amazonense ou Kochiyma-uára porandúb" (Lendas mitológicas, Contos zoológicos, Contos astronómicos e botánicos, Cantigas; tupi e portugués), *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, xiv, fasc. núm. 2 (1886-1887), Río de Janeiro, Leuzinger.
- Sherzer, Joel, 1990, *Kuna ways of speaking. An ethnographic perspective*, Austin, University of Texas Press.
- Stücki, Mathias, 1998, *Chirimía und Trommel im Hochland von Guatemala*, tesis inédita de la Universidad de Zurich.
- Valderrama Fernández, Ricardo, y Carmen Escalante Gutiérrez (comps.), 1992, *Nuqanchik runakuna/Nosotros los humanos. Testimonio de los quechuas del siglo xx*, Quechua con trad. al español. Cusco, CERA "Bartolomé de las Casas".
- , 1997, *La doncella sacrificada. Mitos del valle del Collica*. Edición bilingüe quechua y castellano. Prólogo de Martín Lienhard, Arequipa, Universidad Nacional de Arequipa, y Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos:vii-xviii.

DANZAS-DRAMAS
Y BAILES RITUALIZADOS, HOY

DIOSES Y DEMONIOS DE TÚCUME

LOS DEMONIOS CRISTIANOS EN TERRITORIO ANDINO

El cristianismo trae a los Andes una turbadora concepción del más allá. Mé refiero explícitamente a la idea del castigo eterno y al carácter individual de los destinos humanos después de la muerte: infierno y paraíso son opciones personales, se salvan o condenan los individuos; sus parientes por sangre o por afinidad tienen que lidiar con su propia suerte. La propuesta, demás está decirlo, es muy conflictiva para sociedades con acento tan comunitario como las nuestras.

Para las culturas precolombinas, las divinidades no expresan el mal o el bien de manera absoluta. Satán, entonces, no tiene equivalente conocido en el panteón incaico o en los mundos sobrenaturales, que podemos inferir de la documentación histórica y de la iconografía preincaica. Lo mismo podemos decir de otras culturas contemporáneas de los señores del Cuzco. Cuando los evangelizadores traducen el catecismo a las lenguas nativas, fuerzan el significado de algunos conceptos para colocar los contenidos cristianos. En quechua, el demonio se llamará desde entonces *supay* (González Holguín, 1989:88), el infierno *uku pacha* (*ibid.*: 556) y el pecado *hucha* (*ibid.*: 619).

Las dificultades para dotar de nuevos significados a las palabras quechuas son evidentes, incluso para quienes no tenían otro remedio que violentar al sentido original. Es así como en los sermones de un quechuista como Fernando de Avendaño, que sirvieron de modelo evangelizador, se prefiere usar el término *infierno* en medio de una frase en idioma indígena. Lo hace cuando explica los castigos a que se hacen merecedores los pecadores, tratando de dibujar para su audiencia los horrores que esperan a quienes no se bautizan o fallecen en pecado mortal. El padre Avendaño, que con seguridad conocía el término *uku pacha*, prefirió usar la palabra española (1649: folio 33).

La escrupulosidad del predicador no siempre sirvió de modelo, dado el apremio del proceso de cristianización. Como en las fiestas, procesiones o danzas, la utilización del rico bagaje nativo permitía acelerar las conversaciones y mantener la atención de los neófitos. Se explica así la incorporación de *uku pacha*, *supay* y *hucha* al lenguaje evangelizador.

Para un quechua hablante, *uku pacha* evoca el mundo interior, el lugar de donde brota la vida. Los manantiales y las cavernas son su expresión más visible, pero en su sentido más profundo, es el lugar (y el tiempo) donde viven los gérmenes y los ancestros, el futuro y el pasado definidos como “no presente”. *Hucha* en el lenguaje coloquial se usa más bien como “responsabilidad”. Así por ejemplo, decimos *qampa huchaypiki karqa*, lo que conlleva un reproche: “estuvo bajo tu responsabilidad”, concepto que está muy lejos de las primeras cuatro definiciones de González Holguín (1989:619) que utiliza *hucha* para formar frases que traduce como: “pecado de carne”, “pecado abominable”, “pecado feo” y “pecado mortal”.

Luis E. Valcárcel recogió información idéntica a la nuestra (que proviene de Ayacucho) en el Cuzco. Sus informantes tradujeron *uku pacha* como “mundo de adentro”, poblado de “muertos y gérmenes” (1959:139-140). A su vez, Taylor al comentar el texto de los informantes de Ávila, pone en evidencia los muchos sentidos que se manifiestan en las frases recogidas por Holguín, y a partir de algunos pasajes de Ávila, concluye que “hucha corresponde sobre todo a la falta, es decir a la no observación de una obligación ritual, cuya consecuencia es inevitablemente la enfermedad o la muerte del culpable o de uno de sus próximos parientes” (1987:30).

Resulta claro, entonces, que dos de los tres conceptos usados por los doctrineros tuvieron y tienen un sentido distinto al que fueron forzados para explicar el catecismo. No es ésta una situación extraña en la historia de las religiones; los dioses vencidos suelen transformarse en demonios de la religión vencedora. El ejemplo más revelador que nos ofrece la sociedad andina es el de *supay*, que en adelante quedó convertido en el demonio cristiano. Al evangelizar en otros idiomas del área andina se mantuvo la estrategia: *macyoec* de la lengua yunga, pasó a ser el “ídolo de guaca” (Carrera, 1939:38) que se contraponen al dios cristiano. Tanto es así que los evangelizadores de la costa norte usaron este término para explicar el primer mandamiento (*ibid.*: 75). Otra palabra yunga, *ixll* sirvió para expresar el pecado, y en la única gramática del siglo XVII que conocemos, su autor se cuidó de no traducir los conceptos cristianos del dios creador o dios hacedor, a pesar de que existían (según el mismo texto) en la lengua norteña: *chicopoec* y *aiapoec* (*ibid.*: 68). Este último término revivió más tarde gracias a la arqueología moderna, que lo ha usado para designar a las figuras iconográficas que se consideran representaciones de la divinidad superior de los mochicas (Larco, 1938: lámina II).

La decisión de los evangelizadores es comprensible, dada la necesidad de evitar la identificación de sus divinidades con las nativas. Lo mis-

mo sucedió cuando se dieron instrucciones a pintores y escultores, así por ejemplo, se presenta a la Santísima Trinidad como tres individuos iguales sin diferencias en sus rostros y vestidos. Era la manera de explicar a su audiencia indígena el dogma cristiano de un solo dios y tres personas distintas. Es probable que no se usase a la paloma, como símbolo que expresa este misterio, por temor a que los indígenas adorasen a este y otros animales (Mesa y Gisbert, 1982:I, 305). La representación tripartita era una heterodoxia que ya estaba condenada en Europa.

Todas estas precauciones tuvieron un efecto limitado, dado que, a la larga, las imágenes y las palabras expresaron las interpretaciones que nacían al interior de la comunidad indígena, la cual, al estar siempre escasa de sacerdotes católicos, procesó por sí misma, una síntesis muy rica de las tradiciones en conflicto.

Las imágenes del infierno fueron otra estrategia de adoctrinamiento que se complementaba con los sermones y las lecciones impartidas en las parroquias. Su presencia en los templos y capillas cumplió a medias el propósito de los evangelizadores. El obvio deseo era que estas pinturas y esculturas, ilustrasen el horror a que conduciría el pecado, pero como las imágenes permanecieron la mayor parte del tiempo sin la explicación doctrinaria, cada región creó en torno a ellas su propia historia sagrada (Millones, 1997:311-331).

Hay que advertir, sin embargo, que los demonios y el infierno ocupan un espacio específico en la iconografía cristiana. La figura del diablo puede rastrearse en los faunos y sátiros de la cultura grecorromana que reaparecen en el arte cristiano como representación del ángel rebelde. Su imagen tomó una forma especialmente siniestra en la época de la caída de Roma ante los visigodos en el año 410, primera vez que la ciudad de los Césares era tomada por un enemigo extranjero. Como se sabe, ello fue consecuencia de una serie de factores, también internos, entre los que cuentan la constante penetración de gentes de distintas culturas, cuya mirada enriqueció las formas de percibir lo sobrenatural y dio al cristianismo nuevas maneras de expresar su panteón religioso. Así por ejemplo, los coptos (cristianos egipcios) mantuvieron cierta influencia de las imágenes que fueron populares en las tierras del Nilo. Describen a los demonios con cabezas de animales en cuerpos humanos tales como ibis, cocodrilos, escorpiones, asnos, perros o leones (Russell, 1972:243).

En el siglo V, documentos como el evangelio apócrifo de Bartolomé nos traen ya una descripción del "enemigo" que combina estas características con los testimonios más antiguos. Se dice en este texto, que a insistencia del apóstol, Cristo accede a mostrarle el demonio. Dice así el Señor:

Ya veo que es tu deseo ver al adversario de los hombres, pero ten en cuenta que, al mirarle, no solamente tú, sino los demás apóstoles e incluso María [caeréis a tierra y quedaréis como muertos. Mas todos dijeron: Señor, veámosle]. Entonces les hizo bajar del monte de los Olivos. Y, habiendo lanzado una mirada de furor a los ángeles que custodiaban el Tártaro, indicó a Miguel que hiciera sonar la trompeta fuertemente. Cuando éste la hubo sonado, subió Belial aprisionado por 560 ángeles y atado con cadenas de fuego. El dragón tenía de largo mil seiscientos codos y de ancho cuarenta. Su rostro era como una centella y sus ojos, tenebrosos. De su nariz salía humo maloliente, y su boca era como hendidura [de un precipicio] (Otero, 1993:550-551).

En esta época se hacen notorios los atributos de potencia sexual y color negro, que en su origen no tuvo connotaciones africanas ya que sus facciones eran descritas como caucasoides. El color era una manera de mostrar su falta de bondad y de luz (Russell, 1972:244).

La iconografía que luego se conocerá en América diferencia en muchos casos entre el demonio recién vencido por el arcángel Miguel, cuyo rostro aun muestra señales de la belleza perdida, y aquel que atormenta a los condenados, cuya figura es horrible. De la misma forma establece rangos en el infierno, cuya autoridad superior parece descansar en el Leviatán, monstruo que proviene de la mitología fenicia donde aparecía como un ser del caos primitivo, temido por la imaginación popular porque si se despertaba podía engullir momentáneamente al Sol (Job 3:8, notas).

Los demonios que rodean a este ser son más bien antropomorfos, con algunos atributos (cuernos, pelambre y en algunos cascos de cabra) de su pasado latino. Así se les ve en los murales de la iglesia de San Juan de Huaro (Cuzco) donde se ilustra la parábola del rico y Lázaro (Lc 16:19-31). Los demonios en Huaro arrojan a los réprobos a la boca de Satán repitiendo un viejo motivo de la *Comedia* de Dante (1952: Cantiga I, canto xxxiv). No es muy diferente la lámina dibujada por Felipe Guaman Poma de Ayala, en la cual el cronista hace evidente el origen de su dibujo al escribir sobre él: "el rico avariento -ingrato-lujuria-soberbia" (1936:941). De cualquier manera la figura humanoide del demonio es ubicua, lo que corresponde a un periodo histórico en que "el infierno se convierte en una realidad terrestre" (Minois, 1994:285). Dice este autor, refiriéndose a Europa, que el infierno se manifiesta en lo físico con las grandes catástrofes demográficas y guerras, en lo diabólico con la ola de brujería y en lo psicológico con el endurecimiento en la amenaza de condenación (*ibid.*:285).

El mensaje fue claro para las poblaciones españolas criollas y mestizas, que compartían hasta cierto punto el tiempo histórico y la cultura

europaea. Para el resto del virreinato, incluyendo a los mestizos ligados a sus familiares indígenas, el formidable esfuerzo de introducir el infierno y sus ocupantes en la vida cotidiana, produjo reacciones muy mezcladas. En un solo documento del siglo xvii el demonio se presenta como enano, negro, nublado en forma humana, remolino de viento y aires, ñusta de rostro blanco y hermoso, e inga (es decir indígena noble). De acuerdo con la misma fuente, tiene los siguientes atributos: muy feo y de mal olor, frío y de mal olor, no era tan feo y tenía buen talle, de piel cenicienta, amaratada, carne blanda como las demás personas, vestido de varios colores entre verde y negro, con vestido feo y desarrapado, uñas de bestia en manos y pies, con alas, voz gruesa, desentonada, ronca, hablaba con gravedad, andaba a saltitos, [portaba] un tridente para amenazar, etc. Además se le atribuye una gran cantidad de poderes: aparecía en los sueños, echaba fuego por la boca, podía tocar pero no ser tocado, lloraba por la llegada de los curas, dejaba señales de fuego en las personas que tocaba, pronunciaba suaves y melosas palabras, curaba con hierbas, prometía ayudar y no cumplía, al acostarse se hallaba desnudo sin desnudarse, pedía niños e indios sin bautizar, etc. (Teruel, 1919:180-197).

La multitud contradictoria de elementos que componen la figura diabólica para los indígenas nos da una idea de la pugna de las tradiciones en conflicto, que se negaban a subordinar las ideas bajo el patrón interpretativo que les proponía el clero español. Por el contrario, el demonio que alterna con los místicos de la colonia es un ser previsible cuyas agresiones no hacen sino glorificar los sacrificios de los bienaventurados. Es así como Santa Rosa llamó "patón" o "tñoso" al demonio que la maltrataba (Millones, 1993:159). La golpiza que propinó a la santa limeña, luego de encerrarla en un aposento oscuro, no hizo sino fortalecer su decisión de consagrarse al Señor mediante los ayunos y autosuplicio (*ibid.*: 183-184). Lo mismo puede decirse del jesuita Francisco del Castillo (1615-1673) que sufrió la aparición del "enemigo" para luego narrarla con un detalle muy expresivo:

Siendo de ocho o nueve años y estando una noche durmiendo en aquesta casa, vi con los ojos del alma y del cuerpo un feroz y espantoso demonio, con un cuerpo muy encendido, amulatado y a esto que estaba en la puerta del aposento mordiéndose, despedazándose y ensangrentando con los colmillos el hombro y lado derecho con una furia infernal y rabia, porque le impedían y estorbaban la entrada adentro. Espantado y aterrorizado con tan espantosa visión, me volví al lado derecho y vi que estaba junto a mi cama mi santo Ángel de la guarda [...] varias veces vi en este tiempo de mi niñez con los ojos interior del alma, gavillas y ejércitos de demonios en la calle donde vivía (Niето, 1992:154-155).

Habría que matizar sin embargo esta prístina distinción que hicieron Rosa y Del Castillo de las acciones del enemigo con respecto a otras experiencias místicas. Si la Iglesia finalmente adoptó o estaba en camino de hacerlo al R.P. Francisco y a la santa limeña entre sus bienaventurados, es porque fueron investigados por sus autoridades y por la Inquisición, las cuales no hallaron en sus vidas y testimonios orales o escritos, discrepancias con el dogma oficial. Otras situaciones de éxtasis, no tuvieron tanta suerte. Francisco de la Cruz, quien murió en la hoguera del auto de fe de 1578, y Ángela Carranza condenada a reclusión y silencio, un siglo más tarde, tuvieron también tratos con el demonio. Francisco supo de ello a través de María Pizarro, una de sus confesadas, que era frecuentemente poseída y liberada, luego de que su cuerpo y alma fueran campo de las batallas libradas por los diablos y los personajes divinos enviados a combatirlos (abril, 1992:402-406). Por su parte, Ángela reveló a los inquisidores haber tenido trato familiar con los demonios, al punto de que uno de ellos le dijo: "sácame un pique [especie de pulga, nigua] y te declararé misterios de mi señora Santa Ana y de la Virgen". Tamaña ligereza le valió que el Tribunal opinara que su relación "fue ilícita y pecaminosa, fue supersticiosa, cometió apostasía de la fidelidad que prometió en el bautismo" (documento núm. 1). Por lo que sufrió la sentencia anotada.

Lo interesante en los cuatro casos es el carácter antropomorfo del demonio, que a decir de Ángela Carranza, incluso padece de los males humanos. Quienes visitaron a nuestros personajes son parte de la tropa servidora de Luzbel, que yace en el círculo más profundo de los infiernos. Esta presentación es cercana a la que nos ofrece la literatura española del Siglo de Oro; recuérdese que cuando Cleofás, el estudiante de la novela de Vélez de Guevara, interroga al demonio preso en la redoma, trata de adivinar su nombre, y menciona a Lucifer, Satanás, Belcebú, Barrabás, Belial, Astarot. Éste rechaza con sorna todas estas identificaciones diciendo:

Ésos son demonios de mayores ocupaciones [...] demonio más por menudo soy, aunque me meto en todo: yo soy las pulgas del infierno, el chisme, el enredo, la usura, la mohatra; yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado [todos son bailes populares]; yo inventé las panadorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volantines, los saltabancos, los maesecorales [instrumentos, danzas, cantares de la época] y, al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo (Vélez de Guevara, 1984:74).

No estamos confundiendo la mirada divertida de la picaresca española, con la convencida percepción de sus místicos en la Península o en sus dominios de ultramar. Pero sus fuentes no debieron ser diferentes y la forma en que llega a América, es decir como parte del sistema de creencias de la hueste española, alimentó la imagen del demonio en las zonas más occidentalizadas.

Si volvemos los ojos a la población indígena, el confuso mensaje o los confusos mensajes que les trae la predicación, suma sus contradicciones a la conducta de los colonos. Buena parte de la *Nueva Crónica* está dedicada a ilustrar estos abusos; resulta natural entonces que el enemigo tantas veces vituperado desde el púlpito, pudiese ser percibido en más de una ocasión como aliado, o al menos como alternativa a las promesas de los cristianos, cuyo comportamiento era ajeno a los mandamientos de su dios. Como resultado es posible que esa distinción casi maniqueísta entre el supremo bien y el mal imperdonable, no prosperase entre los neófitos, y que finalmente el diablo fuese asimilado en la condición de dios menor en el nuevo panteón indígena.

La predicación católica, sin desearlo, apoyó este acomodo al calificar de diabólicas todas las creencias de origen precolombino. Las antiguas *wakas* trasladaron su comportamiento a los muertos previos a la catequización. Todavía hoy se llama *gentiles* (o *géntiles*) a las osamentas que asoman en los restos arquitectónicos precolombinos. Como las *wakas*, son seres peligrosos, sedientos de ritual que normalmente se caracteriza por ofrecerles alimento. También los *condenados*, es decir los muertos en pecado mortal, tienen comportamiento similar. Por eso existen estrategias para evitar los terrenos cargados de sacralidad y para detectar a los *condenados* que pueden aparecer en forma humana y causar daño a los desprevénidos.

El demonio visualizado por la sociedad aborígen es parte de ese universo, pero no se le puede confundir con ninguno de los seres mencionados por los místicos coloniales. Su Lucifer es parte del bagaje cristiano más cercano al dogma conventual, y como los santos y las vírgenes, pertenece a otra de las capas de la sacralidad andina.

Al transcurrir la colonia, los espacios creados en torno a la religiosidad de los centros de poder (capitales de virreinato, audiencia o capitánías), y los que florecieron en las comunidades indígenas, se fueron acercando, pero sin llegar a fusionarse.

Aun así cuando se revisa la documentación colonial no es fácil ubicar un espacio propio para el demonio en los ámbitos de las poblaciones indígenas o afroamericanas, dado que las fuentes tienden a "demonizar" todas las divinidades indígenas o de origen africano. Al hacerlo, los evangelizadores se ajustaban al pensamiento de la época y al espíritu militan-

te de la Reconquista y de la Contrareforma. Esta situación, sin embargo, oscurece el proceso de incorporación del demonio cristiano al panteón indígena de la colonia, que finalmente genera las creencias contemporáneas sobre nuestro personaje.

Algo puede inferirse en los pocos cronistas indígenas, especialmente cuando hablan de los seres preespañoles a quienes califican de diablos. Hay que tener en cuenta que su condición de nativos o mestizos los obligaba a enfatizar su cristiandad para cubrir, con su religiosidad manifiesta, la gentilidad de sus padres o abuelos, o sus propias convicciones clandestinas. No obstante, si sabemos leer entre líneas es posible distinguir entre los seres calificados de diabólicos, aquellos que por su continuidad, su especificidad o adaptabilidad lograron definir un espacio en la conformación del sistema de creencias contemporáneo.

Un ejemplo que nos servirá para cubrir varios de los temas mencionados es el que nos proporciona la crónica de Juan Santa Cruz Pachacuti. Allí aparece el demonio con el nombre de *hapiñuñu*, que el cronista asume como la traducción al quechua "de los enemigos antiguos del género humano", quienes eran autores de "todas las falsedades y ritos y ceremonias del tiempo de la gentilidad" (1993:183). Continúa Santa Cruz Pachacuti diciendo que "en tiempo de purun pacha [tercera edad del mundo de acuerdo con Guaman Poma, 1980:48-49] dicen que los *hapiñuñus* andaban visiblemente en toda esta tierra que no había seguridad de andar en anocheciendo, porque a los hombres y mujeres y muchachas y criaturas los llevaban arrebatándoles como tiranos infernales y enemigos capitales del género humano". El cronista refiere que estos demonios fueron derrotados con el sacrificio de Cristo en el monte Calvario que redimió al género humano: "y por entonces, a medianoche, oyeron que los *hapiñuñus* desaparecieron dando temerarias quejas, diciendo: vencidos somos, vencidos somos; ¡ay que pierdo mis tierras!" (1993:188).

Esta derrota del demonio no fue completa porque

los indios eran tan idiotas y torpes, con poca facilidad y por ser tan haraganes los escogieron por su *pacarisca* o *pacarimusca* [lugar de origen], unos a las peñas vivas, y otros a los cerros y quebradas. De este modo que [en] cada provincia [las] tomaron y escogieron para [*i.e.* como] sus *pacariscas* y así a esta gente idiota y sin letras, los demonios y diablos *hapiñuñus* los engañaron con [...] facilidad, entrando en los dichos falsos *pacariscas* los mismos demonios, hablando con promesas falsas y así cada día iban creciendo estos *pacariscas* (1993:199).

Pero el destino de estas formas demoníacas estaba escrito aun antes de la llegada de los europeos. Como en algunas otras crónicas, Santa

Cruz Pachacuti propone una evangelización precolombina a cargo de un apóstol que la tradición europea pensaba que pudo ser San Bartolomé, razón por la cual se le pinta o esculpe con un libro en una mano, en recuerdo de su labor predicadora en tierras extrañas. Otro personaje al que también se le suele adjudicar este papel es Santo Tomás. El cronista que nos interesa lo llama Tonapa y lo describe como “un pobre viejo flaco, barbudo y con cabellos como mujeres y camisa larga y gran consejador”. Tonapa había “desterrado a todos los ídolos imágenes de los demonios *hapiñuñus* a los cerros nevados donde jamás los hombres llegaban” (1993:211-212).

Como se ha visto en otra oportunidad (Millones, 1979:123) la crónica de Santa Cruz Pachacuti es una historia moral de los incas. Al introducir la idea de una evangelización previa a Pizarro, se juzga a los incas de acuerdo con la fe que depositaron en la buena nueva, que llegó milagrosamente del antiguo continente. Los señores del Cuzco serán exitosos o fracasarán en su gobierno de acuerdo con su adhesión al mensaje portado por San Bartolomé o Santo Tomás o Tonapa.

Los *hapiñuñus* son demonios que el cronista descubre y propone como habitantes de una época primitiva. Y aquí cabe hacer una digresión: *purun pacha* no es sólo un indicativo de tiempo o época, es también de lugar. Otros ejemplos refuerzan este sentido: *purun wasi* es el sitio o recinto (*wasi* = casa) donde se realizaban los cultos clandestinos. Así por ejemplo el dios Pariacaca de Huarochirí tenía su *purun wasi* en un cerro (Ávila, 1987:173). Cuando los *hapiñuñus* se aparecen por la debilidad y los pecados de los indígenas, Tonapa los arroja o más bien determina los límites de sus poderes en las montañas, cuevas y manantiales. Al ser estos espacios la expresión visible de la divinidad (ya que todas sus imágenes habían sido destruidas), la sacralidad indígena se confunde con el lugar donde se arroja a los *hapiñuñus*, y al hacerlo, nuevamente se fusiona al demonio con las creencias no cristianas.

El personaje no es exclusivo de Santa Cruz Pachacuti; figura en el diccionario de González Holguín: “Fantasma o duende que solía aparecerse con dos tetas largas que podían asir dellas” (1989:150). También Guaman Poma lo llama “duende” (1980:41). Estas denominaciones refuerzan nuestra propuesta para el caso de *supay*. Cualquiera que haya sido el sentido de los dos términos usados luego como demonio, es claro que en el panteón indígena tenían otras características. Santa Cruz Pachacuti elige arbitrariamente (lo que no quiere decir que no exista un razonamiento que lo explique) la palabra quechua *hapiñuñu* para caracterizar al demonio de su crónica, pero las otras fuentes nos dicen que antes que la personificación del mal, el ser en cuestión era un duende o fantasma, es decir un dios menor, magnificado por el celo del cronista.

La versión contemporánea boliviana de los *hapiñuñus* (literalmente *hapiy* = asir, agarrar; *ñuñu* = seno, teta) nos habla de un duende en figura de mujer, provisto de largas e incitantes mamas que “volaban por los aires en las noches diáfanas y horas silenciosas, cogiendo a su paso y oprimiéndolas con sus pechos a gentes desprevenidas que las encontraban y se las llevaban”. Otra versión hace producir a tales pechos “un néctar envenenado que embriagaba y hacía perder los sentidos”, el infeliz moría de inmediato y su alma se trasladaba “a los antros donde moran semejantes duendes” (Paredes, 1976:68).

No es el único diablo de la crónica. Hay otro, *Cañac-huay Yahuirca*, que se enfrenta al inca Capac Yupanqui, cuya “figura era tan feo y de mal olor, y cabellos muy gruesos y crespos, y muy espantosos de talle” (1993:210). La circunstancia del encuentro es muy similar a las que narran los cronicones conventuales, donde el demonio sufría derrota tras derrota al chocar con los sacerdotes o las divinidades que los apoyaban. Por encima de su nombre indígena, este diablo suena mucho más cristiano que el duende de tetas largas.

Las dificultades de los cronistas indígenas dan indicios de la serie de problemas que enfrentó la población aborigen bajo la presión de los catequizadores. No hay duda de que un porcentaje de ella asumió con total convicción los preceptos de la nueva doctrina, y como los judíos o musulmanes conversos, pudieron extremar su celo con sus coetáneos aun dudosos o reticentes.

Un caso notable de los tormentos de un converso puede verse a través de Cristóbal Choquecaxa, curaca del pueblo de San Damián. Su padre había sido *huacsa*, es decir, líder religioso clandestino de su comunidad, de la que también fue su curaca. Pero don Cristóbal optó con total certeza por la fe de Cristo y al decir de la crónica de Ávila fue perseguido por la *waka* local *Llocllayhuancupa*. Todo comenzó en el momento en que murió su padre, confortado por los ancianos seguidores de la divinidad aborigen. El documento pinta a Choquecaxa como un defensor de la fe agredido por el demonio bajo la forma de la *waka* local (hija del dios Pachacamac), pero un análisis del texto nos dice más bien que nuestro personaje era un provocador: fue a orinar a la casa donde se celebraba el culto a *Llocllayhuancupa* y tenía como amante a la madre de los hijos del sacerdote indígena que reemplazó a su padre (Ávila, 1987:305 y ss.; Mills, 1997:241). No puede extrañarnos, entonces, que el dios y sus seguidores lo acosen hasta en los sueños. Pero más allá de la anécdota, en este ejemplo vuelve a mostrarse la agresiva predicación católica demonizando a los cultos precolombinos, de tal forma que en su combate contra ellos se empleen las fórmulas imprecatorias y de oración construidas en España desde antes del Descubrimiento, para exorcizar al demonio.

Así lo hizo Choquecaxa y consiguió derrotar a la *waka*; sin embargo, no es una historia feliz, ya que a lo largo del documento se revela un entorno conflictivo que hacía muy clara la superficialidad de la conversión del pueblo. En todo caso, la demonización había fracasado, los dioses indígenas seguían teniendo fieles, y nos atrevemos a pensar que para el mismo Choquecaxa, aun siendo verdadero creyente de la nueva fe, las *wakas* andinas no eran el diablo cristiano, sino otros dioses poderosos y detestados, contra los que se podía usar la magia de las oraciones aprendidas en la doctrina.

En la metrópoli del siglo XVIII se presenta una percepción progresivamente distinta de la figura del demonio:

Podría pensarse [...] que así como una especie de socialización del misticismo produjo efectos degenerativos, así también el exceso de familiaridad con la figura del demonio [...] produjo también un doble efecto poco feliz. De un lado, las gentes sencillas, ahogadas por lecturas y más lecturas, dieron en una religiosidad de tipo represivo y afectado. De otro, tenía que producirse, casi automáticamente, el "*esprit fort*", que demostraría serlo con sólo burlarse de tanta acechanza descompasada, de tanto texto barroco y gerundiano (Caro Baroja, 1985:90).

Concuerdan los estudios españoles que el uso y abuso de los temas diabólicos en la literatura y el teatro los condujo "a una verdadera banalización de los mismos" (*ibid.*: 89).

En el reino de la Nueva España tales cambios ideológicos precipitaron un nuevo accionar en los organismos controladores de la fe. La Inquisición mexicana optó por desestimar aquellas imputaciones en las que el demonio aparecía como incitador o actor de conductos pecaminosos. Tal decisión, repetidamente demostrada en los archivos del Santo Oficio, tendría como objetivo evitar que esta corriente llevara a los fieles a una pérdida de respeto a la totalidad del dogma. Al no dar curso a las acusaciones en las que figuraba el diablo, sino cuando se trataba de materia grave, se evitaba la familiaridad que finalmente haría visibles las flaquezas de la fe en el Siglo de las Luces (Cervantes, 1994:cap. 5).

La investigación del caso andino queda pendiente, aunque todo apunta a que siguió los pasos del virreinato norteño. Esto no quiere decir que el demonio de los siglos anteriores perdió vigencia. No se trata de que los procesos ideológicos tengan un ritmo más lento en las poblaciones aborígenes. Aun si esto fuera cierto, lo más probable es que a la llegada de este siglo, las formas de mestizaje religioso ya estuvieran consolidadas.

LOS DEMONIOS QUE NOS ACOMPAÑAN

Hay varios ámbitos en los que podemos seguir los pasos de nuestro personaje. Vamos a explorar tres de ellos: *a*) la tradición oral, *b*) las danzas, la coreografía y el teatro, y *c*) las sesiones de los maestros curanderos.

LOS DEMONIOS EN LA TRADICIÓN ORAL

En la tradición oral contemporánea la trilogía pecado, demonio e infierno, aparece bastante cercana al catecismo católico. Naturalmente nos estamos circunscribiendo a las áreas rurales del Perú actual, aunque tomaremos en cuenta la información de Ecuador y Bolivia. Nuestros datos de primera mano provienen de Ayacucho, La Libertad y Lambayeque, pero nuestros colegas han hecho posible acceder a un volumen considerable de relatos sobre el particular.

El demonio en la tradición oral aparece vinculado a la idea de transgresión en el orden moral o ritual, y el infierno se visualiza como lugar de castigo que puede o no ser permanente. Dentro de esta perspectiva, los incestos ocupan un lugar importante en la línea de pecados que provocan un inmediato castigo. La ambición desmedida, visible a través de una riqueza inusitada, también despierta las suspicacias que condenan al nuevo rico. Los pecados rituales no son menos importantes: caminar con descuido sobre un antiguo campo santo o dormir al abrigo de cuevas desconocidas son actos de provocación que llaman la desgracia. Enfermedades personales de carácter rebelde, robos o crímenes sin autor conocido, males de amor, epidemias, sequías o inundaciones son señales de una falta no purgada, de una maldición ajena o de una divinidad ofendida.

Situaciones como éstas, cuando son llevadas al límite, provocan el pacto con el diablo al que se suele conjurar más bien por desesperación o descuido. Él acudirá de inmediato y fijará las pautas del convenio. La tradición tiene dos finales posibles, al cumplirse el pacto: el pecador será arrastrado a los infiernos, o bien, gracias a la intervención divina o su propio ingenio, el *maligno* será burlado.

La forma en que acude el diablo evoca, en muchos lugares de los Andes, el largo periodo que prevaleció al sistema de haciendas. En la región Cañari de Ecuador, una mujer que abandonaba su hogar se topó con “un bello dios, un amo muy guapo y rubio montado en un caballo blanco” (Howard-Malverde, 1981:53-54). Ella le pidió que la llevara, pero el jinete que resultó ser “taita Diosito”, se rehusó y le indicó que esperase a quien lo seguía, a quien le tocaría llevarla. Era éste un “mestizo [que] vestía un poncho grande” y montaba una mula vieja, “esa mula era una

bruja" y como era el diablo, con tal cabalgadura la llevó al infierno (*ibid.*: 55- 56).

En Jauja, en la sierra central peruana, el demonio acude a firmar un pacto

hecho un gran caballero, montado en un hermoso caballo negro, con un vestido reluciente y vara en la mano. Tenía la piel llena de pelos, dos enormes cachos ramificados, como los de un venado y una cola larga enroscada y áspera. Saludó [...] muy cortésmente extendiéndoles la mano que la tenía muy calurosa (Monge, 1993:274).

Otras veces su condición diabólica es menos obvia; un cazador que finalmente burla al enemigo recibió su visita bajo la forma de

un señor montado en regia cabalgadura; el apero brillaba con los rayos del sol, pues sus guarniciones eran de plata, y calzaba espuelas de oro. Era espigado de alta estatura, tenía los ojos hundidos, las orejas largas como las de un murciélago, los dientes largos y puntiagudos, las manos secas, que más eran huesos que carne, las uñas sumamente crecidas. Vestía ropaje negro y un gran sombrero rojo en la cabeza" (Monge, 1993:277).

Su misma aparición ya indica la naturaleza del pecado en cuestión; es así que la mujer rechazada por "taita Diosito", monta en una mula (que es una bruja). El animal suele ser una de las formas en que se coloca a los sacerdotes católicos y sus concubinas. En otro relato, aparece un condenado en forma de mujer que pretende ser seducida por un "joven mujeriego", luego que éste había pateado su cadáver. Descubierta el engaño, el condenado le advierte que no lo abandonará hasta que encuentre su salvación.

El texto fue recogido por Arguedas en Lucanamarca, que es un anexo de la provincia de Víctor Fajardo, en Ayacucho (1961:173-175). En él asoman varios de los temas a los que nos estamos refiriendo. El "joven mujeriego" es auxiliado por Nuestra Señora del Carmen que le indica cómo librarse del *condenado* quien finalmente cae a las aguas rojas de una laguna, que es el infierno. Pero, el informante de Arguedas no reduce su situación de fuego eterno; ante la reiterada pregunta del escritor, dice simplemente que allí purgó sus pecados. El relato no hace si no repetir el paradigma aparentemente contradictorio de la salvación de los condenados. En otro cuento de la misma colección, el *maqta peludo* (joven velludo) hijo de un oso y de una mujer raptada, es adoptado por el pueblo de su madre, localidad que sufre al ataque de un condenado. Luego de una batalla espectacular, el *maqta peludo* fue destrozando el cuerpo del

condenado, cuyos trozos iba devorando su perro. Concluida la carne humana “una alma blanca apareció” y dijo:

“¡tú eres mi salvador! ¡Tú eres mi madre, tú eres mi padre! Creí que jamás me salvaría. Ven pues. He de mostrarte la causa de mi condenación [...] El alma blanca mostró al joven, en un rincón tres vasijas llenas de oro y cinco llenas de plata [...] Me condené con esto [...] Robé el trabajo de todos los hombres del pueblo. Ahora me has salvado tú. Todo esto es tuyo ahora. Tengo una hija. Has de casarte con ella y con ella pasarás la vida. ¡Adiós! Se convirtió en paloma, el alma blanca y se fue” (Arguedas, 1961:192).

Como se dijo anteriormente, incesto y ambición desmedida son los delitos más frecuentes en la tradición oral referida a la tríada pecado-infierno-demonio. Pero aun estas faltas tienen la posibilidad de reducción. En otro lugar de Ayacucho, recogí con un colega la versión sobre la existencia de una cuevas donde se escuchaban las voces de antiguos hacendados. Rogaban a los visitantes dirigirse a las casas de campesinos del lugar, con nombres y apellidos, a devolver los implementos de labranza, dinero, o productos agrícolas que fueran robados por los *condenados* que purgaban sus penas en el interior de la cueva. Si alguien restituía la falta, sus almas abandonarían el lugar de castigo.

Como puede verse, el demonio de la tradición oral, si bien en apariencia está emparentado con la propuesta evangelizadora colonial, sus poderes no responden a la severidad de la doctrina. Tampoco el infierno andino se parece al dogma, y mucho más lejos están los pecadores, cuyas faltas más graves apuntan con sospechosa exactitud a regular el comportamiento comunal, antes que a las enseñanzas de la prédica eclesiástica.

Hay otro ámbito donde el temor al más allá podría estar más cerca a la tradición española, en su versión popular. Nos referimos al ámbito de lo que se ha llamado brujería o hechicería. *El demonio en el mundo de los maestros curanderos*.

Existen tres áreas bastante diferenciadas de práctica del curanderismo en Perú. La selva amazónica donde el ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) es el psicodélico más usado; la costa norte, que ha destinado el cactus San Pedro (*Trichocereus pachanoi*) para las prácticas curanderiles, y la sierra sur y centro, donde el empleo de las semillas pulverizadas de la wilka (*Anadenanthera colubrina*) fue importante hasta el siglo pasado. Cada una de estas áreas, y las plantas alucinógenas que albergan, son protagonistas en las sesiones o “mesas” que gozan de una fiel audiencia.

Es creencia generalizada que existen dos clases de curanderos: los que se sujetan al uso de las plantas medicinales u otros productos a ma-

nera de medicina alternativa, y los que, gracias a un pacto con el demonio, son capaces de ver el pasado, pronosticar el futuro, curar a enfermos en estado terminal, ver más allá del conocimiento racional, y por lo tanto satisfacer a clientes ansiosos y dispuestos a pagar cualquier suma por sus servicios.

Nos concentraremos en este segundo caso. En la costa norte se les llama "compactados" a quienes se presume que han establecido convenio con el enemigo, y es una acusación frecuente entre los mismos maestros curanderos, que nadie se siente dispuesto a aceptar. Nos dicen que dos son las razones que los llevarían a realizar un pacto con el demonio: una tiene que ver con la codicia, ese apetito sensual por dinero y la posesión de bienes materiales; la otra tentación que los empujaría a ser *compactados*, es la misma que arrojó a Fausto en los brazos de Mefistófeles, la necesidad de controlar y experimentar todas "las artes" que sean posibles. Esta voluntad de saber, entendida como poder sin límites, no debiera sorprendernos, aun cuando nace de campesinos que en muchos casos son casi analfabetos. Quizá la frase de Goethe sea la mejor manera de expresarlo: "quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprehender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma estrellarme también" (Goethe, 1951:1202).

Curiosamente y al igual que el viejo Fausto, los curanderos no *compactados* tienen poca consideración por el "enemigo". Santos Vera, que fuera uno de los grandes maestros peruanos, descartó enérgicamente los temores de su hijo Orlando, poco antes de encargarle la sucesión en sus tareas. Le dijo: "El diablo está metido dentro de nosotros. ¡Qué te va a dar el diablo! El diablo es más calato que uno. El diablo es un pobre animal". A decir de don Santos y en general de los maestros norteños, sus poderes vienen de Dios y si se manejan con destreza, el demonio no podrá interferir en la práctica. El desprecio del viejo Vera no es muy diferente del que expresara Fausto: "¡Qué podrás dar tú pobre diablo! ¿Pudo jamás alguno de los tuyos comprender a un espíritu de hombre en su sublime anhelo?" (Goethe, 1951:1201).

Pero cuando se habla de los maestros *compactados* (y ya hemos dicho que es una acusación corriente) el demonio emerge como un cómplice implacable, que reside en los "encantos", es decir en los espacios tradicionalmente sacralizados. En Túcume, tierra de los Vera, el lugar por excelencia es el cerro La Raya, también conocido como Purgatorio, que para los tucumanos es el gran padre protector de la región. Sus expresivos nombres derivan, en un caso, de la luces nocturnas que se ven en sus faldas, lo que indicaría que en su interior penan las almas de los pecadores.

También se le llama La Raya, porque el demonio tomó la forma de ese animal marino (pez selacio del orden de los ráyidos, cuyo cuerpo tiene la forma de un disco romboidal) para conversar con sus *compactados*. A decir de los lugareños, durante mucho tiempo existió una laguna al pie del cerro y la diabólica raya tenía allí su residencia.

Conviene recordar que la raya es un animal muy frecuente en la iconografía mochica (siglos III al VII d.C.) cuya validez se prolongó hasta la llegada de los incas. Se le puede encontrar en Chan Chan, la capital Chimu en el valle de Moche y debieron verla los españoles cuando contemplaron con asombro las ruinas parcialmente abandonadas de la ciudad de barro más grande de América. No es extraño, pues, que la divinidad que tomaba la forma de la raya, aun desapareciendo del panteón popular, haya conferido al pez marino las suficientes valencias religiosas para que sea nuevamente portador de los seres de ultratumba. Lo mismo puede suceder con otras representaciones iconográficas; son varios los mamíferos, aves marinas y más de un reptil que aparecen con frecuencia en la iconografía mochica. Es interesante que de todos ellos, sea la raya la que sirve hoy de receptáculo al concepto de demonio.

En Ayacucho, en la sierra central de Perú, el demonio aparece de manera más convencional; es un macho cabrío que se desplaza erguido con piernas humanas y garras en las manos y pies. Así lo representan los campesinos de Sarhua y así lo ven los retablistas de Huamanga. En una talla de madera, Jesús Urbano Rojas modeló al diablo combatiendo con el arcángel San Miguel, y el dolor de los golpes de espada lo hacen arrojar sus pecados como serpientes, pero en este caso el castigo no le sirve de expiación, como sucede con las almas condenadas. Satanás volverá a combatir y como veremos más adelante al hablar de las danzas, la lucha será el equilibrio sobre el que se desarrolla la existencia humana. Así lo expresó el retablista ayacuchano.

Si volvemos a la costa norte es bueno subrayar que los plazos se cumplen y el maestro *compactado* será arrastrado por el demonio a sus *encantos*. Durante su vida ha debido entregar algunas otras almas de quienes se atrevieron a desafiarlo o que simplemente resultaron ser víctimas necesarias para mantener el convenio. Los maestros *maleros*, es decir aquellos que se dedican a dañar a terceros por contrato, se supone que son todos *compactados*. Los poderes que les son conferidos por el demonio les sirven perfectamente para sus fines. Amores imposibles con rivales afortunados, pérdidas importantes en los negocios con enemigos identificables, problemas de tierras con parientes ambiciosos, etc., precipitan la búsqueda de un *malero* que invocará a las fuerzas de la muerte, para hacer daño al señalado por su cliente. Penosas enfermedades o accidentes inexplicables son las armas más comunes del *compactado*.

En auxilio del mal se suelen invocar a las almas de los condenados; a las “desamparadas” en el lenguaje de los Vera. Sin un entierro apropiado, expiando las culpas cometidas en vida u olvidadas por la familia, estas almas (como las *wakas* sin ritual) son muy peligrosas, y el maestro *ma-lero* puede dirigirlas para dañar sin remedio a su víctima. Es por eso por lo que todo curandero tiene por lo menos dos *mesas* o altares donde concentra sus utensilios, una *mesa curandera* y una *mesa ganadera*. Esta última sirve para limpiar y preparar al paciente, arrojando los males que trae, antes de curarlo en la *mesa* respectiva. Don Víctor Bravo Cojusol, otro de los reconocidos maestros tucumanos, tiene incluso una tercera *mesa* con la que rechaza los ataques de sus rivales. “Hacer daño es muy fácil, nos dijo don Víctor, curar necesita estudio y mucha práctica”.

Los *compactados* son “mujeres” del demonio. La explicación que se nos dio fue de clara connotación sexual; el pacto significa trato carnal con el demonio, y ésa será su función principal en la otra vida, aparte de los trabajos que les encargue su amo. Sus almas son también condenadas o desamparadas, a las que costará mucho redimir, pero que no dejan de ser recordadas por todos los maestros, que incluso rezan por ellas. Así lo hace Orlando Vera, hijo de don Santos, también maestro curandero, y actual alcalde de Túcume.

EL DEMONIO EN LAS DANZAS, LA COREOGRAFÍA
Y LAS FORMAS DRAMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS

La visualización europea de las fiestas andinas fue en un principio condenatoria. De una parte los disfraces y máscaras les eran desconocidas, e invocaban en su imaginación la presencia del demonio; de otra parte, el contexto del festival andino con su despliegue de baile, comida y bebida en abundancia, era juzgado como atentatorio contra la moral pública. Pero en un segundo momento, establecida la evangelización, se concluyó que era preferible permitir usos y costumbres tradicionales en los vestidos de fiesta, para mantener audiencias considerables en las iglesias.

Los danzantes vestidos de diablos o diablitos fueron vistos por el obispo Martínez Compañón, durante su larga visita pastoral de 1782-1785 al obispado de Trujillo. El cortejo del obispo incluía a un grupo de indígenas acuarelistas que documentaron el paisaje, las poblaciones y sus costumbres, y la fauna y la flora de un territorio extenso, que corresponde casi a un tercio del Perú actual. En la colección de dibujos que felizmente se ha conservado, se puede observar uno que Martínez Compañón llama “Danza de los diabolicos” (1978:E145; Claro Valdés, 1980:19-23).

La acuarela nos muestra ocho personajes, siete disfrazados de demonios y uno de ángel. Este último luce muy parecido a las pinturas coloniales del arcángel San Miguel, con casco de guerrero, espada levantada en la mano derecha y escudo en la izquierda. Frente a él se encuentra el diablo de mayor jerarquía, condición que inferimos de su elaborada cornamenta y látigo de un color distinto al de los otros demonios. Esta pareja ocupa el lugar central de la acuarela; sobre ellos, tres "diablicos" tocan instrumentos musicales, de izquierda a derecha: laúd, quijada de caballo raspada con un percutor y un tamborcillo. En la parte inferior, otros tres danzantes disfrazados también de demonios acompañan su baile con látigos.

El vestido de los diablicos es simple: una camisa ceñida al cuerpo, de color entero (rojo, amarillo, azul, naranja y verde) que en los portadores de látigos lleva retazos de colores a manera de aplicaciones, cosidas de forma espaciada. Los músicos no llevan adorno alguno sobre sus camisas. Todos los demonios tienen pantalones hechos de retazos de colores y llevan espuelas calzadas sobre sus pies desnudos. Lo que contrasta con las medias blancas y los zapatos con hebilla plateada del ángel.

La camisa de Luzbel (por darle un nombre) es más elaborada, y si bien todos llevan caretas con rostros horribles, la del diablo mayor se distingue por la ya mencionada cornamenta (de venado y carnero superpuestas) y por llevar una barba puntiaguda. Como los demás, va descalzo y con espuelas.

Don Baltazar Jaime fue un hombre de la Ilustración; sus acuarelas intentan mostrar la realidad de su inmenso obispado y no dudamos que al retratar a los "diablicos", como se les llama hoy en día, era fiel a los personajes que veía bailar en más de una localidad de su jurisdicción. Lo mismo sucede cuando da cuenta de los festejos que observó entre los descendientes de africanos o bien cuando nos transmite dos escenas de la "Danza de la degollación del Inca", versión dramatizada del encuentro histórico entre Pizarro y Atahualpa (Millones, 1992).

No dudamos que en su largo peregrinar por las tierras de su misión pastoral, Martínez Compañón visitó Túcume; en todo caso, los "demonios" que hoy le bailan a la Virgen, patrona del pueblo, parecen extraídos de las páginas que mandó dibujar el obispo.

LOS DIABLICOS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE TÚCUME

Al norte de la próspera ciudad de Chiclayo, en la margen derecha de la carretera panamericana, se encuentra el pueblo de Túcume, capital del distrito del mismo nombre. Las localidades de Mochumí al sur y de Illimo al norte le sirven de límites inmediatos.

Como en la mayoría de los pueblos de la costa norteña estamos hablando de cortos oasis en una continua franja desértica. El canal de Taymi y el río La Leche son la posibilidad de irrigación para una vasta población campesina que en Túcume alcanza los 18 000 habitantes en números redondos. Unos 6 000 ocupan lo que con generosidad podríamos llamar el casco urbano; los otros 12 000 están dispersos en más de veinte caseríos, que en su mayoría se compone de dos o tres viviendas habitadas por núcleos familiares emparentados.

Los cultivos de panllevar se repiten pertinazmente en toda parcela familiar, aunque existe una cierta fijación por la siembra de maíz y arroz, cuyas cosechas pueden colocarse con ventaja en Chiclayo, pero el pobre abastecimiento de agua depende casi en su totalidad de las precipitaciones en las cuencas altas de los ríos que surcan los llanos costeros. Hay que considerar que en estas latitudes ya no hay glaciares, pues la cordillera no pasa los 5 000 metros sobre el nivel del mar, lo que implica que no existen aportes de deshielos. La mayoría de los ríos nacen de lagunas, pantanos y bofedales que no alcanzan la altitud mencionada. En consecuencia, en Túcume sólo aquellas tierras privilegiadas por el río Taymi pueden rendir lo suficiente. Las que dependen del río "Loco" (es decir La Leche), están sujetas a situaciones imprevistas.

La mayoría de los campesinos poseen parcelas que no exceden las dos o tres hectáreas, pero como la región carece de centros de acopio, los parcelarios suelen vender su producción a los pocos que son propietarios de varias decenas de hectáreas. Estos "acaparadores" (así se les llama en el lenguaje coloquial de Túcume) compran las cosechas de los más pobres, adelantándoles el dinero para luego recoger la producción local en sus camiones y comercializarla en el mercado de Chiclayo. Como gran parte de la población rural ni siquiera tiene una hectárea, suele emplearse como trabajadores para las labores de cosecha o transporte de los más afortunados. Su labor suele pagar diez soles diarios (algo menos de cuatro dólares).

No es éste un ingreso despreciable para los tucumanos. En el pueblo se espera con ansiedad la época de "cosedera", es decir cuando se les contrata (sobre todo a las mujeres) para coser pantalones (ocho soles por docena); y la época de "peladera", cuando se les contrata para pelar lentejas (45 centavos de sol por kilo de lentejas).

Puesto que Túcume está situado valle adentro, es menos húmedo que las poblaciones situadas en el litoral (entre 73% y 80%). La precipitación anual es muy baja (5.2 mm como mínimo y 45 mm como máximo). La temperatura promedio es de 24°C, aunque puede subir considerablemente en los meses de verano. Justamente, durante tal estación, la corriente del Niño avanza unos cien kilómetros hacia el sur, influyendo

en las precipitaciones que se dan estos meses (de diciembre a marzo). Sus aguas, al ser más cálidas (19°C-22°) permiten una rápida evaporación y consecuentemente la precipitación que se descarga, sobre todo, en el extremo norte (departamento de Piura y Tumbes); pero también en Lambayeque, aunque el distrito de Túcume no suele ser de los más privilegiados. Sin embargo, en ocasiones excepcionales esta corriente se traslada hacia el sur abarcando regiones fuera de su límite normal, lo que ocasiona cambios climáticos muy notorios. Uno de estos "Niños" debió causar el abandono del asentamiento colonial de Túcume. Las paredes y los restos de su iglesia mayor constituyen el paraje que hoy se conoce como Túcume Viejo.

Cuenta la historia sagrada del lugar, que la Virgen y su hija aparecieron en el cerro Cueto en cuya base se encuentra el pueblo actual de Túcume, en ese tiempo, deshabitado. La Virgen peinaba a su hija y conversó y atendió a unas pastoras que se deslumbraron con su presencia y contaron a sus padres acerca del encuentro. Al percatarse del milagro, los vecinos de Túcume Viejo decidieron llevar la Virgen a su templo, pero ella no permaneció allí, y desapareció de la iglesia para volver a mostrarse en el cerro Cueto, lo que se repitió varias veces. Finalmente, dice la conseja, que los tucumanos comprendieron que la voluntad de la Purísima era que se mudase el pueblo a su localidad actual, y así se hizo.

Túcume no se diferencia de los asentamientos que surgen al costado de la carretera. Apenas asfaltado en las calles que rodean la plaza de armas, tiene un débil abastecimiento de luz y recibe agua de manera intermitente. Al pueblo original se han sumado lo que en Perú se denominan "barriadas", que en realidad son prolongaciones de Túcume sobre la campiña. Hacia el este se encuentra el caserío de Túcume Viejo, con los restos coloniales a que hemos aludido, y no muy lejos se levantan más de veinte pirámides precolombinas que constituyen uno de los conjuntos arquitectónicos más impresionantes de todo el país.

Estas construcciones, que recién fueron abandonadas en 1532, forman un semicírculo en torno al cerro Purgatorio o La Raya, uno de los grandes señores de la religiosidad popular norteña. Como se sabe, los antiguos peruanos identificaron a los cerros como los dioses locales, cuyo prestigio crecía cuando su convocatoria atraía a la audiencia de las elevaciones vecinas. Esta jerarquización de las divinidades montañosas es evidente en las invocaciones de los maestros curanderos, quienes conocen y reclaman el apoyo del cerro Purgatorio desde lugares muy distantes.

Las pirámides son visibles desde el pueblo actual e inspiran un respeto no exento de temor. Los tucumanos evitan transitar por las cerca-

nías del cerro o de los restos arqueológicos en las horas nocturnas. Más de un familiar recuerda a quienes desafiaron la tradición y no han regresado.

En 1854, el papa Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción: "la bienaventurada Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de pecado original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Jesucristo Salvador del género humano" (Asociación..., 1992:115).

El dogma y su aceptación popular tienen una historia mucho más larga. Llega a Perú con la evangelización, pero ya era materia de fe mucho antes de que se pronunciara el Vaticano. Su imagen es un motivo recurrente en la pintura y escultura del Siglo de Oro español y adornó los templos del virreinato, no sólo en las ciudades importantes, sino también en las más humildes. La imagen provino, entonces, de discípulos o copiadores mestizos, mulatos o indígenas que vendieron su arte a los curacas o sacerdotes, cuyas jurisdicciones eran lejanas de la capital.

La imagen venerada de Túcume es una talla en madera de autor anónimo, cuyo estilo recuerda el barroco, y a la que se presume una antigüedad que la situaría en el siglo XVIII. Tiene una altura —sin peana— de 1.37 m. El cuerpo es rígido y vertical, la cabeza y las manos (empalmadas a la altura del pecho) están ladeadas ligeramente a la izquierda, mirando hacia la audiencia. Carece de los elementos que normalmente identifican a la Inmaculada (luna, querubines, serpiente), pero ello no resta la convicción del pueblo que la visualiza como tal.

La otra imagen venerada por los tucumanos, no reside en la iglesia del pueblo. Realmente es una imagen peregrina que en brazos de sus fieles transita por los caseríos y pueblos vecinos, sin detenerse por más de unos días en el mejor de los casos. Normalmente, las hermandades y personas responsables de esta imagen le permiten permanecer apenas una hora en la casa de los fieles o los templos que lo solicitan con anterioridad. Se le llama por eso la Andariega, o la Tucumana, aunque este apelativo se le suele dar en Ferreñafe (distrito vecino) o en el caserío de Muyfinca, cuyas hermandades comparten con la de Túcume el cuidado de la imagen.

La Virgen Chica (otro de sus apelativos) mide 35 cm, es una talla en madera, y como la Purísima (así se conoce a la virgen mayor) tiene los brazos articulados. Su cabeza también está ladeada a la izquierda, los rasgos del rostro están ligeramente alterados por el exagerado tamaño de sus ojos, que están pintados, a diferencia de la otra imagen, que los tienen de vidrio. La Andariega descansa en una peana mucho más moderna, que no es la original. Se le exhibe dentro de una urna

de madera de la que no se separa. La talla es también colonial, probablemente contemporánea a la imagen mayor. Tampoco se han conservado los atributos tradicionales de la Inmaculada, pero al menos tiene los pies intactos, que no existen en la otra imagen, incluso se distingue un tallado que representa las nubes en que está parada la Virgen Andariega.

La Purísima y su hija (la Virgen Chica) no sólo son objeto de veneración; el pueblo las considera seres divinos a quienes es necesario rendir homenaje para alcanzar su favor y evitar sus iras. Es importante anotar que la mayoría de los milagros atribuidos a ellas son de lo que podríamos llamar de "carácter negativo". Es decir, se trata de castigos a los fieles que no cumplieron con el ritual debido. Así, por ejemplo, es muy popular la historia de unos músicos contratados para acompañar el paso de la Virgen Chica, pero que se rehusaron a seguir tocando una vez que se cumplió el tiempo que había sido acordado. Al abandonar el cortejo, los músicos fueron atropellados.

Algo muy parecido sucedió con el encargado de los fuegos artificiales que exigió un pago no previsto a la Hermandad el día anterior a su festividad. Su casa fue incendiada por un cohete que escapó de uno de los "castillos" de la plaza. Los dos hijos que estaban en ella, perecieron quemados. Algunas de estas represalias muestran algo más que la relación del pueblo con su imagen; una señora que ofendió a la Purísima fue atacada esa noche por una serpiente que enroscándose en su cuerpo hizo ademanes de morderle la cara. Al día siguiente, la horrorizada creyente corrió a postrarse a los pies de la Virgen para implorar su perdón. A parte de las connotaciones bíblicas, normalmente ajenas al conocimiento de los tucumanos, hay en este último "milagro" la referencia específica a uno de los animales míticos más importantes del panteón mochica, de cuya cultura son descendientes los tucumanos.

Los milagros se repiten en el ámbito familiar hasta el infinito. Quien suele hacer de Lucifer (Alfredo Chicoma Carrillo, 40 años) en la danza de los diablicos, por muy poco logró salvar a su hijo de ser ahogado. Fue ésta la agresiva respuesta de la Andariega a la negativa de su esposa, cuando el bailarín le solicitó que reparase su vestido para la fiesta. No hay familiar que no tenga un relato parecido, y lo mismo puede decirse de las otras imágenes del norte de Perú.

No es el único lugar donde los demonios bailan a la Virgen; también lo hacen en la localidad de Mochumí, pero sólo en Túcume se escenifica "La danza de los siete vicios". Los disfrazados de demonios son alrededor de treinta, pero sólo siete podrán dirigirse a la audiencia en nombre de cada uno de los pecados capitales. Las "recitaciones", es decir los versos que pronuncian los diablos elegidos y el ángel, son parte de la Dan-

za... que detiene sus pasos y el frenético baile del diablo mayor, para dar lugar a que se pronuncien cortos discursos:

—Soy el príncipe Luzbel,
dominador del infierno
autor de la iniquidad
y de todas culpas, centro.
Seductor de la inocencia,
de este cruel acerbo,
del hombre contra quien vivo,
por mi natural despecho.

Con estas palabras se inicia la declamación de los siete demonios; cada uno de ellos llega precedido de una nueva evolución del conjunto a la que sigue el redoble del tambor. Comienza el diablico de la envidia:

—Yo que soy de la envidia,
traigo su irritado cuerpo,
para que el hombre envidioso,
viva y muera en el infierno.
Pues para que se cumpla,
de nuestra gloria el diseño,
pondré yo las perversiones,
que le faltan a este cuerpo.

El demonio lleva el tronco del cabrito y lo deja sobre la base en la que se colocarán las patas. Con una de ellas llega el diablico de la avaricia que recita su parte:

—Avaricia de quien soy vivo retrato,
apuesto siempre a tu disposición;
y lo que aseguro es que me empeñe
en hacer que la ambición y la codicia
termine en ocupando siempre
al hombre con odio al bien ajeno.

Trabajo para la tierra
sin acordarme del cielo.

En seguida, tras una nueva evolución de todo el conjunto y su respectivo redoble, llega el diablico de la lujuria:

—Yo que soy de la lujuria,
he pecado sucio y feo,
y con ella te prometo,
pervertir con este vicio,
a los hombres influyendo.

Este demonio coloca la otra pata trasera y cede su lugar al diablico de la gula, que trae consigo una de las patas delanteras y dice:

—Yo que soy de la gula el pecado,
mi palabra: te prometo pervertir
con este vicio los hombres.
La gula multiplica tus siervos.
¡Viva la feroz imagen de los vicios!
Con ella [me sirvo] para convertir
al hombre!
¡Viva la feroz imagen de los vicios!

La otra pata delantera la trae el demonio de la soberbia que recita:

—Ésta es la base de la soberbia,
que estos son los hombres,
que fabrican el camino
para el infierno.

La cabeza del chivato o cabrito, de color negro, la trae un demonio cuyo parlamento es el siguiente:

—De esta cabeza dimana,
el influjo lisonjero,
de aquel perezoso vivo,
de mi obligación ajena.

Ira cuerpo,
ya que irritado al hombre,
contra el hombre
pongo a tus pies,
y conjure su causa
y cuanto he hecho
cause continuo daño
en el alma, que es la ira
la que cuidaré.

Ira para darle
 éste es el valiente brazo
 con que tu ira
 cuida a tu prójimo.

Finalmente, al menor de los demonios que participan en estas "recitaciones" le toca colocar el rabo al chivo, luego de estas frases:

—Yo como diablo chiquito,
 bruto sin conocimiento
 me ha faltado el talento;
 aquí te traigo este regalito.

Concluida la tarea, el capataz o Lucifer se acerca a "su dios" y sobre un agujero ubicado en el lomo le coloca una "insignia", es decir una vara delgada que lleva una cinta. Mientras lo hace recita el parlamento final de los diablicos:

—Pues para que se cumpla
 de nuestra gloria el diseño,
 yo pondré las perfecciones
 a este cuerpo que le falta,
 para galardón hermoso,
 de mi triunfo el trofeo.

Luego de algunas evoluciones de todo el conjunto, se adelanta a replicarles el ángel (niño o niña, vestido de blanco con corona y alas):

—Brutos más que racionales, voraces dragones,
 fieros infernales, por la mancha de mi culpa
 pudiese intentar lucimiento
 este tosco instrumento
 que a la vista presentáis
 como hermoso, potente, digno de veneración.
 No escarmentáis de haber perdido con ira
 [frente al] artificio divino.
 ¡Quitaos de mi presencia
 atrevidos como ciegos!

Los textos a ser recitados por los danzantes son conocidos en su totalidad sólo por don Geórgin Carrillo, director del conjunto; parte de ellos se conserva en escrito y otros tantos están confiados a su memoria.

Los diablicos y el ángel los repiten sin mucho cuidado de entender el significado. De todas maneras, lo que digan se perderá en el bullicio de la gente que los rodea o por el sonido de las bandas vecinas. Se ha tratado de ser fiel a los textos proporcionados por el director, o bien a los que pudimos recoger en reuniones previas o posteriores al acto, aunque en más de un caso el sentido de los mismos debió perderse en alguna de las varias mediaciones que precedieron a las versiones actuales. Otros colegas confesaron haber tenido problemas parecidos. He usado las "recitaciones" recogidas por Luis Rocca cuando las encontraba menos incoherentes que las conseguidas por mi equipo. Los textos que aquí figuran fueron proporcionados por el director, salvo los que corresponden a la envidia, ira, soberbia y lujuria que se tomaron de Rocca (1996:67-69).

La actuación tiene lugar durante la festividad de la Inmaculada Concepción, que en Túcume, alterando el calendario católico, se celebra ocho días antes del Miércoles de Ceniza de cada año. La representación dura apenas una hora y se celebra en el atrio de la iglesia. Pero los diablicos (nombre que repite el apelativo consignado por Martínez Compañón) desfilan siguiendo las andas de la Virgen en todas sus procesiones. El grupo total de los disfrazados suele ser entre treinta y cuarenta, y está formado por personas de todas las edades. Existe un orden formal y denominaciones específicas para quienes lo controlan: a los costados del grupo marchan "los demonios regidores", al centro va Luzbel y liberando el conjunto va el "puntero", también conocido como "diablo Cojuelo" (Millones 1996:279-315).

Danzas como ésta no perdieron popularidad a pesar de que no siempre las autoridades eclesiásticas fueron permisivas. Por el contrario, se intentó regular hasta el tipo de instrumentos que se usaban en cada fiesta. En 1819 el coadjutor de la doctrina de Santiago de Cao (al norte de Trujillo) hizo claras distinciones con respecto al uso de los pífanos y tambores: "Las sinodales de este Arzobispado tan observantes, reconozco, al capítulo sexto que trata de las idolatrías, y el título 2, núm. 8, *no* prohíbe los tambores de que se usan en las danzas de la fiesta del Corpus Christi y de otros santos; y *sí* prohíben aquellos pífanos..." (Documento núm. 2).

Si hacemos una comparación entre el fausto denunciado por el arzobispado de Trujillo en el siglo XIX y los músicos que viera Martínez Compañón, el evento de nuestros días es una versión muy reducida. Es interesante anotar que en Túcume la danza es acompañada solamente por una chirimía y un tamborcito. Todo el evento se asienta en los hombros de don Georgín, un anciano de 69 años, a quien seguramente le sucederá alguno de sus hijos o sobrinos, que ahora bailan en la "Danza de los siete vicios".

El demonio norteño parece extraído de la tarea evangelizadora, que como dijimos usó el teatro como arma de adoctrinamiento. Mientras bailan, los demonios van construyendo un cabrito, versión almibarada del macho cabrío que presidía aquelarres y era la representación de Satanás. Las piezas de madera, ensambladas, permiten que cada uno de los danzantes pueda unir las una a una, para armar lo que Georgín llama "su dios". Pero cuando el ángel derrota a Luzbel, remplace dos de las piezas: la cabeza y el rabo, por otras tantas de cordero, y los demonios caen al suelo, deslumbrados por la presencia de Cristo. Concluye así la representación. El ángel llama a todos a bailar en conjunto, y los enmascarados se pierden danzando en medio de la multitud que los rodea.

La fiesta parece absorber las aristas que separan a los demonios del ángel y, como en otras fiestas populares, el *enemigo* es más bien un recurso lúdico que un personaje siniestro. Quienes usan sus ropas, lo hacen además "por devoción", es decir, como homenaje a la patrona del pueblo. El disfraz no es contaminante como sucede por ejemplo con los *sagras* que siguen el paso de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cuzco). "Contrariamente a las demás comparsas, los *sagras* [vestidos de demonios] establecen su cercanía ritual a la Virgen justamente a través de la distancia física que tienen que mantener con la imagen durante la fiesta" (Canepa 1998:148). Dicen los *sagras*: "Nos emocionamos porque vemos a la Virgen que está pasando y tanta gente acompañándola, y no podemos estar nosotros al lado y a veces nos ponemos a llorar en el techo" (*ibid.*). Los demonios cuzqueños caminan y saltan por los techos, pero sin mirar a la Virgen ya que su rol se lo impide. Más que una interpretación como la que hacen los diablicos de Túcume, los *sagras*, personifican en su poder (acrobacias) y en su impotencia (visión de la Virgen) al demonio cristiano.

A MANERA DE EPÍLOGO

Hay, pues, toda una gama compleja de presencia demoníaca que va desde un cierto apego a la prédica doctrinaria, hasta posiciones contestatarias, en las que la figura de Lucifer sirve para afirmar sus diferencias con la fe cristiana. Pero, en todo caso, el complejo pecado-infierno-diablo propuesto por la fe cristiana, ha tropezado con la fortaleza del sistema de valores y creencias aborígenes, que matizó los juicios sumarios que separaban a los réprobos de los bienaventurados. En esta pugna, Lucifer acomodó su presencia en un universo mestizo que le asignó otros espacios, otros pecados, otros servidores y en general otras funciones. Del monstruo arrebatado del infierno, a pedido de San Bartolomé, al desnutrido

personaje que yace bajo sus pies en el templo del pueblo que lleva su nombre (en las alturas de Lima) hay las distancias históricas y conceptuales que separan a las culturas que ahora conviven en los Andes.

LUIS MILLONES

Seminario Interdisciplinario. Perú

FUENTES

A. Entrevistas

1. Entrevista a Orlando Vera Chozo. Túcume (Lambayeque), 1996.
2. Entrevista a Víctor Bravo Cajusol Túcume (Lambayeque), 1996.
3. Entrevista a Alfredo Chicoma Carrillo. Túcume (Lambayeque), 1996.
4. Entrevista a Dolores Bancas de Asalde. Túcume Viejo (Lambayeque), 1996.
5. Entrevista a Víctor Encarnación Muñoz Pérez. San Bartolomé (Lima), 1997.
6. Entrevista a Jesús Urbano Rojas. Huampaní (Lima), 1997.

B. Documentos

Documento 1

Quesada y Sotomayor, Gregorio, Dictámenes varios sobre diversas causas de la mayor importancia que dio al Santo Tribunal de la Inquisición de la Ciudad de Lima", Biblioteca Nacional de Madrid, ms.4381, 1689.

Documento 2

Azcarsa e Izquierdo, Francisco de, "Como adjutor de la doctrina de Santiago de Cao...", Archivo Departamental de Trujillo, legajo 417, expediente 2765, 1819.

C. Bibliografía

- Abril Castelló, Vidal, 1992, *Francisco de la Cruz, Inquisición, Actas I*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Alighieri, Dante, 1952, *La Divina Comedia. La vida nueva*, Aguilar, Madrid.
- Arguedas, José María, 1964, "Puquio, una cultura en proceso de cambio", en *Estudios sobre la cultura actual del Perú*, Universidad de San Marcos, Lima.
- , 1961, "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca", en *Folklore americano*, año VIII-IX, pp. 142-216.
- Asociación de Editores del Catecismo, 1992, *Catecismo de la iglesia católica*, Imprensa, Madrid.
- Avendaño, Fernando de, 1648, *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana y la general del Inca...*, Jorge López Herrera, Impresor, Lima.

- Ávila, Francisco, 1987 [1598], *De ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*, edición de Gerald Taylor, estudio biográfico de Antonio Acosta, Lima, IEP/IFEA.
- Biblia de Jerusalem*, 1975, Desclee de Brouwer, Bilbao.
- Canepa, Gisela, 1998, *Máscara, transformación e identidad en los Andes*, Lima, PUC.
- Caro Baroja, Julio, 1985, *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Sarpe, Madrid.
- Carrera, Fernando de la, 1939 [1644], *Arte de la lengua yunga*, Universidad Nacional de Tucumán/Instituto de Antropología, Tucumán.
- Cervantes, Fernando, 1994, *The Devil in the New World*, Yale University Press, New Haven.
- Claro Valdés, Samuel, 1980, "Contribución musical del obispo Martínez Compañón en Trujillo", en *Revista Musical Chilena*, vol. xxxiv, núms. 149-150, pp. 18-33.
- González Holguín, Diego, 1989 [1608], *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inca*, Universidad San Marcos, Lima.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe, 1980 [¿1615?], *El primer nueva corónica y buen gobierno*, John Murra y Rolena Adorno, editores, México, Siglo XXI Editores.
- Howard-Malverde, Rosaleen, 1981, *Dioses y diablos: tradición de Cañar, Ecuador. Textos quichuas*. Amerindia, París, número especial.
- Larco Hoyle, Rafael, 1938, *Los mochicas*, Casa Editora "La Crónica" y "Variedades", S.A. Ltda., Lima.
- Martínez Compañón, B., 1978 [1778-1788], *La obra de... sobre Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.
- Mesa, José y Teresa Gisbert, 1982, *Historia de la pintura cuzqueña*, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda., Lima.
- Millones, Luis, 1979, "Los dioses de Santa Cruz (Comentarios a la crónica de Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua)", en *Revista de Indias*, núms. 155-158, pp. 123-161, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- , 1981, *Tawa-awi: un caso de sanción ideológica de los campesinos*, Huancayo, ponencia presentada al V Congreso del Hombre y la Cultura Andina.
- (ed.), 1990, *El retorno de las huacas*, Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.
- , 1992, *Actores de altura: ensayos sobre el teatro popular andino*, Horizonte, Lima.
- , 1993, *Una partecita del cielo. La vida de Santa Rosa narrada por Don Gonzalo de la Maza, a quien ella llamaba padre*, Lima, Horizonte.
- , 1996, "Túcume: 500 años después", en *Túcume. Thor Heyerdahl y otros*, Banco de Crédito del Perú, Lima, pp. 279-315.
- , 1997, "El culto a las imágenes sagradas. Religiosidad popular en el norte del Perú", en *Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y andina*, Antonio Garrido Aranda (comp.), Caja Sur y Ayuntamiento de Montilla, Córdoba, pp. 311-331.
- , 1998, *De la evangelización colonial a la religiosidad popular peruana: el culto a las imágenes*, Fundación El Monte, Sevilla.
- Mills, Kenneth, 1997, *Idolatry and its Enemies. Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640-1750*, Princeton University Press, New Jersey.
- Minois, Georges, 1994, *Historia de los infiernos*, Ediciones Paidós, Barcelona.

- Monge, Pedro S., 1993, *Cuentos populares de Jauja*, Municipalidad Provincial de Jauja, Huancayo, Perú.
- Nieto, Armando, 1992, *Francisco del Castillo. El apóstol de Lima*, Pontificia Universidad Católica, Lima.
- Otero, Aurelio de Santos (ed.), 1993, *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Paredes, Manuel Rigoberto, 1976, *Mito, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz.
- Rocca Torres, Luis, 1996, "La antiutopía: el diablo en las tierras norteñas (II)", en *Utopía Norteña. Revista de la Facultad de Ciencias Histórico Sociales y Educación*, Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, Lambayeque, núm. 3, pp. 19-99.
- Russel, Jeffrey B., 1972, *Witchcraft in the Middle Ages*, Cornell University Press, Nueva York.
- Santa Cruz Pachacuti, Juan, 1993 [¿1613?], *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*, Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier, IFEA y CERA. Bartolomé de las Casas, Lima.
- Teruel, Luis de, 1919 [1613], "Idolatrías de los indios huachos yauyos", en *Revista Histórica*, t. VII, pp. 180-197.
- Valcárcel, Luis E., 1959, *Etnohistoria del Perú antiguo*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Vélez de Guevara, Luis, 1984 [1641], *El diablo cojuelo*, Ediciones Cátedra, Madrid.

LOS RITUALES DE CONQUISTA ENTRE LOS CHONTALES DE TABASCO

El estudio etnológico de las danzas-teatro rituales, que prevalecen en diferentes regiones indígenas y mestizas de México y Centroamérica, es uno de los temas prioritarios en las investigaciones que se han realizado en los últimos años en el ámbito de la antropología de la danza. La rigurosa etnografía de una muestra acotada de casos y el análisis de la interacción de sus códigos, tanto verbales como no verbales, han permitido a diversos especialistas dilucidar cuestiones como: *a)* el papel que juegan en el plano de las comunidades estudiadas; *b)* algunos de los procesos de transformación que han seguido a lo largo de su historia, y *c)* su distribución e importancia en los contextos regionales.¹ Estos análisis, sumados a los de otros investigadores han sentado las bases para empezar a construir algunas taxonomías orientadas a la clasificación y subclasificación del género denominado *Danzas de Conquista*.²

Siguiendo esta línea, entre 1990 y 1991 realicé en Tabasco una investigación sobre dos danzas-drama correspondientes a igual número de subgéneros de las *Danzas de Conquista*: la Danza del Caballito Blanco y la de David y Goliat.³ Cada representación alude a un conflicto distinto que, en apariencia, poco tienen que ver entre sí. En los estudios que desarrollé durante esos años traté de demostrar, sin embargo, que no sólo existen nexos estructurales entre los dos casos analizados, sino que, a la luz del paradigma metodológico de Lévi-Strauss,⁴ cada uno forma parte

¹ Miguel Ángel Rubio, "David y Goliat: el eterno conflicto entre el bien y el mal", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (eds.), *Las danzas de la conquista I. México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 119-143.

² Este género reposa, *grosso modo*, en una estructura dancística que expresa, mediante una dramatización, diversos tipos de conflictos interétnicos, territoriales, militares y religiosos ocurridos entre dos o más sociedades históricamente identificadas (véase Jáuregui y Bonfiglioli, "Introducción", *op. cit.*).

³ Provisionalmente he establecido una diferenciación entre las Danzas del Caballito que contienen parcialmente el tema del conflicto mítico-histórico entre los israelitas y los filisteos, entremezclado con el de la conquista de México (Subgénero 1); y el de las "Danzas de David y Goliat" propiamente dichas (Subgénero 2), las cuales desarrollan una trama mucho más compleja en torno al conflicto mediterráneo aludido.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, 1964

de un sistema de transformaciones y, entre ellos, prevalece una estrecha comunicación.

En efecto, al reunir algunos datos adicionales sobre otras Danzas del Caballito (Subgénero 1), que encontramos en la región, pude observar que el sistema de transformaciones en el que éstas se insertan, cuando menos en el estado de Tabasco, gira en torno a tres personajes, los cuales, a su vez, expresan, dependiendo del contexto dancístico, conflictos interétnicos y religiosos temáticamente distintos, pero estructuralmente similares. Mientras que en la comunidad de Tecoluta la tríada Caballito-Santiago, Niño David y Gigante Goliat alude al añejo antagonismo bíblico entre israelitas y filisteos, en la de Tamulté de las Sabanas, la Máscara-Indígena y el Caballito-jinete-español rememoran los hechos de la conquista de México, mediante una conjunción de símbolos, atuendos, expresiones musicales, coreográficas y gestuales sumamente sencillas y limitadas. En efecto, al asumirse explícitamente como indígenas, los chontales de Tamulté en la actualidad se ven a sí mismos a través del personaje de la Máscara, como uno de los tantos pueblos vencidos. La trilogía Máscara-Indígena-Derrotado es un estigma que prevalece, tanto en su conciencia cotidiana, como en los mitos que narran la antigua derrota militar. Más aún, sus propios relatos mítico-históricos recuerdan permanentemente la sustitución del antiguo culto a una de sus deidades más importantes, Kantepec, por el dios que desde hace cinco siglos ha pregonado el cristianismo en suelo americano.

En contraparte, la figura del Caballito, asociada con el español, se identifica como una entidad casi reverenciada, animada y vital. El trato de privilegio que se le concede cada año en la fiesta patronal del pueblo, alimentándolo con pastura, maíz y agua, da una idea de la importancia que se le asigna, no sólo al animal en sí mismo, sino a lo que éste verdaderamente representa para los indígenas: Caballito-Español-Victoria. Los símbolos exhibidos en el cuerpo del animal no dejan lugar a dudas: es él quien lleva puesto en su pecho el emblema de la cruz, y quien porta sobre su lomo al jinete con la espada ensangrentada, la cual remite a la herida del adversario.

La oposición étnica expresada en la danza por ambos personajes tiene su correlato en los símbolos religiosos que cada uno ostenta. La vinculación que prevalece entre la cruz y el Caballito-jinete, puede equipararse a la que se establece entre la máscara de madera y el indígena. Para explicar esta última relación es necesario recurrir, sin embargo, a

(1962) México; *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968 (1964); *La vía de las máscaras* (edición revisada, aumentada y ampliada), Siglo XXI Editores, México, 1981 (1979).

otras danzas que forman parte del sistema de transformaciones al que pertenece la del Caballito Blanco. Aunque, en Tamulté, los ejecutantes del drama no se explican la procedencia de la máscara ni los rasgos que la caracterizan, en algunas comunidades del área, ésta corresponde a la figura bíblica del Gigante Goliat, cuya imagen se asocia con la infidelidad y la idolatría del pueblo filisteo. En estas danzas la relación de oposición más importante —que por lo demás pone de manifiesto otro tipo de conflicto intercultural y religioso— se establece precisamente entre el Gigante Goliat y el Niño David. Tal es el caso de la danza conocida como Baila Gigante, que se realiza en Tecoluta, cuya trama es representada por los dos personajes aludidos y un Caballito-jinete, a quien, en los relatos míticos locales se le asocia con el Apóstol Santiago. En esta danza la máscara que porta Goliat es muy similar, aunque más estilizada, a la que lleva el “indígena” dentro del drama que se representa en Tamulté.

Visto el personaje desde una perspectiva semántica, observamos que los mismos atributos que se le adjudican a Goliat son los que caracterizan a la Máscara de la Danza del Caballito Blanco. Uno y otro son los portadores de la “falsa religión”; constituyen las partes que antagonizan con los representantes de una cultura rival, y terminan sometidos por sus adversarios. La presencia de la máscara del Gigante Goliat en la danza de Tamulté no parece ser un hecho azaroso, sino el resultado de un proceso histórico de sustitución en el que ciertas manifestaciones dancísticas rituales de los maya-chontales fueron suplantadas por aquellas traídas de España en el intento por acabar con los antiguos cultos indígenas a sus deidades ancestrales.⁵

Máscara-Goliat/Indígena/Pagano/Derrotado	Conflicto
Caballo-jinete/Español/Católico/Victorioso	Americano
Goliat/Filisteo/Pagano/Derrotado	Conflicto
David/Israelita/Cristiano/Victorioso	Mediterráneo
Caballo-jinete/Santiago A./Cristiano/Victorioso	

⁵ En un ensayo anterior desarrollé la hipótesis sobre las correlaciones estructurales existentes entre el Baile del Tigre, reportado en 1671 por fray Sebastián Vilella (véase Carlos Navarrete, “Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631”, *Tlalocan: Revista de Fuentes para el Conocimiento de las Culturas Indígenas de México*, vol. vi, núm. 4, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, pp. 36-39), y la Danza del Caballito Blanco que actualmente se realiza en Tamulté de las Sabanas (Rubio, *art. cit.*, 1992).

Entre las versiones de Tecoluta y la de Tamulté, que bien pueden colocarse como puntos extremos de la serie de Danzas del Caballito que prevalecen en la región, encontramos, además, un grupo más o menos reducido de casos cuyas temáticas son variaciones dentro de ese *continuum* que va de un extremo al otro. Tales son los casos de la Danza del Caballito de Quintín Aráuz, en donde el papel de la Máscara es asumido por un Negrito que en las exégesis locales es visto como un extranjero, o la del Caballito de Buena Vista, en la que aparecen los mismos personajes que en Tamulté pero sin que éstos sean asociados a los hechos de la conquista de México.

Por otra parte, la presencia temática del conflicto mediterráneo entre filisteos e israelitas en las Danzas del Caballito, tiende un puente entre este sistema de transformaciones y aquel del cual la Danza de David y Goliat forma parte (Subgénero 2). Dichas relaciones no nada más quedaron suficientemente explicitadas a partir del estudio que realicé de uno de estos dramas en la comunidad de Cúlico, sino que, además, me llevaron a considerar la hipótesis de que, debido a la dinámica cultural e histórica que les ha caracterizado, en la actualidad ambos sistemas han terminado por configurar uno solo. El análisis y la comparación de las representaciones que tienen lugar en Tecoluta y Cúlico así lo parecen confirmar, pues muestran que entre los personajes de David y el Caballito de la primera localidad existe una relación muy similar a la que opera entre los personajes de David, San Miguel Arcángel y los Garrabaceros de Cúlico. En ambas danzas está presente un santo que contribuye a lograr la victoria del héroe; de igual manera, hay un personaje ligado al caballo, cuyo papel, en todas las representaciones está asociado al bando vencedor. Así, mientras que en Cúlico encontramos dos tipos de actores (San Miguel y los Garrabaceros) que cumplen una función de ayuda respecto a David, en Tecoluta estas figuras de ayudantes sobrenaturales se reducen a un solo personaje, el Caballito. Lo mismo podemos afirmar del Gigante Goliat quien en Tecoluta condensa los diversos mensajes que en la danza de Cúlico están repartidos entre el Gigante, el Dragón-Lagarto y el Capitán Luzbel.

Muy diferente es el papel del Rey David, el cual tiene asignado un papel específico en ambas representaciones. Su relación de transformación no está dada, por consiguiente, al interior de éstas, sino en función del jinete español que resulta victorioso en la Danza del Caballito Blanco de Tamulté de las Sabanas. No cabe duda, sin embargo, que éste es el caso de transformación más extremo dentro de todo el sistema. El diálogo que se establece entre esta danza y la de David y Goliat es equiparable al que dos personas podrían entablar ubicadas al principio y al final de una misma hilera.

Al estudiar la Danza de David y Goliat dentro de este conjunto de transformaciones sistémicas, es posible comprender cómo sus elementos adquieren una significación adicional por las relaciones de transformación que se establecen en el diálogo con las otras danzas. Si nos remitimos a mis análisis precedentes⁶ queda claro que entre los distintos personajes de las representaciones existen dos ejes de transformación con las siguientes características:

Cúlico	Tecoluta	Tamulté de las Sabanas
--------	----------	------------------------

Capitán Luzbel Dragón-Lagarto Gigante-Goliat	<i>Derrota Gigante Goliat;</i>	Máscara/Indígena
--	--------------------------------	------------------

Primer eje de transformaciones sistémicas

Cúlico	Tecoluta	Tamulté de las Sabanas
--------	----------	------------------------

David;	David;	
San Miguel A. Garrabaceros	Santiago Apóstol <i>Triunfo,</i> Caballito-jinete	Español o Caballito-jinete

Segundo eje de transformaciones sistémicas

Finalmente, estas relaciones nos permiten argumentar que en la mentalidad de los evangelizadores de la región, no sólo estuvo presente la idea de enseñar a las poblaciones de la zona diversos mensajes catequéticos por medio de las danzas, sino que estas mismas les sirvieron como escenario para representar el drama histórico del sometimiento indígena. Si somos consecuentes con los mensajes que este grupo de transformaciones dancísticas transmite en conjunto, es posible concluir, entonces, que en la Danza de David y Goliat de Cúlico el conflicto intercultural y religioso entre los pueblos filisteo e israelita alude igualmente, por relación metafórica, a la confrontación histórica entre las poblaciones nativas de México y los conquistadores españoles del siglo xvi.

Para confirmar esta tesis se supone que el sistema de transformaciones exhibe una evidente asociación entre los elementos de las distintas representaciones que en él se agrupan. Siendo así, Goliat mantiene una

⁶ Rubio, *art. cit.*

relación de transformación con el personaje del indígena americano, similar a la que prevalece en el bando contrario entre David y la figura del conquistador español, aunque el primero se presente como el defensor de un territorio y el segundo como un invasor con intenciones de conquista.

Por otro lado, las representaciones de la Danza de David y Goliat estudiadas por otros investigadores en el contiguo estado de Chiapas, además de ratificar o ampliar mis hipótesis, me permitieron observar que, dentro de un sistema de transformaciones más amplio, el campo semántico que encierra el drama del gigante filisteo y el niño David alude también a otro tipo de conflictos interétnicos y religiosos que incorporan ya sea elementos de la mitología indígena local, como los tigres y los monos, o a combatientes musulmanes encabezados por el rey Mahoma.⁷ Si como lo demuestran estos datos, las variaciones semánticas del drama son más amplias y ricas de las que en mi análisis he encontrado, entonces queda de manifiesto que el diálogo entablado entre las danzas del Caballito Blanco y de David y Goliat tan sólo puede ser comprendido con mayor profundidad si el número de casos se extiende hasta los límites difusos donde dan principio otros grupos de transformación.

MIGUEL ÁNGEL RUBIO

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

⁷ David Díaz Gómez, "El carnaval de San Fernando. Donde los diablos hacen de las suyas", en *México Desconocido*, núm. 180, febrero, México, 1992, pp. 42-43, y María Elena To-var, "Cohuinás y Shores, carnaval de Ocozocuahtla", en *Integración*, año 4, vol. 2, núm. 15, noviembre-diciembre, México, 1987, pp. 15-18.

LA DANZA DE MOROS Y CRISTIANOS COMO PROCESO MÍTICO

LAS DANZAS TEATRALES EN TANTO DISCURSOS MÍTICOS

Las danzas de Moros y Cristianos —como los demás temas del complejo dancístico-teatral de la conquista— constituyen, en México, narraciones míticas con dos particularidades: por un lado, son relatadas grupalmente y no por un solo mitante, y por otro, se expresan por medio de un conjunto imbricado de códigos verbales y no verbales (desplazamientos kinético-coreográficos, música, gestualidad mímica, vestuario y parafernalia), y no sólo —y en muchos casos ni principalmente— por la palabra hablada. Las consecuencias analíticas de esta toma de partido teórica inciden en varios órdenes.

En primer lugar, en tanto mitos, su tema no está constituido por “hechos históricos”, sino que éstos sólo fungen en calidad de metatópicos que permiten pensar a los personajes y a los acontecimientos dentro de un sistema de transformaciones estructurales.

En segundo lugar, en la medida en que sus portadores corresponden, tendencialmente, a una cultura oral-gestual, el conjunto de los códigos —incluido por supuesto el escrito cuando se presenta— se encuentra en una permanente adaptación funcional de acuerdo con el mensaje global que se transmite de manera colectiva e inconsciente. De esta manera, como en todos los procesos míticos no existe propiamente un “original”, ya que si hubo un texto escrito inicial, éste no tenía como destino el ser leído de forma privada, sino ser recitado como elemento de un complejo de representación teatral pública. “El ritual, así, ha venido poniendo en juego —*ab initio*— otros códigos que al combinarse con el verbal le han dado otra vida, en la medida en que resaltan su discurso o lo someten a otro no verbal” (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996:400).

En tercer lugar, las narraciones de las Danzas de Conquista —y, por lo tanto, también las del subgénero de Moros y Cristianos— consisten tendencialmente en “mitos de origen” que abordan, con las particularidades de cada caso, la genealogía de un grupo étnico a partir de más de una raíz cultural.

De esta manera, las versiones mexicanas de la Danza de Moros y Cristianos presentan ajustes inevitables de acuerdo a la situación histórica y

social en la que se reproducen. Veamos tres ejemplos correspondientes a dos variantes temáticas importantes que han sido estudiados integralmente, analizando el conjunto de sus códigos y no solamente el verbal.

LOS DOCE PARES DE FRANCIA

En el caso de los doce Pares de Francia, estudiados por Rubio (1996:145-164) en San Miguel Ajusco, Tlalpan, no se presentan aclimataciones significativas del texto recitativo, pero éstas sí se manifiestan a nivel de los códigos no verbales. El estandarte del bando cristiano exhibe a la Virgen de Guadalupe, por supuesto en su versión mexicana. La pechera de Guy de Borgoña muestra “[...] un águila devorando una serpiente, bordada en lentejuela verde, blanca y roja”, lo cual remite al escudo y la bandera nacionales. Los Moros capturan el estandarte cristiano, pero en el texto no se indica que se trata del emblema guadalupano. Precisamente, será Floripes —mora conversa y enamorada de Guy de Borgoña— quien posteriormente lo reintegrará, traicionando a su propio bando y a su padre.

Por lo tanto, aquí se presenta una manifiesta identificación de los cristianos con los mexicanos, quienes combaten a los creyentes de otra religión. El desenlace pasa por la relación de las mujeres más eminentes de cada bando: la Virgen de Guadalupe, emblema de los cristianos, y Floripes, hija del almirante Balán.

Este tipo tan reducido de ajustes se debe, por una parte, a que el ciclo carolingio, al igual que el artúrico, corresponden a una perspectiva imperialista, la cual es difícil que sea asumida por el pueblo mexicano, ya que la historia oficial ha señalado como un estigma a los partidarios del Segundo Imperio Mexicano (1862-1867). Además de que el Estado mexicano, lejos de haber tenido aspiraciones expansivas, ha sufrido pérdidas territoriales de gran importancia durante el siglo XIX; finalmente, el imaginario mexicano bascula entre el odio al imperialismo norteamericano y el amor por el *american way of life*. Otra razón que explica las características de los Doce Pares de Francia de San Miguel Ajusco es que se trata de una región en la que el protestantismo se ha difundido a partir de la segunda década de este siglo (Alcocer Páez, 1998:37-38), de tal manera que la identificación del bando cristiano con los mexicanos (católicos) remite a su pugna real en contra de los otros cristianos, los protestantes (“moros” creyentes en una religión advenediza). A la fiesta patronal de San Miguel Ajusco acuden representantes rituales —oferentes de promesas— de varios poblados de la región (Millán Muñoz y Sánchez Cano, 1997:44) y en todos ellos se presenta de alguna manera la confrontación religiosa entre católicos y protestantes.

LOS SANTIAGOS Y LA RECONQUISTA DE ESPAÑA

En el caso del ciclo de la reconquista de España, tal como se representa en San Pablo Ixáyotl, Texcoco (Jáuregui, 1996:165-204), resalta como una primera característica la preeminencia —temporal y simbólica— de los pasajes correspondientes a los lenguajes no verbales con respecto a la recitación del coloquio.

La iconografía y la expresión gestual son captadas visualmente sin problema por el público, y las acciones del teatro mimético se resaltan sonoramente con el acompañamiento musical. Los danzantes disfrutan plenamente su actuación corporal —en la que no faltan improvisaciones— y ellos mismos seleccionan, dentro de las posibilidades paradigmáticas del bando a que pertenecen, los motivos emblemáticos de sus capas.

Por el contrario, el texto se presenta como algo extraño, rígido y muerto; un discurso intocable —excepto para ser abreviado—, que debe recitarse como una fórmula requerida por el ritual. Sólo se comprende una idea vaga acerca de los hechos narrados; quizá el aspecto que mejor se capte sea el de la conversión de los moros a la “verdadera religión”. Los lenguajes no verbales, en cambio, se perciben como algo flexible; se les da vida y se les moldea con la creatividad personal. El efecto de significación, en este caso, es de corte colectivo e implícito, pues se finca sobre una tradición cultural compartida acerca de signos gestuales y emblemas icónicos. Así, los mensajes del registro verbal y del no verbal no sólo son diferentes, sino que se transmiten en un claro contrapunto.

El tema, expresado de manera verbal, es la reconquista de Granada (metáfora de España), por Santiago y los cristianos de Galicia, entre los que se encuentran nada menos que el Cid Campeador y Ramiro. El bando derrotado y convertido al cristianismo representa a los moros africanos, encabezados por Pilatos, prototipo de la maldad. En el texto se mantiene la estructura narrativa y el lenguaje y estilo de la épica medieval, si bien con las deformaciones e incongruencias debidas a su apropiación por un sector tradicionalmente ágrafo del México rural contemporáneo.

A este discurso se ha agregado, de manera dominante, la narración no verbal de otro mitema más próximo geográfica e históricamente a los habitantes de San Pablo Ixáyotl. El imaginario popular ha logrado con el bando de los moros una condensación metafórica de varios pueblos a los que la visión occidental les ha asignado, en sucesivos periodos históricos, el papel de “los malos”: judíos (estrella de David), mahometanos (media luna), indígenas (varios temas autóctonos) y ¡nazis! (svástica). Todos están asociados metonímicamente con los signos de la maldad (alacranes, dragones) y la soberbia (pavos reales, cisnes, guacamayas). Pero el emblema que prevalece, junto con otros temas localistas (nopales, indios y

venados), es el águila azteca (con las alas extendidas, posada en un nopal y devorando una serpiente), motivo del escudo nacional mexicano. Así estos *moros* se presentan, sin lugar a dudas, como “los mexicanos de antes”.

Por su parte, el bando contrario es claramente cristiano —y obviamente católico—, pues los emblemas que usa remiten a esta religión (la Virgen, san Miguel Arcángel, Jesucristo, la cruz, cálices, copones, hostias y crucifijos). Pero no se trata de cualquier tipo de cristianos, sino de “los mestizos mexicanos de hoy”. Su elegante atuendo charro —el traje nacional contemporáneo— así lo manifiesta.

De esta manera, el enfrentamiento subliminal escenificado en los códigos no verbales, más que entre moros africanos y cristianos de Galicia, es entre *los mexicanos de antes* —que eran malos, soberbios y paganos— y *los mexicanos de hoy* —que son buenos, humildes y católicos. Este planteamiento se confirma por el hecho de que la única disputa representada más allá de las palabras es precisamente la de la bandera mexicana. Al principio, los moros portan el estandarte, que es colocado en la frontera en señal de dominio y de reto; pero Santiago lo captura desencadenando el enfrentamiento bélico. Durante el periodo de combates, la bandera mexicana ondea en el extremo cristiano, y durante la solemne rendición final de los moros acompaña, a su diestra, a Santiago Divino Rostro. Este detalle incongruente y anacrónico es resultado de una necesidad inconsciente.

La diferencia entre los dos tipos de mexicanos era sólo de orden religioso, por lo cual una vez convertidos, la bandera mexicana es devuelta a los moros-indígenas, para exhibirla en una jubilosa conjunción escénica-dancística junto con los cristianos-charros.

La apropiación local —lenta e inconsciente— de esta versión escrita de la Reconquista de España desarrolló de manera paralela una escenificación no verbal que explica el paso, con su conversión religiosa, de los mexicanos autóctonos prehispánicos a los mexicanos mestizos contemporáneos.

LOS TASTUANES Y EL SEÑOR SANTIAGO

La danza teatral de Los Tastuanes de la región de Guadalajara, en Jalisco, se distingue por tres características, las cuales motivaron precisamente su prohibición oficial en 1895 (Jáuregui, 1994), aunque, obviamente, se ha venido reproduciendo con buena salud hasta nuestros tiempos.

Por un lado, manifiesta una pretendida incoherencia discursiva, ya que el coloquio está redactado en una mezcla de castellano y náhuatl co-

rrupto o mazorrall; por el otro, presenta una gran divergencia con relación a los modelos peninsulares de Moros y Cristianos, con respecto a los cuales se le supuso como un copia deficiente y vil. Finalmente —y como el detalle supuestamente más deplorable—, implica una sangrienta violencia ritual que ha sido repudiada por la intelectualidad tapatía desde hace un siglo.

En el caso de San Juan de Ocotán, Zapopan (Jalisco), estudiado por Jáuregui la representación de los Tastuanes se prolonga por tres días y se fundamenta en tres bandos rituales: por un lado, el Señor Santiago, El Cirinero, su ayudante, y el Tastuán Moro, quien es el suplente de Santiago, cuando éste se cansa de guerrear; por el otro, los Tastuanes y los Reyes, y finalmente, los Capitanes. El color distintivo de los primeros es el rojo, y la pechera y la grupera del caballo de Santiago son igualmente del mismo color; los segundos (dentro de los que omito en este resumen a los Reyes) visten de color oscuro y portan horribles máscaras y largas cabelleras; los últimos lucen colores brillantes, predominantemente el azul, el verde y el dorado. La función de los Capitanes es mantener en orden tanto a los Tastuanes como al público. El bando de los Tastuanes manifiesta una síntesis de los moros —ya que entre ellos se encuentran Tastuán Pilatos, Tastuán Herodes, Tastuán Fierabrás...— y de personajes autóctonos, pues también aparecen Tastuán Elote, Tastuán Ejote, Tastuán Calabaza.

Durante el primer día de la fiesta las acciones consisten en una escenificación con base en un coloquio, cuyo tema matutino es la venta de los terrenos del señor Santiago a los Tastuanes, por parte de su ayudante El Cirinero, sin que el propietario esté enterado. Los parlamentos son difícilmente comprensibles para los mismos participantes, ya que están escritos en un idioma inexistente hoy en día, una mezcla de náhuatl deformado y castellano. La recitación tampoco es inteligible para los asistentes, ya que se realiza en círculos apretados de los actores, quienes utilizan un tono de voz anormalmente agudo y la máscara les impide una dicción clara. Sin embargo, todos los habitantes de San Juan de Ocotán conocen a grandes rasgos de qué trata el coloquio.

Por la tarde, la escenificación se refiere a la captura de Santiago y El Cirinero. Mientras el segundo sólo es azotado cruelmente en la realidad, el primero es muerto en forma dramática en una simulación bien lograda. Pero tras ser sepultado solemnemente y despojado de sus insignias (sombrero, espuelas y corcel), resucita para reiniciar sus combates a caballo contra los Tastuanes.

El segundo día la acción se centra en los combates, que con una intensidad menor habían tenido lugar desde la mañana del día anterior.

En los enfrentamientos peculiares de este día, el Tastuán realiza una especie de toreo relacionado al caballo y al jinete. Ingresa al ruedo improvisado y provoca al contrincante con movimientos de caderas, saltos, gritos y gruñidos, mostrando con insistencia su machete por delante, si bien con la punta hacia abajo, mientras que la otra mano generalmente la oculta tras de su cuerpo. Santiago se ha retirado treinta o cincuenta metros, lleva la rienda del caballo con la mano izquierda y con la derecha blande su sable militar y se lanza al galope contra el Tastuán.

Santiago derriba al Tastuán de un fuerte espadazo y éste se incorpora como si nada hubiera pasado, enarbolando su machete mientras brinca y bufá. Desafía al jinete mientras el público sigue atento y corea el desarrollo de las acciones: “¡Échale, échale... eso es!” “¡Persínate con ése!” “¡Ponle otro chingadazo!” “¡Que lllore, que lllore!” “¡Échale, échale!” “¡Síguelo, síguelo!”. A veces Santiago le tira la trompa a la máscara, y aunque lo golpee en el cuerpo o en los brazos el Tastuán indica mímicamente que el golpe fue parado con el machete. No obstante que el castigo haya sido severo, el Tastuán azota su machete en el piso y da brincos desafiantes, en son de reto.

Cuando Santiago le da un buen sablazo, se oye la orden de los Capitanes: “Échense a otro”. “Ya saca a ése, ya lo madrearon”, y retiran al combatiente. El Tastuán se resiste a salir del ruedo, y halado de las greñas, va señalando que los golpes los paró con su machete.

El conjunto de Tastuanes manifiesta una gran excitación por efecto del alcohol, por la mutua incitación y por el tono de la fiesta. Gruñen, brincan, se empujan, avanzan..., azotan sus machetes en el piso, en un ambiente que es más bien carnavalesco. Todos luchan, ansiosos, por pasar a combatir. Los Capitanes a duras penas los contienen con fuertes machetazos o varillazos que son detenidos hábilmente. El forcejeo es constante. A veces los Capitanes tratan de calmarlos verbalmente: “Orita sigues, orita sigues”. Pero sólo un Tastuán ingresará a relevar al anterior combatiente. Si algún Tastuán burla la vigilancia es sacado con violencia del lugar del combate.

No es raro que el Tastuán caiga debido a los golpes, al atropellamiento del caballo o a que él mismo, al recular, se tropiece en el empedrado de la calle. Algunos Tastuanes son muy hábiles para burlar los lances de Santiago. Cuando el Tastuán ya ha sido castigado con varios golpes, la concurrencia pide: “Ya déjalo”. Dicen que los golpes en la cabeza no son peligrosos, pues “La greña, las crines de caballo, tapan bien”. La multitud presencia desde muy cerca los encuentros y todos están inmersos en la contienda. A veces el jinete arrinconá al Tastuán y logra golpearlo a placer. “Ai lo tienes, órale”. Es raro, pero por su pericia hay ciertos Tastuanes que logran salir ilesos. El Tastuán, cuando no es tocado por Santiago,

celebra su triunfo dando brincos y gruñendo, y en tanto no sea retirado por los Capitanes, la obligación de Santiago es atacarlo y la del otro resistir, no puede huir..., ¡no se vale rajarse!

Cerca del lugar donde se realizan los combates, los Tastuanes escogen una casa en donde se visten y se desvisten de su ropa ritual. Ése es su cuartel y allí se refugian los combatientes para que los consuelen sus jefes: les dan tequila para el alma y les arrojan buchecitos de tequila en las heridas. Llegan jadeantes e incluso cortados y chorreando sangre, o con la mano temblorosa por los sablazos recibidos. Pero ante una pregunta provocadora afirman categóricos: "¡Otro round, 'orita!'".

Durante este día, dos veces se interrumpió el combate porque la espada de Santiago se había quebrado, debido a los continuos y repetidos golpes contra los machetes de acero. Cuando ya no hay sable de repuesto, un Capitán le presta su machete al jinete.

Un elemento importantísimo para estos combates es el caballo. De hecho, se deben tener preparados de repuesto varios corceles entrenados. Los animales que no están bien entrenados rehúsan arremeter a los Tastuanes, se resisten a perseguirlos en corto. Los espantan los gritos, los sonidos de los machetes entrechocados y las mismas figuras inusuales y grotescas. Ante su reticencia, llegan a ser castigados en exceso por algún Santiago irritado, y se les llega a dar de beber un litro de tequila para que se animen. Cuando el caballo está entrenado, Santiago tiene todas las ventajas.

El tercer día por la tarde, el campo de fútbol está pletórico de gente. Prácticamente todo el pueblo ha ido a este primer combate del nuevo Santiago, quien había relevado al Santiago inicial durante la misa del mediodía. El ambiente es como el de los jaripeos de esta región. Por todas partes los hombres toman cerveza de bote. A la entrada la banda está tocando "Vuela paloma". Toda la barda que circunda la cancha es utilizada por la gente para sentarse a presenciar el evento. Los Capitanes mantienen a los Tastuanes congregados en un gran círculo. Al fondo, en una gradería, se ha colocado la chirimía, que continúa sus ejecuciones acompañada por las danzas de los Reyes y El Cirinero.

A las tres y media ingresa Santiago cabalgando. De inmediato se le arremolinan a su alrededor muchos Tastuanes y él los combate a espada cada vez más frecuentes e intensos. Los Tastuanes en grupo cercan a Santiago, y los Capitanes lo defienden e intentan que sólo pase uno de ellos a combatirlo, pero es en vano, porque —como es un campo abierto— varios logran penetrar la guardia de los Capitanes. Además de este gran círculo de Tastuanes, por todo la cancha hay otros que entrechocan sus machetes, eufóricos y azotando con fuerza la tierra. Llegan más Tastuanes y se integran en grupos que esperan al Santiago para enfrentarlo.

Santiago es arrinconado en una esquina de la cancha por una multitud de Tastuanes y se defiende de sus acometidas, aunque en realidad lo que buscan es que él los ataque. En otra esquina otro gran grupo de Tastuanes baila un popurrí que interpreta la banda: "El sauz y la palma", "El quelite", "Sobre las olas"; luego toca "El corrido de Nayarit", "Por una mujer casada...". Los Tastuanes bailan "suelto", aunque no faltan los espontáneos que entran y sacan a bailar "de pareja" a algún Tastuán, que acepta con naturalidad. En otro grupo un Tastuán baila con uno de los Reyes. Se logra un ambiente entre guerrero y carnavalesco. Mucha gente anda ya muy tomada..., un Tastuán arrastra a un borracho que se le colgó del hombro.

En otra esquina está una camioneta cargada con grandes bidones de tequila, que se reparte gratis a quien lo solicite. Por el campo, además, hay repartidores con bidones de tequila que dan de beber al que quiera. La fiesta está en su mejor momento, hay tequila para el que guste, hay música, hay espacio..., y hay ocasión.

Mientras un gran grupo de Tastuanes acosa a Santiago, otros se dedican a bailar en un ambiente carnavalesco. Cada inicio y final de pieza es celebrado con efusivos azotes del machete en el suelo. La mayoría realiza "solos" valseados con giros sobre sí mismos, aunque algunos sacan a bailar de pareja a alguna mujer. No dejan de entrechocar sus machetes en una especie de saludo y de azotar su arma en la tierra, lo cual produce un ruido excitante.

Por toda la cancha los Tastuanes brincan, azotan sus machetes, gruñen..., corren. Los papeles se invierten. Ahora Santiago es el perseguido porque adonde quiera que se mueve hay grupos de Tastuanes esperándolo para rodearlo. Para donde se desplace Santiago, inmediatamente es cercado por Tastuanes que le presentan su machete, todo el tiempo con la punta hacia abajo, para que ataque. Él no deja de abalanzarse sobre ellos y, en ocasiones, los arrolla con su corcel. Pero su papel de vencedor se ve opacado por la cantidad de oponentes que lo buscan para que embista. Ante la imposibilidad de que los ataque a todos, de repente la multitud de Tastuanes comienza a azotar el suelo frenéticamente con sus machetes en señal de reto, de frustración y de ¿triumfo? En menos de media hora el nuevo Santiago ya trae su sable pandeado, se nota cansado y sigue su interminable obligación de "cueriar" Tastuanes. Por momentos Santiago busca reposo y trata de alejarse, pero sólo es un intento de huida, porque a donde se mueva los Tastuanes no lo dejan ni a sol ni a sombra. Todavía algunos Capitanes pretenden poner cierto orden, pero la dinámica de la fiesta los anula...

Santiago trata de esquivar a los Tastuanes, pero es imposible pues no importa adonde se mueva, ellos están ahí. A veces logra desplazarse a ga-

lope de esquina a esquina del campo de fútbol, pero de inmediato es rodeado por sus contrincantes. El combate, en este caso, es *ad libitum* o más bien según lo propicien o exijan las circunstancias. El jinete reparte golpes de sable con fuerza y furia, pero los Tastuanes no dejan de provocarlo, aunque se limitan a evitarlos. Santiago les echa el caballo y los hace rodar por el suelo, pero los de a pie no cejan, y siempre hay un bosque de machetes en búsqueda de la espada de Santiago.

La fiesta de los Tastuanes congrega elementos de la Danza de Moros y Cristianos, en particular del ciclo de Santiago (recuérdese que uno de sus principales contrincantes es Tastuán Pilatos) y, por lo menos en ciertos enunciados, del ciclo de Carlomagno, pues aparece Tastuán Fiera-brás; asimismo están presentes elementos de la pastorela, sobre todo al identificarse los Tastuanes con los Diablos; también se presentan elementos del coloquio de los Reyes, que se escenifica en el poblado de Cajitlán.

Pero sobre todo, pareciera que en el drama de los Tastuanes aparecen los dos momentos míticos de Santiago: primero el Santiago decapitado de los primeros siglos del cristianismo, que se representaría con su muerte a manos de los Tastuanes; luego, a partir de su "resurrección", el jinete encarna al Santiago guerrero y vencedor de los infieles. En este segundo momento derrota a quienes previamente lo habían vencido. Así, no se puede deducir que el drama de los Tastuanes tenga como su mensaje principal el celebrar la autonomía mexicana, pues si bien Santiago es derrotado y muerto, luego resurge y derrota a los Tastuanes. Por otro lado, los elementos clave que marcan la incorporación de Santiago después de su muerte —las espuelas, el sombrero y el caballo—, si bien tienen un remoto origen peninsular, hoy en día son señales emblemáticas de los mestizos mexicanos.

En esta dramatización compleja y contradictoria, es indudable que Santiago se identifica con el bien, que termina derrotando al mal, encarnado por los Tastuanes-diablos. La gente del pueblo identifica insistentemente a los Tastuanes con los "moros", pero los Tastuanes se comunican siempre en una jerigonza con bastantes palabras en náhuatl, lo que indicaría su asimilación con los aborígenes; de hecho, el nombre de Tastuán es una derivación del título tlauani para los antiguos señores prehispánicos.

Hay un fuerte contraste entre lo que expresa verbalmente el coloquio junto con la dramatización concomitante, por un lado, y lo que manifiestan mimicamente los combates, por el otro. El coloquio ocupa un lugar secundario con respecto a los combates rituales, de tal manera que el mensaje más importante, claro y perceptible por la audiencia es el que se comunica en ocasión de los enfrentamientos. Como se trata de un ri-

to de iniciación en la “sociedad de los hombres”, la juventud lugareña participa en gran número y de manera plena, de tal forma que el número de Tastuanes que se incorpora en la fiesta va en aumento progresivo: unos 50 el primer día, alrededor de 80 el segundo y por lo menos 200 el tercero. Si bien todo el proceso ritual es seguido por el pueblo, contrasta la cantidad de gente y la intensidad de su participación de acuerdo a si se trata de la representación dramática o de los combates. Los segundos congregan más asistentes llegando a ser más de mil.

Si bien Santiago vence en lo individual a cada Tastuán, a la larga y al final del proceso ritual él queda tan cansado y herido que no se puede decir que sea el vencedor. De hecho siempre sobrarán Tastuanes para combatirlo y, una vez retirado el Santiago que los vence durante el segundo día, ellos combaten con brío excesivo y entusiasmo al nuevo Santiago, el tercer día. ¿Cómo se puede proclamar vencedor a Santiago, si el último día aparecen cuatro veces más oponentes que el primero? Más aún, nunca hay un acto de rendición —ni individual ni grupal— de los Tastuanes; por el contrario, ellos jamás se dan por vencidos ni en lo individual ni como grupo.

CONCLUSIÓN: EL MITO Y SUS TRADUCCIONES

Al analizar algunos casos mexicanos del género de las Danzas de Conquista constatamos la pertinencia del postulado levistraussiano acerca de que “No existen ‘buenas’ o ‘malas’ versiones de un mito” (Lévi-Strauss, 1976:571). En la medida en que la mitología es “[...] un juego de traducciones sin texto original” (*id.*, 1976:583), pierde vigencia la búsqueda del “texto original” de la recitación, ya que ésta, además, puede no ser el discurso principal dentro del entramado de códigos presentes en la representación teatral-dancística. El texto escrito, al ser reubicado en el ámbito del “pensamiento salvaje” (Lévi-Strauss, 1964 [1962]), logra ser remodelado a partir de las exigencias de las subculturas oral-gestuales del mundo contemporáneo.

El tema mediterráneo de la disputa bélica-territorial-religiosa entre moros y cristianos pasa, así, a ser reformulado en América de acuerdo con las necesidades de cada comunidad o microrregión que la escenifica. De esta manera, en el límite, se encuentra mezclada con un tema mesoamericano fundamental, como es la Danza del Volador. Este ritual consiste en la representación del descenso de las aves de los cuatro rumbos del universo, que remiten a las fuerzas superiores, luminosas y calientes mediante el Árbol Cósmico central, hacia las fuerzas inferiores, oscuras y frías, que residen en la base del poste. Pero hay casos en los que aparecen

elementos que —nominal o formalmente— provienen del género de las Danzas de Moros y Cristianos. Así, en Coatzintla, Veracruz, hay ocasiones en que participa un “bufón o pilato”, “personaje chusco” que “hace travesuras” y “...no viste como los demás integrantes de la danza, ya que él va con ropas comunes (pantalón, camisa, saco o chamarra, sombrero o gorra), además porta una careta negra hecha de madera” (Pérezdiego D’Poza, 1968:75 y 77) y un “palo con cabeza de armadillo”. Asimismo, cuando este personaje participa en el vuelo, “...aprovecha su intervención para hacer bromas, ya que mientras desciende junto con los demás voladores, éste grita y patalea [...] algunas veces los moja [a los asistentes] con agua que ha llevado escondida entre sus ropas” (*Ibid.*: 77).

En Guatemala (Chichicastenango, Joyabaj y Cubulco) el dualismo vertical se manifiesta también de manera horizontal por medio de una división de los danzantes. Así,

El etnodrama está constituido por cuatro micos y/o monos —todos voladores principales— y ocho voladores más denominados indistintamente “moros y cristianos” “arcángeles” y “san migueles” o “san miguelitos” [...] Los [trajes] de los micos son negros [...]. Los demás [moros y cristianos] llevan sombrero tipo corona adornado con plumas de colores, camisa bordada sobriamente con alas en la espalda y pantalón, todo el traje [...] es de color púrpura. Utilizan un chinchín de moro de colores y máscara de españoles (con bigotes de color rosado...) (García Escobar, 1996:143).

Más adelante, el autor nos describe la distribución de los participantes en la plaza del pueblo y el desarrollo de la danza:

Llegados a la plaza, se colocan cuatro moros y cuatro cristianos, unos enfrente de los otros, y teniendo como cabeza de esta posición geográfica al músico y a la marimba. Mientras tanto, los cuatro micos, uno por uno, suben a la canasta y, mientras dos se quedan en ella, los otros dos se sujetan los cables a las rodillas y se lanzan al aire para volar el palo de cabeza. Cuando bajan, se suben de nuevo a la canasta para que los otros dos micos vuelen de la misma manera. Al bajar vuelven a subir y entonces se quedan los cuatro en la canasta para ayudar a dar las vueltas y a subir y enrollar los cables, cuando estos últimos se han usado para el vuelo. Los moros y cristianos, a su vez, han estado bailando frente a la marimba, realizando encadenados sencillos (pasándose de un lado a otro, es decir, cambiándose de lugar uno con otro, moro con cristiano) y viceversa. Un cristiano y un moro se salen de la formación y en esta misma forma de movimiento danzario se dirigen al palo y luego se suben a él uno tras del otro. Luego de que lo vuelan [descendiendo con la cabeza hacia arriba], realizan algunas devociones frente al Palo [...] Todo

esto se repite hasta que todos los voladores hayan volado el Palo, entonces es cuando los micos cierran el ciclo de voladores volando el Palo de cabeza (García Escobar, 1996:147).

Por el color de los trajes, los Micos sin duda, se asemejan a los Tastuanes, así como los Moros y Cristianos del ritual del volador guatemalteco se parecen al Santiago, al Tastuán Moro y al Cirinero jaliscienses. ¿Qué significa, entonces, el discurso no verbal que vincula ritual y coreográficamente a los micos-voladores autóctonos con los Moros y Cristianos mediterráneos? El combatir a caballo o a pie —asociado por metonimia al portar el sable hacia arriba o el machete hacia abajo— remite de manera metafórica al binomio descender desde la cima del palo en postura normal o de cabeza. Pero profundizar en las complejidades semánticas del ritual es el reto de traducción que debemos proseguir al estudiar las Danzas de Conquista en tierras americanas, en donde los arroyos de la escritura han regresado al complejo signico del mar de la oralidad.

JESÚS JÁUREGUI

Instituto Nacional de Antropología e Historia

BIBLIOGRAFÍA

- Alcocer Páez, Laura Paulina, 1998, *Pueblo sui generis: historia, organización social y práctica religiosa en San Pedro Mártir, Tlalpan*, tesis de licenciatura en antropología social, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
- García Escobar, Carlos René, 1996, *Atlas danzario de Guatemala*, Universidad de San Carlos de Guatemala-Editorial Cultura, Guatemala.
- Jáuregui, Jesús, 1994, "La disputa por los Tastuanes a finales del siglo XIX", Instituto Nacional de Antropología e Historia, mecanografiado, México.
- , 1996, "Santiago contra Pilatos: ¿La reconquista de España?", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coord.), *Las Danzas de Conquista. I. El México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, México, pp. 165-204.
- , 1996, "¡Y no te rajes Tastuán! Un ritual de hombría en el Occidente mexicano", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coords.) *Las Danzas de Conquista. II. América Latina*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Fondo de Cultura Económica, México.
- Lévi-Strauss, Claude, 1964, *El pensamiento salvaje*. 1962. Breviarios 173, Fondo de Cultura Económica, México.
- , 1976, "Finale", *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, 1971, Siglo XXI Editores, México, pp. 565-628.

- Millán Muñoz, Claudia y María del Pilar Sánchez Cano, 1997, *También las mujeres hacemos la fiesta: un enfoque antropológico sobre la participación femenina en el sistema de cargos de San Miguel Ajusco, Tlalpan*, tesis de licenciatura en antropología social, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
- Pérezdiego d'Poza, 1968, *Danza de los voladores (Ama caguinilican manzana [Los voladores colocan la manzana])*, México, s.e.
- Rubio, Miguel Ángel, 1996, "Las gestas de caballería: los doce Pares de Francia", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (eds.), *Las Danzas de Conquista. I. El México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, México, pp. 145-164.

VISIONES PROHISPANISTAS Y PROINDIGENISTAS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO¹

De acuerdo con un criterio histórico y territorial, los principales subgéneros que conforman al gran género de las Danzas de Conquista son básicamente cuatro: la (Re)conquista de España; la conquista de México; la conquista de Guatemala y la conquista de Perú. Tal como Warman (1968) lo ha planteado, el primero de estos cuatro temas, también conocido como género de Danzas de Moros y Cristianos, fue el que más influyó en la conformación de los primeros modelos novohispanos. La representación danzada y teatralizada de aquella guerra santa entró al continente americano con el propósito de celebrar y magnificar la nueva conquista (Ricard, 1932; Foster, 1962; Warman, 1968). Después de una primera etapa en la cual la organización y dirección de estas representaciones estuvieron a cargo de los propios conquistadores, la escenificación pasó a manos de los evangelizadores, quienes la enriquecieron con más elementos religiosos, ya que se trataba no sólo de teatralizar una conquista militar, sino —y sobre todo— una conquista y una supremacía religiosa. De acuerdo con la tesis de los mencionados autores, su estrategia fue: *a*) seleccionar los rasgos más útiles; *b*) ajustarlos a las nuevas condiciones, y *c*) incorporar los elementos autóctonos que eran compatibles con sus propósitos. Por otra parte, con los espacios, tiempos y oportunidades que se les dejaron y de que discretamente se apropiaron, los indígenas también seleccionaron, reelaboraron y ajustaron, creando algo distinto de lo que los evangelizadores quisieron que fuera.

La validez de esta tesis se ha venido enriqueciendo con nuevas aportaciones. Hoy en día se vislumbra un panorama más heterogéneo de lo que los investigadores de esta y la otra parte del océano conocían o imaginaban hace unos años. Quienes trabajamos sobre este tema en México hemos aprendido, por ejemplo, que el complejo de la Danza de Moros y Cristianos en la península ibérica es tan rico y variado como el de las danzas de conquista en América Latina. De los cuatro subgéneros que se

¹ Este artículo es fruto de una extrapolación y (leve) adaptación de los capítulos 11, 18 y 19 de mi tesis de doctorado (*cf.* Bonfiglioli, 1998). Es allí que también se explicita la deuda teórica y metodológica de quien escribe con la obra de Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss y Demetrio Brisset.

representan en esta parte del mundo —el de las Danzas de Moros y Cristianos, de la conquista de México, de la conquista de Guatemala y de la conquista de Perú y Bolivia— me interesa abordar aquel que trata del doloroso nacimiento de los mexicanos de hoy.

LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MÉXICO

La representación dancístico-teatral (popularmente llamada “danza”) de la Conquista de México tiene hoy en día una amplia difusión, tanto en territorio mexicano, como en Centroamérica, e incluso, en otros continentes. Concordamos con Jáuregui (1996:33) en que su extensión debe de haber sido mayor que la que nos permiten vislumbrar los estudios aparecidos sobre ella. Se tiene registro de su representación en España (Alenda y Mira, 1903, II:51), Filipinas (Arago, 1851:154-155), las Antillas (República Dominicana) (Henríquez Ureña, 1960:712), Panamá (Cheville, 1964 y Arosemena, 1975), El Salvador (Matos, 1979), Guatemala (Bode, 1957; véase también, Reifler Bricker, 1989:283).

En México, la danza se ha difundido en tres grandes regiones: sur (estados de Guerrero y Oaxaca), oriente (estados de Puebla y Veracruz) y occidente (estados de Jalisco y Nayarit). En cambio brilla por su ausencia en la región que fue teatro principal de los acontecimientos representados: el altiplano central. En el sur de la República, principalmente en la Costa Chica y el Valle de Oaxaca, encontramos las más importantes versiones proindigenistas de la danza, las que, para entendernos, llegan a representar la victoria militar, moral o bien de tipo estético del bando de los antiguos indígenas mexicanos. Cabe aclarar que la presencia de tales versiones no excluye la coexistencia de variantes prohispanistas o incluso de “fugas” importantes; pese a esto, no deja de ser sintomático que solamente en esta región se hayan elaborado representaciones de la conquista en las que el perdedor no es Moctezuma o Cuauhtémoc, sino el mismo Cortés. En la región del Golfo encontramos, las versiones más prohispanistas, es decir, aquellas con connotaciones más positivas hacia los españoles; una de ellas llega incluso a mostrar a Cortés más como evangelizador que como militar, y a Moctezuma, como un jubiloso convertido. Lo que destaca, en cambio, en las versiones de occidente, es la paz final entre los bandos contendientes.

Antes de bosquejar las piezas principales de este sistema, me permito hacer una aclaración importante: en este estudio comparativo no podré contar con una etnografía homogénea de todos los casos. Como suele suceder en este ámbito de la investigación, los datos recolectados son sumamente parciales e incompletos. En la mayoría de los estudios sólo se

privilegia la información relativa al código verbal, ya que la información relativa a los códigos no verbales es un problema no resuelto. Sólo dos casos —el de la Danza de la Conquista en Santa Ana Tepetitlán (Jáuregui, 1996) y el de la Danza de la Conquista en Tlacoachistlahuaca (Bonfiglioli, 1998)— nos brindan datos que cubren los distintos códigos dancísticos. En consecuencia, las interpretaciones que voy a presentar se basan en elementos extraídos de una parcialidad. Pese a estas deficiencias, no hay que olvidar que, por lo general, el código teatral —verbal y mímico— es el que desempeña el papel rector dentro de este tipo de representaciones. Esta preeminencia semiótica es lo que permite proponer —a pesar de los pesares—, los avances analíticos que siguen.

LAS VARIANTES OAXAQUEÑAS

Por la diversificación y la antigüedad de algunas de sus variantes, Oaxaca puede ser considerado como el estado que más vocación tiene sobre este género representativo. Evidencia de ello la encontramos bien arraigada en los valles que rodean la capital del estado. Es, en particular, en la conocida población de Cuilapan,² donde hallamos esbozado ya el contraste entre las visiones prohispanistas y proindigenistas de la conquista de México. De las tres variantes más conocidas, a las cuales se les dará el nombre de sus divulgadores-recopiladores, esto es, Gracida (Mártínez Gracida, 1905), Loubat (1902) y Gillmor (1942), sólo me detendré en las primeras dos, por ser la estructura de la tercera muy parecida a la primera.

LAS VARIANTES DE CUILAPAN

El Códice Gracida

Como bien saben los especialistas, la importancia del Códice Gracida radica sobre todo en su antigüedad. Según Martínez Vigil (Arroyo y Martínez Vigil, 1970), primer analista de este códice, el texto fue escrito en el siglo XVIII por algún fraile dominico. Su desarrollo narrativo es bastante lineal, coherente, sin alternancias de mando y con un claro matiz prohispanista. Los macroelementos narrativos que lo conforman son los siguientes:

² Población situada en las cercanías del sitio arqueológico de Monte Albán y que presume ser la cuna de la Danza de la Pluma.

—*Planificación y desembarco*: En las primeras escenas de la narración destaca cierto apego a la versión histórica de los hechos, que la mayoría de las representaciones no muestra tener. Así, la acción comienza supuestamente en España, donde Cortés planifica la conquista, para continuar en Veracruz, puerto donde se realiza el desembarco.³

—*La alianza españoles/tlaxcaltecas*: A diferencia de las demás versiones, aquí encontramos la presencia de un pequeño bando de mexicanos —Marina, el capitán Tlapanteco y los reyes y capitanes tlaxcaltecas—, que de entrada se alía con el bando español. Esta alianza no obedece a un propósito militar sino a razones religiosas. De este modo se avala la idea de una transetnicidad de la santa causa y, a la vez, es una manera de afirmar, simbólicamente, que “no todos los indios eran malos” ya que algunos se aliaron y convirtieron.

—*Profecías y sueño*: Es ésta una escena que encontramos en casi todas las variantes. A la Malinche le toca profetizar la desdicha del rey y el colapso del reino. Moctezuma busca sosiego en un sueño que parece un letargo. La imagen del rey desarmado e impotente es muy nítida y está sostenida a lo largo de varias relaciones. Es aquí que el monarca pierde una parte importante de su batalla contra el enemigo.

—*La embajada de Alvarado y la traición de la Malinche*: Alvarado tiene la misión de convencer a Moctezuma de convertirse “por la razón o por la fuerza”. Entra en acción la Malinche, y dado que su esposo no quiere escuchar las razones de Dios y de los españoles, ella ayuda al enemigo a convencerlo por la fuerza con una traición. Con este episodio el monarca parece perder definitivamente su batalla.

—*Fase de negociaciones*: La fase de negociaciones continúa hasta estallar la guerra. Molesto por la negativa de Moctezuma, el mismo Cortés marcha a la corte del “soberano indiano”. El diálogo entre los dos comienza en tono amable y se convierte en turbulento. Moctezuma contesta a Cortés: “Toma tu dios General que en vano te estás cansando que yo me estoy muy gustoso con los que estoy adorando” (Arroyo y Martínez, 1970: XXIII).

—*Epílogo*: La guerra que sigue parece ser breve. Moctezuma se rinde, y aunque pide perdón a Cortés, este último lo envía a prisión para que

³ Cabe señalar que ninguna versión comienza, en cambio, en Yucatán, región donde se realizó el primer desembarco de los españoles.

sirva de ejemplo. La narración termina con Moctezuma llorando por su desdicha.

La variante mencionada dejó de representarse hace ya mucho tiempo. En 1735, los dominicos fueron expulsados de Cuilapan y se llevaron consigo el manuscrito archivándolo en un lugar seguro. Entre 1859 y mediados de este siglo el escrito pasó por distintas manos. Primero fue custodiado por las monjas de Santa Catalina; posteriormente, en la primera mitad de este siglo, por monseñor Carlos Gracida, vicario general de Oaxaca, y éste se lo legó a su sobrina Margarita Gracida, quien a su vez lo entregó a monseñor Guillermo Álvarez, presbítero que a mediados de este siglo se ocupó de divulgarlo a los estudiosos de nuestro tiempo, comenzando por Jesús Martínez y fray Estéban Arroyo. A partir del siglo XVIII, esta variante se representó utilizando otro cuaderno (ilegible por su mal estado) que al parecer mantuvo los argumentos básicos. De acuerdo con lo que dice Brisset (1996:82), en época reciente se añadieron muchos desafíos y combates, "al más puro estilo de moros y cristianos".

Vamos ahora a la segunda de las versiones que quiero comentar: la conocida variante Loubat (1902), madre, según algunos, de las variantes proindigenistas.

La variante Loubat

Durante su estancia oaxaqueña a principios de siglo, Joseph Florimond, duque de Loubat, pudo asistir a una representación de la Danza de la Pluma que el gobernador del estado en ese entonces, general Martín González, dispuso que se celebrara en su honor. En esa ocasión, a Loubat le fue obsequiada también una copia del texto de la danza, que es lo que aquí se comenta.

Respecto de la variante anterior, ésta cuenta con cambios importantes al principio y, sobre todo, al final del texto.

Para comenzar, aquí no aparecen asociados con el bando español, ni una Marina convertida que ofrezca sus servicios de intérprete, ni reyes tlaxcaltecas con quienes aliarse. Asimismo, la narración dancística no comienza ni en España ni en Veracruz, como sucede otras veces; el episodio del desembarco de los españoles no encuentra, pues, cabida en esta variante. Son más bien los mexicanos quienes protagonizan las fases iniciales de la representación, primero, con un monólogo dancístico de Moctezuma, y después, con una danza larga, jubilosa y celebratoria que el mismo monarca realiza junto a todos sus vasallos. Sin embargo, el encanto y la alegría que anteceden la llegada de los españoles (hecho que extensivamente puede interpretarse como una alegoría de "los buenos

tiempos prehispánicos”), dejan pronto lugar, como en la variante Gracida, a una larga fase de angustia, desconcierto y profecías que tiene por protagonistas a todos los mexicanos y, en particular, al mismo emperador azteca. Los españoles, en cambio, no pierden tiempo, ya que en sus dos “entradas” exploran la ciudad y el palacio real. Los demás episodios se suceden sin alteraciones: “la embajada infructuosa de los mexicanos”, “la primera guerra” (al parecer, ausente en la variante Gracida) y “la embajada de Cortés”. Todo parece terminar de acuerdo con el esquema previsto: Moctezuma es capturado y puesto en prisión; no obstante, aquí sucede lo inesperado: con inusitado orgullo, el monarca mexicana manifiesta lo que nunca había demostrado tener: valentía. Repentinamente se invierte el resultado: Cortés es capturado y puesto en prisión, pero Moctezuma se apiada de él y lo libera. No podía haber un final más sorprendente. La importancia de este último episodio también radica en la introducción de un elemento armónico como solución del conflicto, esto es, una conjunción final entre los bandos contendientes.

Tenemos entonces dos comienzos diferentes y, sobre todo, dos epílogos opuestos:

	<i>Variante Gracida</i> (siglo XVIII)	<i>Variante Loubat</i> (1900)
Comienzo	Perspectiva prohispanista: énfasis narrativo en la determinación de los españoles (y sus aliados) en aras de una Santa Causa.	Perspectiva proindigenista énfasis narrativo en la armonía previa a la conquista, una suerte de tiempo mítico cuyo encanto se rompe con la irrupción de los españoles.
Epílogo	Perspectiva prohispanista: la derrota mexicana nos habla de un “justo castigo” y, a la vez, marca una disyuntura final entre los bandos contendientes.	Perspectiva proindigenista: la derrota española nos habla de un “renacimiento” de los mexicanos y el “perdón” de Moctezuma a Cortés marca, a la vez, una conjunción final entre los bandos contendientes.

A pesar de las diferencias apenas señaladas, que atestiguan un cambio de perspectiva, el desarrollo narrativo de las dos variantes se asemeja mucho (pasividad de Moctezuma, determinación de Cortés, fase de negociaciones, etc.). Algunos episodios son casi idénticos; véase si no, entre otros, “el reproche a Moctezuma” por parte de los demás reyes aztecas, “la entrada de los españoles a Tenochtitlan”, “la embajada de Alvarado” y “la traición de la Malinche”, “la contra embajada de los mexi-

canos”, etc. Estas semejanzas narrativas nos obligan a redimensionar el matiz proindigenista de la variante Loubat, ya que contiene tan sólo algunos elementos con esta característica. En realidad, es más correcto decir que se trata de una variante prohispanista con un comienzo y un final proindigenistas. Si se considera el contexto y la época en los que se representó la danza, parece que los organizadores añadieron el episodio final para que, ante la presencia de un visitante extranjero, la representación luciera matices de corte nacionalista. Regresaré sobre este punto más adelante.

OTRAS VARIANTES OAXAQUEÑAS

En Oaxaca existe un segundo grupo de variantes cuyo registro fue efectuado en San Martín Tilcajete (1973), Teotitlán del Valle (1992), Santa Ana del Valle (1992) y Zaachila (1929). Los resultados de las investigaciones fueron dados a conocer en los estudios de FONADAN-Méndez Aquino, *sf.*; Harris, 1997; Brisset, 1996 y Velasco, 1929, respectivamente. En estas variantes la historia parece sonreír a los mexicanos al terminar las representaciones con el conocido episodio de la Noche Triste. En estas danzas, la argumentación teológica —esto es, lo relativo a la conversión de los mexicanos— pierde importancia aumentando, en cambio, el peso que se le da a la resistencia militar del bando indígena. Se introduce, por otra parte, el tema de la codicia de los españoles y se intensifica el protagonismo estético de los mexicanos por medio de los códigos no verbales. Nuevamente, nos encontramos frente a una variante, o grupo de variantes, que de una manera más equilibrada y sutil nos pone de cara a una perspectiva proindigenista de la historia.

LA OPOSICIÓN PRIMARIA: EL CONFLICTO ENTRE CORTÉS Y MOCTEZUMA

Progresando de variante en variante estamos viendo cómo se van transformando algunos de los macroelementos que más caracterizan a la secuencia narrativa de ambas perspectivas. Sinteticémoslos una vez más antes de pasar a otro tipo de variantes.

La pasividad de Moctezuma

Hemos visto, en las variantes de Cuilapan (Gracida, Loubat), que la supremacía/debilidad de los contendientes, más que escenificarse por la

vía de los enfrentamientos militares, se expresa por la actividad/pasividad, firmeza/angustia, determinación/perplejidad de los jefes. En este sentido, el mitema del “descanso de Moctezuma” es la expresión más elocuente de la inacción del monarca ante los rumores de la llegada del enemigo. En lugar de guerrear en contra de Cortés, Moctezuma duerme para encontrar sosiego, lo cual es causa de desconcierto para sus vasallos. Así, los episodios anteriores al descanso, y también los siguientes, contribuyen a reforzar el tema de la pasividad del monarca azteca. Por una parte, las profecías y los avisos plantean una respuesta que nunca se dará; por otra, la repentina llegada de Cortés al palacio debe ser leída como una consecuencia inevitable de lo anterior. Moctezuma duerme, Cortés actúa. El monarca se despierta, se enoja, pero ya es demasiado tarde: tiene al enemigo en su casa. Opta entonces por negociar,⁴ pero fracasa. Por su parte, Cortés hace todo lo posible para convencer a su contrincante de la bondad de la verdadera religión; sin embargo, Moctezuma es recalcitrante: reconoce ciertas razones pero rehúsa convertirse. Por ello, desde una perspectiva católica, merece la derrota y el castigo. Esto es lo que nos dicen —básicamente— las variantes de Cuilapan, respecto a este tema.⁵

El plan de Cortés: conquistar para convertir

En contraste con la pasividad del monarca azteca está la determinación con que se caracteriza a sus contrincantes. Lo que le falta a Moctezuma le sobra a Cortés: determinación y estrategia. La consigna de este último es “convertir por la razón o por la fuerza” y esto es lo que realizan los españoles —con mayor o menor insistencia— en todas las variantes. Hasta donde sabemos (por lo menos en tres de cuatro casos)⁶ el plan se lleva a cabo sin titubeos ni tropiezos.

Victorias, derrotas y actos de reconciliación

Con las variantes analizadas hasta ahora tenemos un cuadro bastante enriquecido. Las variantes Gracida y Loubat pueden considerarse los proto-

⁴ En la variante cuilapeña etnografiada por Gillmor, Moctezuma ofrece a Cortés pagarle los gastos para que regrese a España.

⁵ Un señalamiento respecto del bando mexicano: su actitud es de desconcierto y reproche en lo relacionado al descanso de Moctezuma, pero también, de lealtad y obediencia.

⁶ Variantes Gracida, Loubat, Gillmor.

tipos de las variantes prohispanistas y proindigenistas que nacieron y prosperaron en el Valle de Oaxaca. Entre una y otra variante se encuentra una intermedia, la variante Cuilapan de 1835 (véase Brisset, 1996:80), de la que lamentablemente sólo conocemos el final. Este final nos habla, en los parlamentos, de una distensión posbélica: la clara victoria de Cortés sobre Moctezuma, expresada por medio del episodio “captura y prisión del jefe derrotado”, se transforma en un acto de reconciliación final entre los bandos. Con la variante Loubat se mantiene el esquema de “reconciliación final” de 1835 —esquema que no aparecía en la variante del siglo xvii—; sin embargo, los autores anónimos de la representación pensaron introducir una importantísima inversión de los términos. Como antes se mencionó, el resultado es de los más originales: el que gana en la variante Loubat no es Cortés sino Moctezuma.

En el segundo grupo de variantes —San Martín Tilcajete (variante Méndez-Fonadan), Teotitlan del Valle (variante Harris), Santa Ana del Valle (variante Brisset), etc.— la pasividad y la obstinación de Moctezuma son minimizadas. Independientemente del resultado final, Moctezuma recobra una determinación que lo llevará a enfrentar en pie de igualdad a sus enemigos. Las embajadas de Cortés no cumplen con el propósito de convencer respecto de la bondad de la nueva religión, sino que sólo intiman a la rendición. Con ello, se introduce un cambio sustantivo en las temáticas mencionadas, que luego analizaremos con mayor detenimiento.

Respecto al cuadro de “situaciones finales” todas las variantes se pueden agrupar en el siguiente esquema:

<i>Gracida,</i> <i>Cuilapan,</i> <i>Siglo xviii</i>	<i>Cuaderno,</i> <i>Cuilapan,</i> <i>1835</i>	<i>Loubat</i> <i>Cuilapan,</i> <i>1902</i>	<i>Méndez-FONADAN</i> <i>San Martín T.,</i> <i>197...</i>
Captura-Prisión Moctezuma	Captura-Prisión libertad Moctezuma	Captura-Prisión libertad Cortés	Noche Triste
Victoria de Cortés	Victoria de Cortés	Victoria de Moctezuma	Victoria de Moctezuma
	Reconciliación	Reconciliación	

LAS VARIANTES DEL GOLFO, DE LA COSTA CHICA Y DE OCCIDENTE

He aquí un grupo de variantes distintas de aquellas analizadas hasta ahora. Un elemento, en particular, se encarga de enriquecer la heterogeneidad de nuestro panorama. Me refiero a la presencia de Cuauhté-

moc, personaje que, de acuerdo a las distintas perspectivas, bien llega a encarnar un paganismo belicoso, o ser presentado como héroe cultural.

El apogeo de la conciliación (la variante McAfee, primera parte)

Entre todas las versiones, hay una que puede dejarnos pasmados por su originalidad: es el caso de Xicotepec de Juárez, Sierra Norte de Puebla. Se trata de un texto en náhuatl hallado por la etnóloga Christensen y traducido al inglés por el nahuatlato McAfee (1952). Según parece, el texto fue escrito en 1840 (Mendoza, 1942:125) y la última vez que se representó en náhuatl fue en 1894. En 1952, la danza seguía representándose en castellano. La primera parte de su contenido es la siguiente:

Cortés alaba las virtudes del cristianismo e invita a Moctezuma a convertirse. Dirige al monarca azteca palabras de paz y amor. Moctezuma también lo acoge con palabras de paz y lo invita a pasar a su palacio. Cortés a su vez le responde que su interés no es ni el oro ni sus dominios; sólo quiere que deje la idolatría y que abrace la verdadera religión. Inmediatamente Moctezuma acepta "con todo su corazón" el agua sagrada del bautizo. Música solemne. Moctezuma es convertido.

De lo dicho destaca:

- a) El papel de evangelizador de Cortés.
- b) La conversión de Moctezuma.
- c) El completo e inmediato entendimiento entre los dos jefes.
- d) El gran peso de la argumentación teológica dentro de la representación.

El Cuauhtémoc glorificado (la variante Bonfiglioli)

En comparación con el variado conjunto oaxaqueño y las originales versiones del Golfo, el compacto *corpus* de variantes de la Costa Chica (Bonfiglioli, 1998) presenta, a lo largo de sus 15 horas de representación, las siguientes particularidades:

a) Se minimiza la argumentación teológica, cuyo tratamiento sólo sirve para soportar las intenciones iniciales de los españoles y la conversión de la Malinche en la primera parte de la representación.

b) Se destaca el enfrentamiento militar entre los dos bandos con el fin de soportar el tema de la valentía indígena.

c) Por lo que se refiere a los personajes masculinos éstos se caracterizan de la siguiente manera:

<i>Moctezuma</i>	<i>Cuauhtémoc</i>	<i>Cortés</i>
Muestra tener una personalidad ambigua e indefinida; toma decisiones contradictorias; de temeroso, negociador e interesado, pasa a ser valiente, luego traicionero y nuevamente valiente y traicionero: le tiene miedo a los españoles porque teme perder su vida y su reino, y para salvarse traiciona a su gente en dos ocasiones.	Desde un principio muestra tener un solo rostro; una sola intención; es coherente y transparente, valiente, inflexible y patriota: prefiere la muerte en lugar de entregar las riquezas de la nación al enemigo.	Muestra tener una personalidad cambiante, su proyecto inicial es convertir a los mexicanos paganos; su proyecto final es encontrar el oro; es mentiroso, codicioso y cobarde: en su conducta no sigue principios claros sino que se adapta a las circunstancias
Muere, avergonzado por mano de Cuauhtémoc.	Muere, glorificado, en manos del enemigo.	Al final de la representación este personaje sufre la peor de las humillaciones al ser puesto en fuga por una mujer (la reina Xóchitl).

d) Los personajes femeninos, la Malinche-Marina y la reina Xóchitl, reproponen la oposición que presentan sus respectivos esposos —Moctezuma y Cuauhtémoc.⁷

El mítico rey azteca no podía faltar en las variantes de un estado, el de Guerrero, que lo reclama como nativo. Este personaje se inserta en la narración de estas variantes con todas las calidades del héroe patrio por excelencia. Sus gestas encarnan la supuesta resistencia y el supuesto heroísmo militar de los antiguos mexicanos, temática que confiere a esta variante un giro de 180 grados con respecto a las de Cuilapan. Su gloria comienza a florecer sobre la desdicha de quien opacó el honor de los ancestros: Moctezuma, personaje a quien no titubea en ultimar cuando descubre su traición. De nada le sirve conducir valerosamente a sus compañeros en contra del enemigo, puesto que el destino le es adverso. Su

⁷ En realidad, esta oposición presenta algunas diferencias importantes con respecto a su correspondiente masculino: contrariamente a Moctezuma, que muere en la ignominia, Malinche-Marina rescata su traición reintegrándose con el bando mexicano y peleando en contra del enemigo español (cf. Bonfiglioli, 1998). Su ambigüedad se resuelve positivamente; la de Moctezuma, negativamente.

muerte es concebida como un autosacrificio: primero se entrega a la tortura por no confesar al enemigo dónde está el tesoro azteca; luego le toca la horca por insultar y amenazar a Cortés. Su glorificación alcanza el apogeo después de muerto, tal como suele suceder con los santos. No olvidemos el último adiós de la Reina frente a la tumba de su esposo:

[...] así murió el hombre que formando en un corazón de rocas por el bienestar de su pueblo, creyó que su sacrificio sería una lección para el mismo, pero una lección, que les enseñara a ser fuertes un ejemplo de que nuestras vidas debemos ofrendarlas si es preciso por la patria que nos vió nacer (Díaz, s.f.: 81).

El Cuauhtémoc demonizado (la variante McAfee, segunda parte)

Regresemos ahora a la original variante recopilada por McAfee que habíamos dejado en la celebración del idilio entre Moctezuma y Cortés. La narración continúa con los siguientes episodios.

Como un auténtico aguafiestas entra Cuauhtémoc en el escenario instando a los mexicanos a combatir a los españoles y reprochándole a Moctezuma haber perdido el valor. Cristianamente, Moctezuma y Cortés le contestan con palabras de paz. Cuauhtémoc le da una bofetada a Cortés y le declara la guerra. En la pelea que sigue Cortés invoca el nombre del apóstol Santiago. El coro invoca a los ángeles y a la Virgen para que intervengan en la batalla, para derrotar a Cuauhtémoc. Cuauhtémoc muere.

Cortés se dirige entonces a Moctezuma y le dice que el poder de su Dios es muy grande. Moctezuma está apenado por la terquedad de Cuauhtémoc quien, por su misma ceguera, se va al infierno. Moctezuma se alegra por la victoria de la santa fe. Todo el mundo corea: “*el que nos reunió aquí, nos reúne también en el paraíso. Larga vida a don Fernando (Cortés)*”⁸ (McAfee, 1952:273).

El Cuauhtémoc convertido y pacificador (la variante Jáuregui)

En la variante etnografiada por Jáuregui en 1993 en el poblado mestizo de Santa Ana Tepetitlán, Jalisco, destaca la transformación de un perso-

⁸ De acuerdo con el registro de McAfee, dice el original en náhuatl: “Yn aquin yehuatzin [i]n otech mosentililnican, masan [n]o-yuhqui techmosentilili ompa papaquiloyan Gloria que viva Don Fernando”.

naje en otro, es decir, Moctezuma se transforma en Cuauhtémoc después que el primero se siente traicionado por su esposa Marina. Al descubrir esta traición, Moctezuma cae en profunda depresión y desconcierto amoroso: ya no puede pelear. Sus vasallos lo exhortan a recobrar valor y el monarca renace, así, transformado en Cuauhtémoc. Recomienza la guerra, expresada más por el código verbal que por el enfrentamiento armado teatralizado. Cuauhtémoc encabeza la heroica resistencia. No obstante, es capturado por Cortés, quien le exige confesar dónde está el tesoro. Cuauhtémoc rehúsa contestar y como héroe se apresta a morir. Pero sus compañeros libran un último combate en el intento de rescatarlo. Después de un breve enfrentamiento, los mexicanos se rinden para aceptar “con alegría” el bautismo. Cuando le toca su turno el monarca no se arrodilla como los demás mexicanos, sino que, erguido, se despoja de la corona y, en tono francamente conciliador, incita a los suyos a aceptar la paz y la nueva religión.

Es legítimo preguntarse, ante este último episodio, si la falta de sacrificio final del héroe debe interpretarse como debilitamiento de la “epopeya”, o bien si debe entenderse como un enriquecimiento moral de la misma: Cuauhtémoc no le teme a la muerte, pero renuncia a ella en aras de un fin aún más “noble”, desde una perspectiva católica: el bautismo.

En las variantes costachiqueñas la temática de la conversión es progresivamente abandonada en favor del enfrentamiento militar entre los contendientes y, en particular, el heroísmo de los mexicanos. Las virtudes religiosas que le faltan al Cuauhtémoc de la Costa Chica son las que muestra tener el Cuauhtémoc de Jalisco.

Con base en lo dicho podemos adelantar las siguientes conclusiones:

A partir del análisis de las versiones mencionadas, se puede afirmar que la presencia de Cuauhtémoc dentro del drama de la conquista introduce un elemento antihispanista dentro de la representación. La lectura que se haga de este elemento dependerá del contexto histórico en el que se encuentre. Su connotación será positiva si la miramos desde una perspectiva proindigenista, y será negativa si la miramos desde una perspectiva prohispanista.

EL SISTEMA DE LA “DANZA DE LA CONQUISTA” DE MÉXICO (A MANERA DE CONCLUSIÓN)

La necesidad meramente intelectual de crear un discurso coherente —más que verídico— sobre los propios orígenes, elaborando un diálogo entre pasado y presente, explica la existencia de las representaciones folklóricas analizadas en este estudio. Estas creaciones populares inte-

rrogan al pasado del siguiente modo: ¿cómo llegó a triunfar la religión que hoy profesamos?; ¿por qué compartimos nuestra tierra con otras razas?; ¿cómo habrán sido nuestros antepasados? Por más variadas que sean, todas las respuestas parten de un presupuesto común. Se infiere, a partir de esta y otras investigaciones sobre el mismo tema, que para el pensamiento mítico iberoamericano no hay comienzo (ni re-comienzo) que no conlleve rupturas, conflictos y conquistas. Se trata de rupturas, en el plano imaginario, que se inspiran en hechos reales; pero estas correlaciones son la parte menos importante de nuestro trabajo. Parafraseando a Turner (1981:10-11), se puede afirmar que la conquista de México no sólo funge como referente histórico que inspira en la mayoría de los casos el armazón discursivo de los procesos rituales, sino que se convierte en una suerte de metatópico que sirve para pensar los hechos y los personajes en una nueva condición.

De acuerdo con diferentes finalidades semánticas, destacan ciertos aspectos en lugar de otros. De esta manera, la historia se va diversificando. Las variantes oaxaqueñas que terminan con el episodio de la Noche Triste ejemplifican cómo un particular recorte del acontecimiento histórico se presta para promover un cambio de perspectiva. El análisis de la variante Loubat muestra que el agregado de un episodio proindigenista sobre un armazón prohispanista sirve para introducir un cambio de perspectiva. Otro mecanismo utilizado es el de intensificar o debilitar las características de ciertos episodios, o bien, invertirlos, sustituirlos, ampliarlos o reducirlos, de acuerdo con diferentes finalidades semánticas. Así opera el pensamiento salvaje y así procede el pensamiento mítico: ajustando las verdades ajenas a las ideas propias.

Dicho esto hay que recordar también que el pensamiento salvaje no opera en total libertad, sino que entra con pactos con el contexto social y con la historia. Por ejemplo, por lo que concierne el proceso histórico de las representaciones analizadas anteriormente hay que tomar en cuenta un parteaguas que otros autores (Rico, 1953; Vázquez de Knauth, 1970; García, 1977; Val, 1985 y 1991) ya han señalado, esto es, el nacimiento de una visión independentista del pasado, hecho que comienza a gestionarse a partir del acontecimiento homónimo.

La necesidad de reescribir la historia patria implicó una política de rescate de nuevos valores y nuevos héroes del pasado prehispánico. Se puede afirmar, en el ámbito que nos concierne, que las plumas que escribieron los textos cambiaron de mano, pasando de los religiosos a los laicos. Nuevas versiones fueron creadas; otras sufrieron ajustes.

A la luz de estos hechos podemos distinguir variantes correspondientes a dos momentos: el colonial y el posterior a la Independencia. Al primer momento pertenece, con toda seguridad, el grupo de variantes

de Cuilapan (con excepción de ciertos episodios de la variante Loubat) y las variantes del Golfo; al segundo, las variantes de la Costa Chica y las de Jalisco.

El eje conductor de las variantes correspondientes al primer momento es “conquistar para convertir”. En ellas todo lo que concierne a los españoles es orientado hacia esta “noble” causa. Consecuentemente, todos los episodios deberán ser leídos bajo esta perspectiva. En estas variantes Cortés no busca el oro; su conducta no es engañosa, pues al ser depositario de la verdad, el engaño no tiene cabida en su mente. La linealidad con que se desenvuelve su plan —sin tropiezos y sin derrotas— está caracterizada por la determinación de quien sabe lo que quiere. Recordemos, además, que en la última embajada el jefe español intenta persuadir a su contrario con amabilidad y argumentos convincentes; pareciera que Cortés no quiere la guerra y, sin embargo, no le queda otra opción.⁹ Lo llamativo de estas variantes es que los españoles son presentados sin defectos y con virtudes. Por su parte, la variante McAfee manifiesta, de manera explícita, lo que otras variantes dan a entender de modo implícito: la superioridad española es, en realidad, la superioridad del dios verdadero sobre los falsos dioses de los mexicanos. La debilidad de estos últimos —debilidad de quien es agredido sin comprender por qué— puede igualmente interpretarse como una debilidad divina, en tanto sus dioses los dejan en la duda; de otra manera el resultado habría sido distinto. Por negarse a la conversión, Moctezuma termina siendo el gran responsable de la derrota. Suena lógico entonces que la representación termine con su captura y prisión. Se entiende que el propósito de estas versiones ha sido mostrar de manera edificante cómo han llegado los mexicanos a ser católicos.

El eje conductor de las variantes correspondientes al segundo momento —la etapa independiente— es “conquistar *versus* resistir”, razón por la cual se minimiza el conflicto teológico y se magnifica el enfrentamiento militar. Sobre un esquema básico propio de las danzas de Moros y Cristianos (más ricas en combates y desafíos), se superpone una reafirmación a ultranza de la valentía (en particular, de la valentía mexicana), del heroísmo y de la no rendición. En este tipo de variantes, los personajes se caracterizan de acuerdo con nuevos fines: Cortés se convierte en malo y Moctezuma en bueno; o bien, Cortés y Moctezuma en malos y Cuauhtémoc en bueno. Dentro del código moral se introduce el tema de la codicia de Cortés —su interés por el oro de Moctezuma— y, en ciertos casos, su conducta engañosa y cobarde. Dentro del código del enfrenta-

⁹ Es en la variante Gillmor, mencionada anteriormente, donde este episodio se encuentra mejor ejemplificado.

miento militar se introduce el importante episodio de la Noche Triste, que sirve para destacar la valentía de los mexicanos. Es en las variantes costachiqueñas donde más se acentúan los elementos proindigenistas y donde se multiplican los éxitos militares de los mexicanos. Aquí Moctezuma se transforma en traidor y la resistencia de Cuauhtémoc se convierte en epopeya.

Entre estos dos grupos de variantes —prohispanistas y proindigenistas— la variante Jáuregui, de Jalisco, viene a representar un punto de equilibrio, puesto que soluciona el conflicto teológico con una conversión masiva de los mexicanos; asimismo, soluciona el tema del sometimiento y de la no rendición con las paces finales de los contendientes.

De acuerdo con los antecedentes mencionados, es posible establecer una caracterización del subgénero de la conquista de México a partir de cinco casos representativos: las variantes Gracida, McAfee, Jáuregui, Harris y Bonfiglioli.

Dentro de este conjunto se destacan las siguientes oposiciones:

1. Una oposición con base en el origen: las variantes de origen colonial —Gracida y McAfee— se oponen a las variantes posindependentistas —Jáuregui, Harris, Bonfiglioli.

<i>Variante</i> <i>Gracida</i>	<i>Variante</i> <i>McAfee</i>	<i>Variante</i> <i>Jáuregui</i>	<i>Variante</i> <i>Harris</i>	<i>Variante</i> <i>Bonfiglioli</i>
Colonial			Posindependentista	

2. Las que tienen el mayor grado de argumentación teológica son las variantes Gracida y McAfee y la que al parecer se caracteriza por la ausencia de este rasgo es la variante Harris.

<i>Variante</i> <i>Gracida</i>	<i>Variante</i> <i>McAfee</i>	<i>Variante</i> <i>Jáuregui</i>	<i>Variante</i> <i>Harris</i>	<i>Variante</i> <i>Bonfiglioli</i>
* argumentación teológica (++)	* argumentación teológica (++)	* argumentación teológica (+)	* argumentación teológica (-)	* argumentación teológica (+)

3. Asimismo, la variante Bonfiglioli es la que muestra el mayor grado de enfrentamiento militar, aunque ninguna variante se caracteriza, en cambio, por la ausencia de este código.

<i>Variante</i> <i>Gracida</i>	<i>Variante</i> <i>McAfee</i>	<i>Variante</i> <i>Jáuregui</i>	<i>Variante</i> <i>Harris</i>	<i>Variante</i> <i>Bonfiglioli</i>
* enfrentamiento militar (+)	* enfrentamiento militar (+)	* enfrentamiento militar (+)	* enfrentamiento militar (+)	* enfrentamiento militar (++)

4. Una cuarta oposición se presenta sobre los ejes: “rendición/no rendición” de los guerreros aztecas. Las variantes Gracida y Bonfiglioli son las que expresan mejor este contraste semántico; las variantes McAfee, Jáuregui y Harris se ubican en el centro, por compartir la “reconciliación final”. Dentro de este espectro, la variante Jáuregui se caracteriza por reunir todas las características: reconciliación final, no rendición (de Cuauhtémoc), rendición de los demás mexicanos.

<i>Variante</i> <i>Gracida</i>	<i>Variante</i> <i>McAfee</i>	<i>Variante</i> <i>Jáuregui</i>	<i>Variante</i> <i>Harris</i>	<i>Variante</i> <i>Bonfiglioli</i>
<i>Rendición</i>	<i>Conciliación</i> (entre Cortés y Moctezuma) <i>no rendición</i> (de Cuauhtémoc)	<i>Reconciliación</i> (entre Cortés y Cuauhtémoc) <i>no rendición</i> (de Cuauhtémoc) <i>rendición</i> (de los demás mexicanos)	<i>Reconciliación</i> (entre Cortés y Moctezuma) <i>¿no rendición?</i> (de los mexicanos)	<i>No Rendición</i>

5. Sobre el eje de la “conjunción/disyunción” final de los bandos contrincantes, la oposición se da entre las variantes McAfee, Jáuregui y Harris, por un lado, y las variantes Gracida y Bonfiglioli, por el otro.

<i>Variante</i> <i>Gracida</i>	<i>Variante</i> <i>McAfee</i>	<i>Variante</i> <i>Jáuregui</i>	<i>Variante</i> <i>Harris</i>	<i>Variante</i> <i>Bonfiglioli</i>
Disyunción		Conjunción		Disyunción

6. Otro conjunto de oposiciones —perfectamente simétrico— se despliega sobre el eje de la valoración ética de los personajes. Las variantes Bonfiglioli y McAfee expresan aquí el máximo contraste: el Cortés engañoso, codicioso y cobarde de la primera se opone al Cortés evangelizador de la segunda; el Moctezuma traicionero, al Moctezuma apolo-gista del “buen” Cortés y de la fe cristiana; el Cuauhtémoc héroe, al Cuauhtémoc apóstata. El mismo criterio de valoración implica otra oposición: los protagonistas de la versión McAfee son valorados de acuerdo con una perspectiva religiosa; los protagonistas de la variante Bonfiglioli lo son de acuerdo con una perspectiva épico-militar. A diferencia de las anteriores, las variantes Gracida y Harris se oponen moderadamente entre sí; en cambio, la variante Jáuregui se opone, en ciertos aspectos, a las variantes ubicadas a la derecha del cuadro y, en otros, a las situadas a la izquierda.

<i>Variante</i> <i>Gracida</i>	<i>Variante</i> <i>McAfee</i>	<i>Variante</i> <i>Jáuregui</i>	<i>Variante</i> <i>Harris</i>	<i>Variante</i> <i>Bonfiglioli</i>
		-valoración Cortés (+)		
	-valoración Cortés (++)	-valoración Moctezuma (-)		-valoración Cortés (-)
	-valoración Moctezuma (++)	-valoración Cuauhtémoc (++)		-valoración Moctezuma (-)
-valoración Cortés (+)	Cuauhtémoc (-)		-valoración Cortés (-)	-valoración Cuauhtémoc (++)
-valoración Moctezuma (-)			-valoración Moctezuma (+)	

7. Una séptima oposición se da entre el bloque de variantes Jáuregui, McAfee y Bonfiglioli y el bloque de variantes oaxaqueñas Gracida y Harris, por la presencia/ausencia del personaje Cuauhtémoc.

Presencia de Cuauhtémoc

<i>Variante</i> <i>McAfee</i>	<i>Variante</i> <i>Jáuregui</i>	<i>Variante</i> <i>Bonfiglioli</i>
----------------------------------	------------------------------------	---------------------------------------

Ausencia de Cuauhtémoc

<i>Variante</i> <i>Gracida</i>	<i>Variante</i> <i>Harris</i>
-----------------------------------	----------------------------------

Con respecto a este último punto cabe preguntar: ¿por qué en los valles centrales de Oaxaca no tuvo arraigo este personaje? ¿Acaso tiene que ver con la presencia de otro héroe patrio, Benito Juárez, nativo de la región, indígena y artífice de la expulsión de los franceses, acontecimiento que, dentro de una lógica de mitificación de la historia suena como una suerte de revancha de los mexicanos en contra de los extranjeros? Cabe mencionar, como confirmación de esta hipótesis, que en Cuilapan se ejecuta una danza de mexicanos contra franceses, en la que Juárez encabeza la victoria del bando local. Como Oaxaca tiene ya su propio héroe local, puede por lo tanto prescindir del personaje Cuauhtémoc.

8. Por último, la oposición que más nos interesa se establece sobre el eje de la perspectiva étnica. La más prohispanista es la variante McAfee,

la más proindigenista, la variante Bonfiglioli. La variante Jáuregui puede ser considerada, de acuerdo con las indicaciones del autor, como una variante promestiza.

<i>Variante</i>	<i>Variante</i>	<i>Variante</i>	<i>Variante</i>	<i>Variante</i>
<i>Gracida</i>	<i>McAfee</i>	<i>Jáuregui</i>	<i>Harris</i>	<i>Bonfiglioli</i>
Prohispanistas			Proindigenistas	

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS IDEALES PATRIOS (A MANERA DE EPÍLOGO)

A través de un amplio conjunto de variantes dancísticas, el conflicto interétnico originario llega a pensarse y escenificarse de muchas maneras. Tres son los ejes que lo cruzan en toda su extensión: el eje de la confrontación militar; el eje de la confrontación ético-religiosa y el eje de la confrontación estético-afectiva. En el eje de la confrontación militar prevalece la tendencia a otorgarle la primacía al bando español, así como a reivindicar, como legado para los mexicanos de hoy, la valentía de aquellos ancestros. En el eje de la confrontación ético-religiosa hemos visto que se acepta, con mayor o menor énfasis, la bondad de la nueva religión. Finalmente, en el eje de la confrontación estético-afectiva parece haber una tendencia generalizada a reivindicar el triunfo del bando mexicano. Es sobre estos tres ejes que se construye la historia patria, de la cual la conquista constituye el doloroso comienzo.

CARLO BONFIGLIOLI

Universidad del Estado de Morelos

BIBLIOGRAFÍA¹⁰

- Alenda y Mira, Jenaro, 1903, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneira", Madrid, 2 volúmenes.
- Alvarado Concepción, Jesús, 1969, *Coloquio para Danza de Conquista, perteneciente al señor...*, Zapopan, Santa Ana Tepetitlán, ms.
- Arroyo, Esteban y Jesús Martínez Vigil, 1970, *Códice Gracida dominicano sobre la danza de Ya Ha Zucu hoy Cuilapan (La Danza de la Pluma)*, Impresora Mayven, Oaxaca.

¹⁰ Una bibliografía más completa sobre el tema se encuentra en Jáuregui y Bonfiglioli, 1996 y Bonfiglioli, 1998.

- Arago, Santiago, 1851, *Recuerdos de un ciego. Viaje alrededor del mundo Enriquecido con notas científicas por Mr. Francisco Arago y precedido de una introducción por Mr. Jules Janin*, Gaspar y Roig Editores, Madrid.
- Arosemena, Julio, 1984-1985, *Danzas folklóricas de la Villa de los Santos*, 1975, Panamá, Banco Nacional de Panamá, Panamá.
- Bode, Bárbara, 1957, *Notas de trabajo de campo* (véase Reifler Bricker, 1989).
- Bonfiglioli, Carlo, 1985, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*, Instituto Nacional Indigenista-Secretaría de Desarrollo Social (Fiestas de los pueblos indígenas), México.
- , 1998, *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto y sistema en la antropología de la danza*, tesis de doctorado en ciencias antropológicas, UAM-Iztapalapa, México.
- Bonfiglioli, Carlo y Jesús Jáuregui, 1996, "Introducción", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, pp. 7-30.
- Brisset, Demetrio, 1988, *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, tesis doctorales, 443/88, Departamento de Historia de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- , 1996, "Cortés derrotado, la visión indígena de la Conquista", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, pp. 69-90.
- Cheville, Lila, 1964, *Folk Dances of Panama*. Ph. D. Dissertation, Des Moines, Iowa State University, EUA.
- Díaz, Gildardo, s.f., "Inventario de la Danza de la Conquista de México", Tlacoachistlahuaca, México, mecanografiado.
- Foster, George M., 1962, *Cultura y conquista. La herencia española de América*, Universidad Veracruzana, Jalapa.
- García Quintana, Josefina, 1977, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, UNAM, México.
- Gillmor, Frances, 1942, "Spanish Texts of Three Dance Dramas from Mexican Villages", *University of Arizona Bulletin* 13, 4:41-65, EUA.
- Harris, Max, 1997, "The Return of Moctezuma: Oaxaca's Danza de la Pluma and New Mexico's Danza de los Matachines", *The Drama Review*, 41, 1 (T153):106-134, EUA.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1960, "El teatro de la América española en la época colonial", *Obra crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 698-718.
- Jáuregui, Jesús, 1996, "Cortés contra Moctezuma-Cuauhtémoc: el intercambio de mujeres", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México, pp. 33-68.
- Jáuregui, Jesús, y Carlo Bonfiglioli (coords.), 1996, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, México.

- Loubat, Joseph-Florimond duque de, 1902, "Letra de la 'Danza de la Pluma' de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de México", *Congrès International des Américanistes*, París 1:221-261.
- Martínez Gracida, M., 1905, *Historia antigua de la Mixteca*, libro IV, Oaxaca, México, ms. en la Biblioteca del estado.
- McAfee, Byron, 1952, "Danza de la Gran Conquista", *Tlalocan. A Journal of Source Materials on the Native Cultures of Mexico*. III, 3:246-273, EUA.
- Méndez Aquino, Alejandro, s.f., *Danza de la Conquista*, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México.
- Ricard, Robert, 1932, "Contribution a l'étude des fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique", *Journal de la Société des Américanistes* [París, N.S.], xxiv, 1:51-84.
- Rico González, Víctor, 1953, *Hacia un concepto de la conquista de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Reifler Bricker, Victoria, 1989, *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, 1981, Fondo de Cultura Económica, México.
- Turner, Victor, 1981, "Prólogo", en Ronald L. Grimes, *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo Mexico*, 1976, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 9-11.
- Val Julian, Carmen, 1985, *Vies posthumes de Moctezuma II*, tesis de doctorado, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París.
- , 1991, "Danses de la Conquête: une 'memoire indienne de l'histoire'?", en Alain Breton, Jean-Pierre Berthe y Sylvie Lecoin (comps.), *Vingt études sur le Mexique et le Guatemala réunies a la mémoire de Nicole Percheron*, Colección Hespérides, Tolosa, Francia, Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines/Presses Universitaires du Mirail, pp. 253-266.
- Vázquez de Knauth, Josefina, 1970, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio de México, México.
- Velasco, Adolfo, 1929, "Semblanza de la Villa de Zaachila, Oaxaca, antigua capital del reino de los zapotecas", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 41, 3:131-171.
- Wachtel, Nathan, 1967, "La vision des vaincus: la Conquête espagnole dans le folklore indigène", *Annales E.S.C.*, [París]: 554-585.
- , 1976, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Alianza Universidad, Madrid.
- Warman, Arturo, 1968, *La danza de Moros y Cristianos. Un estudio de aculturación*, tesis de maestría en ciencias antropológicas, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- , 1972, *La Danza de Moros y Cristianos*, Sep-setentas 46, Secretaría de Educación Pública, México.

APUNTES SOBRE LA MÚSICA Y BAILE DE ARTESA DE SAN NICOLÁS TOLENTINO, GUERRERO

En este artículo¹ me propongo dar un avance del trabajo que llevo a cabo acerca de los *sones* de artesanía de San Nicolás Tolentino en la Costa Chica de Guerrero. El objetivo principal es ofrecer un panorama que contribuya al conocimiento de esta tradición musical, específicamente en la comunidad de San Nicolás. Entre otros aspectos, considero importante el estudio de estos *sones* porque quedan pocas agrupaciones afroestilizadas que los ejecuten, y no hay todavía, un acercamiento decididamente musical a esta manifestación.² Al respecto, describo, así, algunos aspectos específicos de estos *sones*: conjunto instrumental; repertorio; ejecución; características formales; origen probable y vigencia actual de esta tradición. El acercamiento parte, tanto de la memoria histórica local, como de las referencias actuales disponibles en la comunidad.

La Costa Chica es una de varias regiones en las que por tradición se ha dividido el sur del territorio mexicano. Esta zona comprende parte de los estados de Guerrero y Oaxaca, y aunque no hay un consenso exacto con respecto a sus límites extremos, va aproximadamente de Acapulco hasta Puerto Ángel y esta delimitada al norte por la Sierra Madre del Sur. Este espacio es compartido por una población pluriétnica: indí-

¹ Este artículo es un resumen basado en mi tesis de licenciatura en etnomusicología, *Sones de Artesanía de San Nicolás Tolentino, Guerrero*. Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2001. Agradezco los comentarios de Susana González Aktories y Fernando Nava López para la presentación de este trabajo.

² En general, esta tradición se encuentra todavía escasamente documentada. Como es sabido, el estudio de la cultura afroestilizada de nuestro país es relativamente reciente. Antes de Gonzalo Aguirre Beltrán hubo en general pocos estudios acerca del tema, pero después de él, hubo un marcado auge de investigaciones (a partir de la década de los ochenta) en el que se consideraron varios aspectos de la cultura afroestilizada. En el plano musical, los estudios (en su mayoría históricos) han subrayado el periodo del virreinato y la colonia. Sin embargo, es poco lo escrito en estas investigaciones acerca de la música en la Costa Chica —una valiosa excepción es el fonograma Gabriel Moedano Navarro, *Soy el negro de la Costa...*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1996— y sigue vigente la necesidad de estudio que ya ha señalado con anterioridad el mismo autor en “El estudio de las tradiciones orales y musicales de los afroestilizados de México”, en *Antropología e Historia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1980, núm. 31, pp. 19-29.

genas, mestizos y afromestizos.³ Durante el periodo colonial y aún más tarde, diversos factores como la esclavitud, el cimarronaje, las expediciones sudamericanas y orientales que arribaban al puerto de Acapulco, y las relaciones interétnicas por medio del comercio, el parentesco y la arriería, coincidieron para darle forma a la cultura musical⁴ de la Costa Chica.

En la parte central de dicha región, a 15 km de Cuajinicuilapa, se encuentra San Nicolás Tolentino,⁵ donde se conservan, con ciertas particularidades, los *sones* de artesa. Es necesario señalar que esta tradición musical no es privativa de San Nicolás, sin embargo, regionalmente se asocia al *baile de artesa* con dicha población.⁶

INSTRUMENTOS MUSICALES

Acerca de los instrumentos utilizados para tocar *sones* de artesa, varios autores han hablado del antiguo uso de arpa, guaje rayado, cántaro, jarana y bajo de espiga (o bajo quinto) dentro del conjunto tradicional de artesa en la región. Sin embargo, la dotación reconocida por los músicos de San Nicolás como más antigua se conforma por artesa, cajón, violín y guacharasca, acompañando a una o dos voces. Esta instrumentación no es necesariamente rígida; los instrumentos pueden ocasionalmente variar según las condiciones del lugar en donde se toquen y la disponi-

³ Al iniciar la colonia, los indígenas pobladores originarios de la zona, fueron obligados a trabajar en las empresas de los conquistadores a través de las *encomiendas*. El abuso y maltrato constante de los encomenderos en dichas empresas casi acabó con la población indígena local. Esta baja en el número de nativos propició que los españoles llevaran a la costa un gran número de africanos (casi todos en calidad de esclavos) para que laboraran en estancias ganaderas y plantaciones de azúcar. La mezcla que se produjo con el paso del tiempo, principalmente entre negros e indígenas, originó buena parte de lo que es la actual población de la Costa Chica.

⁴ Los *sones* de artesa se inscriben dentro de un complejo musical bastante amplio que comprende diferentes géneros musicales y una variada gama de bailes y danzas estrechamente vinculadas a la música. Entre estas últimas cabe mencionar "El toro de petate", "Diablos", "La tortuga", "Los apaches", "Los chareos" y "Los doce pares de Francia". En cuanto a los géneros musicales, pueden destacarse los más comunes, como el *corrido*, el *son* (en sus múltiples contextos) y la *chilena* (que algunos consideran una variante del son).

⁵ Algunos investigadores por sus características (Meza, Malinali y otros, "Nuestra tercera raíz" en *Nuestra palabra*, suplemento de *El Nacional*, 1 de marzo de 1991, México, p. 15) han considerado a San Nicolás Tolentino como comunidad típica afromestiza de esta región.

⁶ Actualmente esta tradición se conserva también en la comunidad de El Ciruelo, Oaxaca. Aun cuando en otros lugares de la región se conservan artesas, sólo en San Nicolás y El Ciruelo se agrupan todavía músicos que ejecutan estos *sones*.

bilidad de los músicos. La artesa puede ser sustituida por una tarima, el violín por un requinto y la guacharasca puede omitirse. Aun así, los músicos están conscientes de cuáles son los instrumentos que conforman la instrumentación tradicional y consecuentemente buscan conservar ese modelo.

La *artesa* es un cajón de madera de parota (semejante a una tarima) que suele medir de 3 a 4 m de largo, casi un metro de ancho y 50 cm de altura, aproximadamente. Sus extremos más largos están terminados zoomórficamente. En la actualidad, la figura animal que se labra en las puntas puede ser la de un toro, una vaca, un caballo o algún otro animal. Para su denominación ha sido común considerar la artesa como un tipo de tarima, aunque para los músicos de San Nicolás existen marcadas diferencias entre tarima y artesa, no sólo de origen, sino de construcción y uso. La característica más evidente para ellos es que la tarima consta de tablas pegadas, y la artesa esta hecha de una sola pieza. La artesa es un instrumento de funciones coreográfico-musicales en la que los bailarores, además de contribuir musicalmente con la sonoridad del conjunto al zapatear, desarrollan evoluciones coreográficas a veces con pañuelo o sin él. El cajón es una caja de 88 × 22 × 45 cm hecha de tablas de madera de parota ensambladas y clavadas entre sí. El *cajón* muestra cinco caras sólidas y una superficie abierta. En una de sus caras más angostas tiene una pequeña ranura que permite que "salga la voz". Es de destacar que el lado que tiene la superficie de madera más amplia tiene clavada por encima una membrana tensa de piel de venado. Según los músicos, dicha membrana altera las cualidades sonoras del instrumento y evita que se lastimen la mano al percutir. La membrana tensa no vibra (a pesar de que la superficie sobre la que se extiende es relativamente irregular al constituirse de dos tablas juntas), por cuyo motivo no emite sonido y puede considerársele un idiófono. Por lo general, lo percuten tres tamboreadores con un palo (a manera de baqueta que lleva cada uno) en la mano derecha y con la palma de la mano izquierda. La *guacharasca* es un tubo de madera de guarumbo de aproximadamente 60 cm que en su interior lleva pequeños corpúsculos que suelen ser semillas de platanillo. Es muy similar a lo que en algunos lugares se conoce como *palo de lluvia*. De un tiempo para acá y por razones prácticas, la guacharasca es hecha de manguera de plástico rígido con piedrecillas en su interior. El *violín* es un cordófono similar al que conocemos, con la particularidad de llevar cuerdas de metal para guitarra sexta.

ORÍGENES POSIBLES DE ESTA TRADICIÓN

En la literatura concerniente a la música de la región se ha afirmado que la artesa es una canoa invertida sobre el suelo, y sobre la cual se bailan *sones y chilenas* en los fandangos.⁷ En consecuencia, el origen de esta tradición se ha ligado de manera tácita al baile sobre canoas invertidas en el suelo. En general, en San Nicolás sólo algunos coinciden vagamente con esta idea, al parecer más influidos por los comentarios de los investigadores que han transitado por el lugar que por la propia tradición oral.

Desde mi perspectiva, es muy probable que el uso y función de origen de esta tradición estén directamente relacionados con el aspecto zoomórfico de la propia *artesa*. Dicha forma toma aquí marcada relevancia en cuanto a contenido simbólico.⁸ De acuerdo a los informes proporcionados por don Melquiades Domínguez,⁹ cantante de la agrupación, la artesa contiene en su forma animal un significado:

Es una figura de caballo, esa artesa, los negros africanos que se quedaron aquí, cuando ya tuvieron libertad de hacer sus ritos, ellos hicieron la artesa en figura de caballo en recuerdo de que a ellos los habían traído acá para restituir al indio que no podía domar un caballo, porque el indio al caballo, pues [...] no es muy bueno para de a caballo, ahora sí porque ya están cruzados, pero primero no [...], el ganado tampoco lo podía domar [...] es un recuerdo de que ellos vinieron a domar al caballo.

Según Melquiades, a través de este baile se perduró el “recuerdo” de la destreza común de sus ancestros en las labores ganaderas. El “recuerdo” de esta habilidad está directamente relacionado con la cohesión e

⁷ Véanse Moisés Ochoa Campos, *Historia del estado de Guerrero*, Ed. Porrúa, México, 1968, p. 335; Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza Editorial-CONA, México, 1979, p. 47; Thomas Stanford, *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Serie del INAH, México, 1981 (fonograma con notas); J. Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán-Conacyt, México, 1984, p. 72; Thomas Stanford, *El son mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 41; José Francisco García y otros, *XEJAM La voz de la Costa Chica*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1994 (fonograma con notas); René Villanaueva, *Músicos y cantores de Guerrero*, Serie Testimonios Musicales de México, Instituto Politécnico Nacional, México, 1997 (fonograma con notas).

⁸ Geneviève Dournon señala sobre la forma de los instrumentos que: “El antropomorfismo o zoomorfismo de algunos instrumentos o de su decoración pintada, esculpida o grabada, pueden contribuir considerablemente a captar los conceptos subyacentes a la representación del mundo y la cosmogonía de tal o cual sociedad”. Geneviève Dournon, *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*, UNESCO, París, 1981, p. 25.

⁹ Entrevista personal a don Melquiades Domínguez, 20 de junio de 1999, San Nicolás, Guerrero.

identidad colectiva. La ganadería como “universo de referencia común” a una población de procedencia cultural diversa, jugó un papel importante en la integración de las comunidades afroestizas. Francoise Neff y Miguel Ángel Gutiérrez¹⁰ han apuntado ya la importancia de la labor ganadera en algunas comunidades afroestizas:

La actividad ganadera, compartida por seres que la esclavitud había desarraigado de sus tierras, despojado de sus lenguas, de sus culturas, constituyó muy pronto un universo de referencia común, dando lugar a la posibilidad de expresar una nueva realidad colectiva que sirvió de cimiento para la cohesión e identidad del grupo.

Es muy probable que por medio de las manifestaciones artísticas se hayan significado muchas de las vivencias y convicciones comunes. Tomando en cuenta la procedencia de estas comunidades conformadas en buena medida por descendientes de “cimarrones”, y éstos a su vez, de culturas africanas diversas, los factores compartidos no podían ser sino tomados del pasado inmediato: la esclavitud, el desarraigo, los sentimientos contra el blanco; la irreverencia ante el español. Sobre este particular, y abundando sobre la forma de la cabeza labrada en la artesa, don Melquiades agregó:

MD: le hace la forma del animal que quiera [...] pero lo tradicional era caballo, según decían que una era en recuerdo, otra era para molestar al blanco y con eso hasta se molestaban con ese ruido porque al bailar en el caballo hacían de cuenta que estaban bailando en un blanco, fue como, es como molestarlos, lo hicieron como recuerdo pero era para molestar, si, con el ruido lo molestaban y luego que lo comparaban con un blanco, que estaban bailando sobre de él... [...].

CR: ¿el caballo quería decir el blanco?

MR: el blanco, porque estaban bailando sobre de él, domamos caballos, continúas blancos...

Tanto en el virreinato como en la colonia hubo frecuentes menciones al uso de la música por parte de la población de origen africano para satirizar y ridiculizar las costumbres españolas. La insistencia de Melquiades en la tradicionalidad de labrar una figura de caballo en la artesa, refiere directamente al recuerdo cimarrón de burlarse de los *blancos* cuando los primeros bailaban sobre el tronco ahuecado. Al asociar la fi-

¹⁰ Francoise Neff y Miguel Ángel Gutiérrez, “El baile del toro de petate” en *México Indígena*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1985, núm. 6, p. 24.

gura del caballo con la imagen del español, el baile de artesa bien pudo expresar de manera metafórica, bailar sobre un *blanco*, es decir, reiterar el sentimiento de rebeldía que situaba al negro por encima y fuera del dominio español, sentimiento que expresaba dignidad, libertad y no sujeción.

En mi opinión, estos conceptos actualmente no son considerados por los músicos como un secreto; aun así, no parecen ser muy conocidos en el interior de la comunidad ni fuera de ésta. En general, la tradición de artesa en su conjunto es considerada en San Nicolás como algo perteneciente a los viejos y es probable que por ello, de la población, casi nadie haya sabido decirme qué quería decir la figura labrada en la artesa. Algunos autores han considerado la forma animal de la artesa como puramente ornamental. Las declaraciones de don Melquiades parecen atribuirle más que meros propósitos decorativos. Evidentemente sería interesante investigar acerca de estos conceptos con la gente mayor de otras comunidades donde floreció también esta tradición.

EL BAILE DE ARTESA

De la propia historia oral de San Nicolás se conoce que el baile de *sones* de artesa solía hacerse en casi cualquier ocasión festiva (principalmente en celebraciones del ciclo de vida). Las fechas en las que no podía faltar era en las bodas y en la fiesta de Santiago. Cuando había una boda se llevaba la artesa a la casa del novio en donde se hacía un *palenque*,¹¹ la música de artesa allí alternaba con música de viento o con guitarra. En las demás festividades se bailaba debajo de una ramada instalada permanentemente frente a la comisaría del pueblo. Al ejecutar los *sones*, la gente se acomodaba alrededor de músicos y artesa, aplaudiendo o gritando a quien participaba en el baile. Era común detener la música para que dos o más personas se enfrentaran oralmente, en *controversia*. Al parecer el uso del verso y la décima en estos *careos* o *retadas*, que es como se les denomina localmente a los desafíos verbales, era bastante cotidiano. También eran frecuentes las controversias cantadas, en donde se cambiaba el contenido de los versos respetándose la línea melódica del *son* en turno, o bien, se participaba componiéndole versos a las mujeres mientras bailaban. Cuando finalizaba el baile, y ya con copas, se iban despidiendo ha-

¹¹ Ramada regularmente en forma cuadrangular hecha a base de horcones, ramas y varas que en sus orillas contaba con vigas que servían de asiento a los invitados y concurrencia. Estas ramadas en San Nicolás continúan siendo utilizadas, aunque las vigas en ocasiones son reemplazadas por sillas de plástico o metal.

ciendo versos, y ya lejos seguían levantando la voz hasta que desaparecían de la vista. La décima no sólo se empleaba en las ocasiones de competencia sino que también se usaba para *decir sucesos* y *hablar de encantamientos*. La mayoría de estas historias se contaban por las noches y el narrador era convidado a tomar alcohol o comida. En San Nicolás estas prácticas en la actualidad no están ya tan vigentes; sin embargo, el uso y la importancia de la oralidad entre los afro mestizos, continúa manifestándose ocasionalmente en algunos aspectos del ciclo de vida como el ritual de boda y los velorios de infantes o “angelitos”.

El repertorio actual de artesa en San Nicolás consta de seis *sones*: “Mariquita”, “El zapatero”, “La india”, “Volando va” (llamada también “La cita de Joaquinita”), “La chuparrosa” y “La cucaracha”. Se agregará pronto a esta lista “La cita de Manuelita”, que es un *son* de artesa en proceso de composición. Antiguamente el repertorio de *sones* y otros géneros¹² era mucho más abundante. A saber, además de los *sones* ya mencionados, se tocaban el “El toro rabón”, “La víbora”, “El rumbero”, “Los arrieros”, “La iguana”, “El pato”, “El perico”, “Peteneras”, “Malagueñas”, “Gustos” y “Zambas”. Al parecer, las causas por las que hubo esta marcada disminución en el número de *sones* del repertorio no son muy claras. Lo cierto es que hubo una desaparición temporal de la tradición que algunos atribuyen a la llegada de familias “blancas” que disientían con el alboroto causado por la bulla de los fandangos en los que participaba la artesa. Con el tiempo, los músicos de edad avanzada, comenzaron a fallecer y el proceso de enseñanza a la generación siguiente empezó demasiado tarde. Los músicos actuales reconocen que dedicaron poca atención para aprender la música de los viejos, y que lo que tocan ahora fue solo lo que alcanzaron a aprender. También coinciden en que antaño era tan amplio el repertorio de los músicos viejos, que tocaban toda la noche y no repetían un solo *son*.

Cuando ejecutan, el acomodo espacial de los músicos¹³ varía, pero suele estar (vistos de frente) la artesa colocada a la izquierda junto con los bailadores, siguen al centro el cantador y el violinista, y a la derecha el músico de la guacharasca con los *tamboreadores* acuchillados percutiendo el cajón que descansa en el suelo. La música es ejecutada sólo por varones; algunos de ellos aprendieron a tocar enseñados por los músicos antiguos y otros sólo recreando los *sones* como los escucharon

¹² Entre los músicos hay una tendencia a identificar todo el corpus del repertorio como *sones* sin diferenciar géneros. Los mas viejos suelen coincidir en que los *sones* son *chilenas* aunque los mas jóvenes disienten, en un futuro trabajo abundaré sobre estas acepciones.

¹³ Los músicos se dedican principalmente a la agricultura o a la ganadería, la mayoría considera su labor musical como una actividad tangencial que efectúan por el mero gusto de hacerlo.

cuando eran más jóvenes. Es usual que participen en otras agrupaciones de músicos como los conjuntos de viento y los duetos de corrido. La participación de las mujeres se destaca en el baile. La mayoría de las personas que se mencionan como mejores bailadores de antaño son mujeres. Generalmente se baila en parejas de hombre con mujer, pero también pueden ser dos mujeres con un hombre, o dos o más mujeres solas. Participa en el baile gente de todas las edades. No necesariamente se tiene que bailar descalzo, aunque la mayoría de las mujeres así lo hacen. Regularmente se baila con el tronco erguido y los brazos sueltos, sin mover mucho el cuerpo pero con un "vigoroso zapateo". Antiguamente cada uno de los *sones* tenía coreografías específicas. Doña Catalina Noyola, que es una conocida bailadora y versadora de la comunidad, dice que ahora todo lo bailan con *puro golpe de chilena* y que antes cada *son* tenía su golpe. Es decir, no se bailaba todo *derecho* como ahora sino que había *sones* como "El pato", en donde se imitaban los movimientos de este animal.

En los tres *sones* que hasta ahora he analizado, es decir, "Mariquita", "El zapatero" y "Volando va", la forma musical sigue un patrón relativamente estable en cada uno. Se alterna consecutivamente a lo largo del *son* una sección instrumental con una sección cantada.¹⁴ Al inicio, comienza el violín exponiendo con diferentes tipos de repeticiones las frases rítmico-melódicas básicas sobre las que girará el *son*. Luego vienen estrofas cantadas sobre la melodía y ritmo de estas mismas frases musicales. La secuencia compuesta por *sección instrumental-sección cantada* se repite variando ligeramente las frases melódicas que componen cada parte (fig. 1).

Figura 1

AABB[:CB:]	AABBC ¹ B	AABBCCBB	AAB ¹ B ¹ C ¹ C ¹ B ¹ B ¹	AABB	A ¹ A ¹ B ¹ B ¹
violín	voz	violín	voz	violín	voz
"Mariquita María"		"El zapatero"		"Volando va"	

Es común que en algunos *sones* el violinista acompañe y refuerce con la voz al cantante principal. También son constantes los desplazamientos por parte del cantante, ya sea anticipando o demorando la entrada de la copla con respecto a la base rítmica del cajón, dando así la sensación de ir *flotando* con respecto al ritmo. A menudo, el violín acompaña los últimos versos de cada estrofa anticipando su entrada con figuras rítmico-

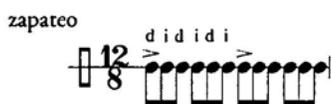
¹⁴ Del repertorio de los músicos de San Nicolás, ningún *son* es meramente instrumental, todos llevan canto.

melódicas muy similares a las del verso acompañado. No parece que haya elementos de virtuosismo interpretativo, ni una tendencia climática o de improvisación en el violín; tampoco tiene esto mayor interés para los propios músicos. La intención de la música parece girar más alrededor del baile. A excepción de cuando se integra un requinto, el violín da la pauta para comenzar y para terminar. El final obedece por lo general a la cadencia V-I de manera ascendente o descendente. En estos tres *sones* las frases melódicas parten de escalas tonales en modo mayor y se ciñen a un motivo rítmico repetitivo que llevan los tamboreadores del cajón. Esta figura rítmica (fig. 2) por su acentuación y vista de manera independiente, remite a un compás de 6/8, pero en función de las figuras melódicas de la voz y el violín es conveniente notarla en 12/8. De las ocasiones en que he observado ejecutar los *sones*, la figura rítmica del cajón ha variado muy poco, subyace a todo el conjunto y es la base imperturbable sobre la que se construye el *son*. Algún autor destaca “floreos” o “adornos” en la interpretación del cajón, pero en San Nicolás al menos actualmente no se da el caso. La rítmica del cajón es similar a la que llevan los bailarores en el zapateo (fig. 3). La diferencia con los bailarores radica en la repartición de percusiones por mano, es decir, los bailarores alternan las notas de octavo entre los dos pies, y los tamboreadores hacen dos derechas por una izquierda sobre el mismo pulso. La acentuación es similar pero el resultado es distinto. Además, el octavo que lleva la palma de la mano de cada tamboreador proporciona otro timbre a la rítmica del cajón.

Figura 2



Figura 3



Los *sones* comprenden una parte literaria importante; la temática es variada y está fuertemente vinculada a la vida cotidiana de la comunidad. Regularmente el texto de los *sones* se reproduce de memoria aunque ocasionalmente el cantante compone estrofas nuevas. En general, las coplas de los *sones* presentan versos en cuartetos octosílabos; sin embargo, el *son* “Mariquita”, por ejemplo, tiene coplas en forma de seguidilla. La cantidad de estrofas, y por ende la longitud de los *sones*, están sujetos al libre criterio del cantante principal. Este juicio dependerá en buena medida del número de parejas que pretendan bailar sobre la artesa. Es común *echar despedida* en los versos para anunciar el final de cada *son*. Como pue-

de apreciarse en los siguientes ejemplos,¹⁵ algunas de las coplas son afines a otros géneros musicales de diferentes regiones.

Mariquita, María,
 María del Carmen,
 Mariquita, María,
 María del Carmen,
 préstame tu peineta —mira, pues, mi alma,
 para peinarme.
 préstame tu peineta —mira, pues, mi alma,
 para peinarme.
 a la ti ra na, na,
 a la ti ra na, na,
 préstame tu peineta —mira, pues, mi alma,
 para peinarme.

"Mariquita"
(fragmento)

♩ = 118

voz

Ma - ri - qui - ta, Ma - ri - a, Ma - ri - a del Car - men

Prés - ta - me tu pei - ne - ta, mi - ra, pues, mi - ma, pe - ra pei - nar - me.

a la ti - ra - na, na, a la ti - ra - na, na.

Prés - ta - me tu pei - ne - ta, mi - ra, pues, mi - ma, pe - ra pei - nar - me.

La manera de concretar una relación entre hombre y mujer para vivir juntos se daba a través del matrimonio (con el ritual de bodas); sin embargo muchas veces aquel fin se efectuó a través del robo de la novia. De estos antiguos raptos de mujeres que se daban en la región se conserva (en el mismo *son* "Mariquita") la siguiente copla:

¹⁵ Las transcripciones musicales que se incluyen sólo pretenden ofrecer una idea aproximada de la expresión sonora.

Ventanas a la calle
son peligrosas,

Ventanas a la calle
son peligrosas,

para el padre que tiene —mira, pues, mi alma,
niñas hermosas.

para el padre que tiene —mira, pues, mi alma,
niñas hermosas.

a la ti ra na, na,

a la ti ra na, na,

para el padre que tiene —mira, pues, mi alma,
niñas hermosas.

"Mariquita"

(fragmento)

voz $\text{♩} = 118$

Ven - ta - nas a la ca - lle son pe - li - gro - sas,

Pa - rael pa - dre que tie - ne, mi - ra, pues, mi - al - ma, ni - ñas her - mo - sas.

a la ti - ra - na, na, a la ti - ra - na, na.

Pa - rael pa - dre que tie - ne, mi - ra, pues, mi - al - ma, ni - ñas her - mo - sas.

También son cotidianas las coplas que emiten juicios picarescos sobre sus vecinos indígenas, como en el caso del *son* "La india":

Las inditas son bonitas,
las inditas son bonitas,
pero tienen muchas mañas;
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña.
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña.

"India"
(fragmento)

♩ = 118

voz

Las in-di-as son bo-ni-tas, las in-di-as son bo-ni-tas, pe-ro tie-nen mu-chas ma-ñas;

zur-can la te-lay la te-jen co-mo la te-je laa-ra-ña.

VIGENCIA, CAMBIO Y TRADICIÓN

La tradición de artesana, como mencionaba más arriba, desapareció por un tiempo. Al parecer, las causas fueron coincidentes en situaciones históricas específicas. A través de la memoria histórica es fácil percibir cómo la artesana vio ya una parcial desintegración al conjunto de manifestaciones musicales vinculadas a los ciclos festivo-religiosos y de vida. La artesana reclamaba en tiempos anteriores una celebración comunitaria y una creación colectiva: había códigos compartidos de participación que señalaban a los grandes bailadores y a los grandes improvisadores. En los esporádicos fandangos actuales, estos factores han perdido mucha fuerza. Es muy poco común que inviten a los músicos a participar en una boda o fiesta patronal y, paradójicamente, es más frecuente verlos tocar en eventos y encuentros de instituciones culturales. La repercusión de las vías de comunicación y el auge de la migración a Estados Unidos son dos de los factores que han determinado desde hace tiempo los cambios en la tradición. Aun así, desde mi perspectiva, la artesana se ha resignificado dentro de la comunidad en términos de lo que consideran como *la cultura*, y es en este nuevo auge que ha tomado forma al exterior como emblema cultural de la identidad afroestilista.

CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ
El Colegio de México

ROMANCES DE ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

MEMORIA, INVENCION Y MESTIZAJE: EL ROMANCERO GADITANO

Este artículo se centrará en el Romancero gaditano. Después de casi veinte años, el esfuerzo recolector de nuestro grupo de trabajo, ahora en la Universidad de Cádiz, ha dado sus frutos: hemos conseguido reunir una importantísima colección de cerca de ocho mil versiones de unos doscientos romances de Andalucía occidental. Concretamente de Cádiz el material oral que hoy poseemos es extraordinario en número, variedad y calidad poética. Cerca de tres mil quinientas versiones de ciento veinte romances tradicionales, más de dos mil canciones líricas, centenares de relatos de cordel, villancicos, canciones infantiles y de guerra se atesoran en nuestros archivos.¹

El *Romancero gaditano* responde en sus líneas generales al de toda Andalucía. Pienso que en sucesivos trabajos hemos clarificado sus peculiaridades dentro del mapa general del Romancero panhispánico.² La ausencia de temas históricos antiguos, épicos o fronterizos, la absoluta preferencia por lo novelesco, por las historias ejemplarizantes de trasfondo familiar o amoroso —que por otra parte son las más extendidas por toda la comunidad hispánica—, y la forma esencialmente innovadora de actualizar estos temas, serían las notas más definidoras del romancero en todo el sur peninsular.

Pero, si estas características son también las más determinantes del Romancero gaditano, hoy me gustaría resaltar ciertos aspectos distintivos del mismo en el marco general de Andalucía.

¹ Un resumen de nuestros trabajos puede verse, por ejemplo, en Ma. Jesús Ruiz, "La investigación del romancero gaditano (1974-1995)", en *El Romancero y la copla. Formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, ed. Virtudes Atero, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida-Universidad de Cádiz-Universidad de Sevilla (Col. Nueva América), 1996, pp. 221-228, y en Virtudes Atero, *Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz-Diputación Provincial de Cádiz (Col. Romancero General de Andalucía, I), 1996, pp. 35-43.

² Véanse entre otros, Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, "El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987), ed. al cuidado de Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique Rodríguez Baltanás y Ma. Jesús Ruiz, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 463-477, y Virtudes Atero, *Romancero de la provincia de Cádiz*, op. cit., pp. 67-73.

Aunque en nuestras recolecciones hemos comprobado que la tradición romancística continúa viva en todas las comarcas y pueblos gaditanos, aquí, como en el resto del mundo hispánico, el romance ya no vive en general de forma espontánea. El avance de las formas de vida urbanas ha propiciado el olvido de antiguos ritos seculares, caracterizadores del mundo rural, espacio natural para la conservación del Romancero.

Cantar romances nunca ha sido en Andalucía algo individual ni siquiera familiar; el Romancero siempre ha estado ligado en el sur a actividades colectivas laborales. En la actualidad, prácticamente la totalidad de estas actividades ha desaparecido.

Hasta hace muy poco, los ciclos de recolección de las cosechas lograban reunir en Cádiz a familias enteras en los grandes cortijos. Después del trabajo, hombres, mujeres y niños se reunían en la cocina común y allí el canto espontáneo de baladas tradicionales era una de las prácticas más habituales. Hoy, la mecanización del campo ha hecho olvidar estas grandes concentraciones de campesinos; ya no se pernocta en los cortijos, el encuentro colectivo en las largas horas de descanso del trabajo pertenece al pasado.

Durante años el Romancero formó parte también del repertorio comunal de los marineros, que, con su canto a ritmo de saloma, acompañaban las faenas pausadas de captura del atún en los barcos almadraberos en el Campo de Gibraltar. La otra gran actividad laboral propiciatoria para el canto de romances en Cádiz, la pesca, también se ha perdido con el avance de la técnica.

Otro lugar favorable para la balada tradicional en la provincia lo constituyeron los talleres de costura que, propiciados por la Sección Femenina de la Falange, se instalaron en prácticamente todos los pueblos. Las jóvenes acudían a estos talleres para preparar el ajuar, entonces obligado en su futuro matrimonio, y allí, mientras aprendían primorosos bordados, entretenían su quehacer cantando o relatando viejas historias.

La mayoría de los informantes gaditanos de hoy participaron activamente en estas prácticas laborales colectivas, y fue allí donde confiesan haber aprendido su repertorio, que hoy ya sí se ha convertido en algo relegado a la memoria, a la intimidad del hogar.

Sin embargo, aunque esta es la situación general en que vive el romancero en Cádiz, en diversos puntos de la provincia pervive aún un espacio privilegiado que el romance se ha reservado para continuar viviendo de forma espontánea, renunciando al olvido; me refiero a la fiesta.

Las celebraciones festivas comunitarias han acompañado siempre la vida de la gente del sur. El andaluz se manifiesta, quizá mejor que cual-

quier otro pueblo de España, en los ambientes fiesteros. Es en la fiesta donde se busca pareja, donde se hacen amigos, donde se dirimen los conflictos y, en definitiva, donde se canaliza la verdadera comunicación de este pueblo aparentemente tan abierto, pero tan hermético y pudoroso en las relaciones individuales.

Dentro de Andalucía es sobre todo en Cádiz donde muchos romances han pasado, al desaparecer su entorno laboral originario, al ambiente lúdico de la fiesta. Desde mediados de diciembre y hasta pasada la Navidad, se celebran unas fiestas comunales que en Jerez y Arcos de la Frontera se denominan *zambombas* y en el Campo de Gibraltar, *barruntos de Nochebuena*. En estos días, grupos de vecinos se reúnen alrededor de la lumbre y, al calor del anís y los mantecados, acompañados de botellas, almireces, panderetas y una enorme zambomba, entonan, entre villancicos y cantos piadosos, muchos romances. En contra de lo que pudiera pensarse, no se cantan aquí sólo temas religiosos, sino —y en un número mucho mayor— romances profanos: “Don Bueso”, “La bastarda y el segador”, “La serrana de la Vera”; y, sobre todo, erótico-burlescos: “El cura enfermo”, “La adúltera del cebollero”, “La patrona y el militar” o “San Pedro y el cordón”.³

Esta última vertiente sí podemos considerarla como una de las señas más identificables del *Romancero gaditano*; en ningún otro lugar el repertorio erótico-burlesco llega a ser tan amplio como el que aquí se canta. La fiesta favorece la comunicación catártica de lo que el cantor no se atrevería a decir en otras circunstancias. En Navidad, los gaditanos ahuyentan sus demonios con estos cantos desvergonzados. El gusto por lo burlesco está tan arraigado en la tradición de esta tierra que algunos otros romances, ajenos a este significado en las versiones normativas, se actualizan en Cádiz bajo esta perspectiva, como por ejemplo, “La bella en

³ En distintos lugares hemos analizado el entorno cultural y humano del Romancero de Cádiz; véanse, sobre todo, Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Cádiz, Diputación Provincial-Fundación Machado, 1986, pp. 24-25; Francisco Vegara y Carmen Tizón, “Presente y pasado de las manifestaciones espontáneas del romancero en el Campo de Gibraltar”, en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xx*, op. cit., pp. 513-519; Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Ma. Jesús Ruiz y Enrique Rodríguez Baltanás, “Para una caracterización del romancero andaluz de tradición oral”, en *III Congreso de Folclore andaluz. Danza, música e indumentaria tradicional*. Almería, 1990, Almería, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, pp. 139-151, especialmente, pp. 141-145; Pedro M. Piñero, Virtudes Atero y Enrique Rodríguez Baltanás, “La investigación sobre el romancero andaluz de tradición oral moderna. Estado de la cuestión y actualización bibliográfica”, *Actas del Coloquio sobre canço tradicional*. (Reus, setembre, 1990) a cura de Salvador Rebés, Biblioteca Abat Oliva, Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 477-490, y Virtudes Atero, *Romancero de la provincia de Cádiz*, op. cit., pp. 43-48.

misa", romance que tuvimos ocasión de analizar precisamente en una publicación inolvidable de esta casa.⁴

Es, pues, el contexto festivo ritual de la Navidad el que propicia una de las últimas pervivencias espontáneas del género en Cádiz. Para los transmisores del Campo de Gibraltar, Jerez y Arcos de la Frontera los romances no son recuerdo, sino realidad permanente.

Pero no deja de resultar curioso que sea éste el único ámbito que haya permanecido para el romance, ya que el verdadero canto identificador de la fiesta en el sur ha sido siempre la canción lírica. Las largas y acompasadas historias romancísticas se consideraban más apropiadas para aliviar las largas horas de trabajo y el merecido descanso posterior al bullicio de la actividad o la fiesta. La simplicidad, el dinamismo y la capacidad de sugerencia de la canción lírica se adapta mejor en Andalucía a la expresión lúdica y de cohesión social de la fiesta, lo que no quiere decir que no se cantaran coplas durante el trabajo. Son muchos los cantos asociados al trabajo que todavía se conservan en la memoria de los informantes, pero son, sin duda, mucho más numerosos los ligados a lo festivo. Es esta función de diversión colectiva, la que ha prevalecido en lo que respecta a la utilidad de estos poemas populares.

Por otra parte, y como se sabe, Andalucía, en general, se ha visto cruzada en su tradición oral por la veta importantísima del flamenco, cuyas influencias han contribuido a acentuar los caracteres esenciales de la canción y a enriquecer extraordinariamente el ya floreciente repertorio lírico de la zona. En Cádiz habría que añadir, además, la importancia de su otra gran manifestación colectiva: *el carnaval*. Tanguillos, cuplés y pasodobles salen al encuentro del encuestador con mucha más vitalidad que el Romancero, ocupando y llenando, con el flamenco y la canción, la memoria oral de los transmisores.

Pero la fuerza de lo lírico —en su espontaneidad permanente— no sólo ahoga la memoria de los informantes gaditanos, haciéndoles olvidar la baladas que se han quedado sin espacio ni función —al desaparecer las prácticas laborales a las que estaban unidas—, sino que ha invadido en muchos casos las mismas formas romancísticas.

Quisiera detenerme un momento a analizar este último fenómeno que me parece muy revelador para entender el estado actual del Romancero en Cádiz.

La penetración de la lírica se produce en diversos niveles y provoca distintos resultados en el romance. En primer lugar, son evidentes los

⁴ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), con la colaboración de A. Alatorre, A. González Pérez, B. Mariscal y L. Salas Díaz, "La bella en misa gaditana: un revuelo erótico-festivo en el templo", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 315-323.

cambios musicales que se operan en aquellos temas que perviven en los ámbitos fiesteros. Los adscritos al mundo de la *zambomba* se ejecutan todos acompañados de palmas y con un ritmo vivo, dinámico y acelerado, muy cercano a la bulería flamenca; los que se cantan en los *barruntos*, se corean con la tonada más cadenciosa del fandango o *chacarrá*, el canto más identificador del Campo de Gibraltar.

Dentro ya de lo estrictamente textual, son múltiples las inflexiones que lo lírico provoca en el romance. Me referiré a los tres fenómenos que creo más significativos: *la condensación, la segmentación y/o la ruptura de la materia narrada.*

LA CONDENSACIÓN

La *condensación* de la materia narrativa es, sin duda, una de las notas más definidoras de todo el Romancero andaluz.⁵ Ya Menéndez Pidal se refería a la concentrada brevedad de sus tipos regionales, manifestada en la desaparición de secuencias o en los finales trancos de las historias.⁶ Como también apuntaba don Ramón,⁷ no dudamos que esta esencialidad del romancero del sur puede explicarse por su cercanía a la pujante canción lírica andaluza, capaz de mostrar todo un universo poético en cuatro sustantivos preñados de significación.

Este gusto reductor a la hora de presentar las historias produce, en ocasiones, sugerentes resultados. Veamos algunos ejemplos.

Uno de los romances más raros e interesantes encontrados en Cádiz es, sin duda, el de "La Serrana de la Vera", tema inédito en Andalucía. Su presencia en el Campo de Gibraltar, única comarca en la que se canta, puede explicarse por las continuas oleadas de gente de la más diversa condición y procedencia que, ya desde el siglo xv, bajaban a esta tierra para trabajar en la captura artesanal del atún en los barcos almadraberos. Leamos una versión gaditana del romance:⁸

Allá en Barranca la Olla, orillita de Paciencia,
se pasea una serrana, alta, rubia, muy morena,
con su escopetita al hombro, guardando la suya cueva;

⁵ Para un análisis detallado de este fenómeno, véase Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, "El Romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales", *art. cit.*, pp. 469-477.

⁶ *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1968², pp. 391-403.

⁷ *Ibid.*, p. 403.

⁸ Cantada en Tarifa por Dolores Perea Rondón, de 48 años, a Francisco Vegara y Carmen Tizón, en 1982.

- cada vez que le da sed baja a la suya ribera.
- 5 Vio de venir un galán alto, rubio como ella;
lo ha agarrado de la mano, lo lleva a la suya cueva.
—¿Para qué son tantas cruces, tantos montones de tierra?
—Nueve hombres he matado dentro de la mía cueva;
contigo ha de ser lo mismo si tu amor no me contempla.
- 10 Aviaron de cenar
tres perdices y un conejo y otras cosillas más buenas.
Galonearon la cama con lindas colchas de seda.
Cuando la pilló dormida, el galán cogió la puerta.
La piedra con que atrancaba cuatro mil arrobas pesa.
- 15 Se despierta la serrana y sin el galán se encuentra,
lo vio ir por el camino montado en su yegua negra;
cogió la honda en la mano, la piedra en la faltriquera,
cada hondazo que ha pegado lo alejaba legua y media.
En el pueblo más cercano ha dado parte de ella:
- 20 cuatro miembros de justicia vienen a reconocerla;
el galán iba delante abriendo campo y verrea.
La vio subida en un pico peinándose la melena;
se echó el trabuco a la cara y un trabucazo le pega.
De cintura para arriba de persona humana era,
- 25 de cintura para abajo era estatura de yegua.

Si comparamos esta versión —prototípica de las gaditanas— con las de otros lugares, resulta muy evidente que el romance aquí se ha recreado adaptándose a las formas reductoras propias del sur. Veámoslo, por ejemplo, con esta versión de *Garganta de la Olla*, recogida por mí el pasado 7 de diciembre de 1997, de boca de Florencia Herrero, de 79 años:

- En Garganta de la Olla, siete leguas de Plasencia,
habitaba una serrana alta, rubia y sandunguera.
Con vara y media de pecho, cuarta y media de muñeca,
con una mata de pelo que a los zancajos le llega.
- 5 A uso de cazadora, gasta falda a media pierna,
en la cintura correa, en el hombro la ballesta.
La serrana es cazadora, la cintura lleva llena
de perdices y conejos, de tórtolas y aligüeñas.
Cuando tenía ganas de agua, se bajaba a la ribera;
- 10 cuando tenía ganas de hombre, se subía a las altas peñas.
Vio venir un serranillo con una carga de leña,
le ha agarrado de la mano y a la cueva se le lleva.
No le lleva por camino ni tampoco por verrea,

- le lleva por altos montes, por donde nadie le vea.
- 15 Llegaron al escondrijo de huesos y calaveras
de hombres que había matado aquella terrible fiera.
Le ha sacado de beber agua en una calavera
de hombres que había matado aquella terrible fiera.
—Bebe, serraniño, bebe agua de esta calavera,
- 20 que puede ser que algún día otro de la tuya beba.
Alégrate, serraniño, buena cena nos espera
de perdices y conejos, de tórtolas y aligüañas.
Ya trataron de acostarse, le mandó cerrar la puerta
y el serrano, como astuto, la ha dejado medio abierta
- 25 para poder escapar cuando la viera traspuesta.
La serrana le pregunta: —¿Sabes tocar la vigüela?
Y el serrano contestó: —El rabís si usted me viera.
—Tú tocarás la rabís, yo tocaré la vigüela.—
Creyendo de adormecerle, pero le durmó él a ella.
- 30 Ya que la sintió dormida, se ha salido de la cueva
con las albarcas en la mano para que no le sintiera.
Legua y media lleva andada y sin volver la cabeza,
a las dos ya la volvió como si no la volviera.
Vio venir a la serrana bramando como una fiera,
- 35 saltando de cacho en cacho, brincando de piedra en piedra
con una honda en la mano y en la honda una gran piedra.
Con el aire de la china le ha tumbado la montera
y el serrano sigue andando sin agacharse por ella.
—Vuelve, serranillo, vuelve, vuelve a por la tu montera,
- 40 que es de paño rico y fino, no es lástima que la pierdas.
—Si es de paño rico y fino, así se usa en mi tierra;
otra me compra mi padre y si no andaré sin ella.
—Por Dios te pido, serrano, que no descubras mi cueva.
—No la descubriré, no, hasta que no esté en mi tierra.
- 45 —Te echaré una maldición, si acaso la descubrieras:
tu padre será el caballo, tu madre será la yegua
y tú serás el potrillo que relinche por la sierra.
El serrano vino al pueblo y enseguida fue a dar cuenta,
y muy pronto los cuatrerros de los pueblos de la Vera
- 50 subieron a la montaña y arrondearon la cueva.
La serrana se entregó, la llevaron a Plasencia,
le toman declaración, ella ya nada lo niega:
que por venganza de un hombre se retiró a aquella cueva.
Aquí termina la historia de aquella terrible fiera,
- 55 que en la plaza de Plasencia fue colgada de una cuerda.

Como ya señalábamos en otro lugar,⁹ el acelerado ritmo con que se cuenta la historia en Cádiz hace que se prescindiera de todo aquello que se considera superfluo y circunstancial. Sólo se dice lo esencial de modo condensado: la rápida enumeración en la descripción de la serrana —“alta, rubia, muy morena”—; el uso del eufemismo —“cada vez que le da sed/ baja a la suya ribera”—; la desaparición de los diálogos, que se limitan aquí a una sola pregunta en la que se vuelca todo el espanto y la sorpresa del galán —“¿Para qué son tantas cruces,/ tantos montones de tierra?”—; la imagen de la serrana subida en el pino con los cabellos al viento —única en la tradición—, y, sobre todo, el desenlace que, en sus versos antitéticos, confirman la verdadera naturaleza monstruosa de la mujer, consiguen que el texto se llene de la eficacia poética y la carga sugerente de toda canción lírica.

El poema así reducido no ha conservado el más mínimo residuo de una historia no ya local, ni siquiera temporal. Lo que las versiones gaditanas ofrecen es la presentación de un mito y, como tal, es atemporal y universal. Es la historia de la mujer seductora que atrapa a los hombres a los que sacrifica después de gozarlos. Como las sirenas que atraían a los navegantes con la belleza de su canto para sumergirlos en el mar de la muerte, nuestra serrana seduce a los viandantes con su belleza irresistible y su melena aliva para hundirlos en la cueva donde termina sacrificándolos. Sólo la llegada del héroe —varón que supera las pruebas iniciáticas— cambia el curso de la historia al destruir a esta mujer transgresora del orden social que se ve así restaurado. En Cádiz, “La serrana de la Vera” ha quedado exclusivamente como prototipo de esta mujer legendaria.

Si en el caso de la serrana la reducción ha intensificado el sentido mítico del romance, en otros dos ejemplos vamos a ver cómo esta condensación, llevada a sus últimas consecuencias, sitúa al romance en las mismas fronteras de la canción lírica.

En 1986 la gitana María Montoya nos cantó en Jerez esta extraña versión de “Delgadina”, asegurándonos, ante nuestra insistencia para que continuara la historia, que el romance estaba completo.

Rey moro tenía tres hijas todas tres como la grana,
y la más chica de todas Adelina se llamaba.
Estando un día en la mesa su papá que la miraba.
—Papá, ¿que me mira usted? —Hija, no te miro nada;

⁹ Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, “El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en tradición del sur”, *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 6. Homenaje al profesor López Estrada, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 399-418.

- 5 han mandado una noticia: que te encierre en una sala,
 y si pides de beber, agua de la más salada,
 y si pides de dormir, los ladrillos de la sala,
 y si pides de almohada, el poyete la ventana.
 —Puede hace(r) usted lo que quiera pa cumplir con ese hada.

Es evidente, que esta "Delgadina" gaditana se nos ofrece como una historia en la que apenas se cuenta nada y en donde todo parece quedar suspendido en el misterio. La versión de María Montoya no tiene nada que ver con la fábula de la que procede. El mundo moral del pecado, de la pureza, de la divinidad quedan aquí reemplazados por una orden mágica que ninguno de los personajes se atreve a cuestionar. Todo el ambiente irreal del cuento está bellamente insinuado en estos nueve versos. La cadena tradicional gaditana ha llevado a límites extremos las posibilidades de recreación, configurando un texto preñado de sugerencias, y lo ha hecho con la enorme parquedad de elementos y la seducción de lo insinuante de cualquier canción lírica.¹⁰

Mayores logros poéticos consigue la condensación narrativa en esta versión de "Bernal Francés" que un día de septiembre de 1982 nos cantaron, a Pedro Piñero y a mí, José Ma. Capote y Josefa Benot en Arcos de la Frontera. Como ya hemos repetido en diversos lugares,¹¹ aquí, la reducción narrativa extrema llega a cambiar el sentido de la fábula del romance, convirtiendo la historia de adulterio original en un inquietante y lírico relato del enfrentamiento del hombre con la muerte:

- Tras, tras, que a la puerta llaman, tras, tras, yo no puedo abrir,
 tras, tras, si será la muerte, tras, tras, que vendrá por mí.
 Al subir las escaleras, una sombra negra vi,
 me cogieron de la mano, me apagaron el candil.
- 5 ¡Ay, Dios mío de mi alma, qué es lo que me pasa a mí!
 Tuve sábanas de rosa, y almohadas de jazmín.¹²

¹⁰ Véase un análisis detallado de esta versión en Virtudes Atero y Ma. Jesús Ruiz, "El Romancero en el bajo sur peninsular: una versión distinta de *Delgadina*", *Draco, Revista de Literatura de la Universidad de Cádiz*, 1, 1989, pp. 37-50.

¹¹ Véase sobre todo Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, "Bernal Francés. La transmisión de un tema renacentista en la tradición oral moderna arcense", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, II: Dialectología. Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Castalia, 1990, t. II, pp. 411-422.

¹² El romance se canta añadiendo el estribillo *di, diana*, tras todos los primeros hemistiquios y *di, diana, di*, después de los segundos, lo que aumenta el sentido lírico del texto.

LA SEGMENTACIÓN

La *segmentación* de lo narrativo, segunda incidencia importante de lo lírico en el Romancero de Cádiz, es casi privativa del Campo de Gibraltar.

En el contexto general de la provincia, la comarca se configura como una zona profundamente dominada por el lirismo. Cuenta con un riquísimo repertorio lírico que, aunque hoy sólo pervive en el ámbito de la fiesta, registra una modalidad de canción que acompañaba cada uno de los momentos de la cotidianidad de los transmisores: *nanas, canciones de corro y bambas* del mundo infantil; *cantos de saloma* de los pescadores; *coplas de Navidad, canciones de trilla y gañanía* de tierra adentro, y, por supuesto, infinidad de *coplas de chacarrá*.¹³ La pervivencia de tan rico cancionero en su vertiente festiva ratifica que, como en toda la provincia, en la comunidad campogibraltareña prima una vocación socializadora en lo que al uso de la literatura oral se refiere.

El Romancero de la zona no permanece ajeno a esta tendencia general. Su vitalidad se explica por su adaptación a las formas líricas prioritarias en su función festiva de cohesión social. Si en algunos casos esta adaptación se consigue, como en toda la provincia, simplemente condensando la materia narrativa del relato —según hemos visto en “La serrana de la Vera”—, en bastantes más, los romances se cantan aquí, además, dominados por largos y complicados estribillos, que llegan incluso a tener más protagonismo que la historia a la que sirven de apoyo.¹⁴ El carácter comunitario de la fiesta hace que el texto romancístico segmente la fábula, subordinando la anécdota al baile y la música, y permitiendo con el aditamento lírico del estribillo la participación de todos los presentes. Si un solo cantor ejecuta los versos del romance, todos los demás corean con fruición el estribillo. En este sentido se hermana con los “responderes” y los “pies de romances” canarios, al constituirse en el hilo conductor del relato.

Pero pensamos que los estribillos campogibraltareños difieren en al-

¹³ Sobre el cancionero lírico de la comarca puede consultarse: Juan Ignacio de Vicente, *El chacarrá y sus tradiciones*, Algeciras, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, 1982; Carmen Tizón Bernabé, *La lírica tradicional del término municipal de Tarifa*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Sevilla, 1986; Ma. Jesús Ruiz, *La tradición oral del Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación Provincial, 1995, pp. 99-147; de la misma autora, “Poesía e improvisación en el folklore del Campo de Gibraltar”, *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la décima y el verso improvisado* (Las Palmas de Gran Canaria, 7-11 de octubre de 1998). El grupo musical *Almadraba*, ya desaparecido, editó una muestra muy significativa del *corpus* lírico de la zona en *Cantos del campo y de la mar recogidos en Tarifa*, Madrid, Sonifolk, 1983.

¹⁴ Estos estribillos forman un *corpus* patrimonial en la zona. Un mismo estribillo puede aparecer en romances diferentes o en distintas canciones líricas.

go de los isleños. En primer lugar, son en general mucho más largos, con lo que la segmentación del romance se hace más profunda; por otra, muestran una peculiar inclinación a la retahíla, el equívoco, el juego de palabras y la burla, lo que no hace sino incidir en el contexto festivo en que se actualizan; y, por último, si en algunas islas, como Fuerteventura —según señala M. Trapero—,¹⁵ los estribillos y los romances en los que se integran ya son casi arqueología cultural por haber desaparecido la función laboral a la que estuvieron unidos, aquí se ha producido el fenómeno contrario: es precisamente, al desaparecer la primitiva función laboral del romance, cuando han aparecido los estribillos para permitir que ese romance pueda seguir viviendo al adaptarse a la nueva función festiva. Veamos algunos ejemplos. El romance de “Delgadina”:

Rey moro tenía tres hijas, todas tres como la plata
que con su segundina,
que con su segundaina,
que con su limón verde
y su fresca naranjada, y olé
 la más pequeña de ellas Delgadina se llamaba.
*que con su segundina...*¹⁶

“Las tres comadres borrachas”:

Se juntaron en un cuarto las comadres todas tres
poderoso Dios,
perejil, con, con,
soberana Inés,
al dos, al tres, pirulé
 Una lleva treinta huevos, para cada una diez,
*poderoso Dios...*¹⁷

¹⁵ Maximiano Trapero, “Los estribillos romancescos de La Gomera: su naturaleza y funcionalidad”, en B. Garza e Y. Jiménez de Báez, editoras, y la colaboración de..., *op. cit.*, p. 129.

¹⁶ Versión cantada por Isabel Tirado Pérez, de 54 años, en Guadarranque. Recogida por Francisco Vegara y Carmen Tizón en 1985.

¹⁷ Cantada a Carmen Tizón en 1983 por Dolores Perea Rondón (49 años) en Tarifa. La versión completa puede leerse en Ma. Jesús Ruiz, *La tradición oral del Campo de Gibraltar*, *op. cit.*, pp. 59-60, y en Virtudes Atero, *Romancero de la provincia de Cádiz*, *op. cit.*, p. 478. El mismo romance lo hemos recogido con un estribillo algo diferente: “perejil, con, con/merenguilla Inés/ que le den/ que le den a usted/ que le den”. (Versión cantada por María Santos, de 43 años, a Francisco Vegara, Carmen Tizón y Karl Heisel en Algeciras en 1985. Publicada en Virtudes Atero, *ibid.*, p. 477).

“El cura enfermo”:

Estando el curita malito en la cama
tintitirín, batín,
moliné, moliné,
fordún, fordún,
cordún, cordún,
que te bolín
que te bolán,
tururuntuntún,
tararantantán,
a la rueda del bolín, del bolán,
¡ay, fortuné!
¡ay, fortuné!
 puso una dama pa que lo cuidara
*tintitirín, batín...*¹⁸

LA RUPTURA DE LA MATERIA NARRADA

La infiltración de la lírica puede producir, por último, una auténtica desmembración del romance hasta llegar a una verdadera *ruptura de su propia materia narrativa*.

Este fenómeno extremo es el resultado del cruce que se produce entre el Romancero y la copla flamenca en algunos enclaves de la provincia. Concretamente, es en Jerez de la Frontera —centro de la zona que los flamencólogos han delimitado como cuna del arte gitano-andaluz— donde hemos registrado muestras más abundantes de este mestizaje.

El romancero nos ofrece un ejemplo palmario de cómo sobre las bases de unas formas tradicionales, sólidamente asentadas en la cultura popular andaluza, las familias gitanas “cantaoras” fueron capaces de recogerlas, reinterpretarlas, integrarlas en sus ritmos rituales propios y, finalmente, devolvernos un modo peculiar, distinto de expresarlas. Y fue posiblemente en el siglo XIX, época en que el flamenco adquiere forma

¹⁸ Versión cantada por María Velasco Delgado, de 40 años. Recogida en Tarifa por Francisco Vegara y Carmen Tizón en 1985. Dolores Perea Rondón cantó a Carmen Tizón, en 1983, esta canción lírica con el mismo estribillo: “Como vives enfrente/ de la botica,/ oye los almireces/ cuando repican./ *Tintitirín, batín...* // Por la calle abajito/ va quien yo quiero,/ no le veo la cara/ con el sombrero./ *Tintitirín, batín...* // Por la calle abajito/ van mis amores,/ lleva el pelo tendido/ como las flores./ *Tintitirín, batín...*”.

propia, cuando los viejos romances adquieren personalidad gitana, esto es, flamenca.¹⁹

En todos los casos, los romances incorporados al repertorio flamenco adoptan la forma rítmica de la llamada "bulería-festera", cante heredero en gran parte de la "soleá" y fundamentalmente destinado al baile, al "jaleo", y no a los herméticos ritos privados del clan gitano.²⁰ No es extraña esta adopción ya que la bulería es el cante más movedido del flamenco y el que admite mayores aportaciones de cualquier otro género.

En la interpretación de la bulería lo menos importante es el texto que se canta, lo esencial es mantener el ritmo. Este objetivo básico explica que en muchos casos los temas romancísticos adaptados a la bulería hayan sacrificado absolutamente su materia narrativa. El breve trazo lírico que exige el ritmo, hace que sea una sola cuarteta la que se selecciona para el cante, cuarteta que, separada del relato de que procede, llega a adquirir vida independiente. Así cantaba en 1986 Mercedes "La Churra" para expresar un sentimiento de ausencia:

Ya se van los quintos, mare, ya se van para la guerra
y el que va en medio de todos y el que más penita lleva.

¡Gloria y a su bendita mare!

¡Vitoria!

¡Gloria al recién nació!

¡Gloria!²¹

Esta mezcla de versos de un romance con un estribillo es muy usual en la bulería gitana. Hay que tener en cuenta que la bulería, como todo el flamenco, es un cante individual y que, por tanto, no requiere un texto memorizado para compartir con la colectividad. El flamenco busca ante todo la expresión del sentimiento del *cantaor* o *bailaor*—casi diríamos mejor la exclamación de ese sentimiento—, de ahí que muchas de sus coplas estén construidas simplemente con intensos y breves quejíos llenos de vehemencia o cortos lamentos preñados de emotividad. La intensa individualidad lírica del flamenco anula no sólo el acuerdo mutuo que de-

¹⁹ Véanse R. Molina y A. Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Al-Andalus, 1971.

²⁰ Habría que distinguir entre esta *bulería-festera* y la llamada *bulería-al golpe*, destinada al cante y de un ritmo más pausado, más cercano al de la "soleá". Véase *ibid.*, p. 262.

²¹ Versión recogida en Jerez de la Frontera en diciembre de 1986 por Soledad Bonet y Ma. Jesús Ruiz y publicada por ellas en su detallado análisis "Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del xx*, ed. cit., pp. 637-645. La versión en p. 643.

be existir en un canto colectivo sino que muchas veces llega a romper las mismas barreras lógicas del lenguaje. Es, pues, comprensible que en la bulería se elimine el relato, se produzcan vínculos extraños entre textos de distinta temática y procedencia, y se añadan expresivos estribillos para poder seguir —aun a costa de la coherencia— el ritmo del baile. Ésta es una de las bulerías que cantó El Tío Juane:

Pare cura, mi marío
me quiere pisar el pie;
déjalo que me lo pise,
que da muy bien de comer.
Mira qué pena es la mía
que guarda le quise poner
a una ovejita perdía.
La Virgen va caminando
y tendiendo en el romero,
los pajarillos cantando
y el romero floreciendo.
—No pidas agua, mi niño,
no pidas agua, Manué,
que los ríos vienen turbios
y no se puede beber.
¡ay, que ya lo ve!
¡ay, que ya lo ve!²²

Como vemos, esta bulería está formada por una cuarteta del romance de “La mujer del molinero y el cura”, seguida de un terceto lírico, un fragmento de villancico, una cuarteta del romance de “La Virgen y el ciego” y un estribillo de cierre. Ninguno de los presentes —“cantaor”, guitarrista y palmeros—, diferenciaron en ningún momento las distintas estrofas; para todos se trataba de un único poema.

Hasta aquí la reflexión que hoy quería hacer sobre el Romancero gaditano. Creo que se ha puesto de manifiesto el mestizaje y la vitalidad sor-

²² Versión recogida por Soledad Bonet y Ma. Jesús Ruiz en Jerez de la Frontera en 1986. En su citado artículo publican sólo los dos primeros versos (p. 641), pero incluyen otra bulería de “El Chica de Jerez” claramente emparentada con ésta aunque con versos procedentes de un romance distinto: “El maldito calderero tiene un ojo de cristal./ *Que le den a usted,/ que le van a dar.*/ Si lo tiene o no lo tiene que a usted no le importa na./ Mira que pena es la mía/ que guarda le quise poner/ a una ovejita perdía./ La Virgen va caminando/ y tendiendo en el romero,/ los pajarillos cantando/ y el romero floreciendo./ ¡Qué alegría, alegría y alegría,/ qué alegría, alegría y placer,/ que esta noche nace el niño/ ay, que en el portal con San Juan de Belén! (pp. 641-642)/”.

prendente de la materia tradicional en Cádiz. El romance, como requieren los tiempos, no ha dudado en vestirse con los ropajes de la lírica y bailar a sus sonos. Nos sentimos esperanzados con la idea de que en próximos encuentros podamos seguir comprobando que el *Romancero*, como ha hecho durante siglos, continúa transformándose para seguir viviendo.

VIRTUDES ATERO BURGOS
Universidad de Cádiz

EL ROMANCERO PAN-HISPÁNICO: TRADICIONALIDAD Y ORALIDAD

No es necesario insistir en que el Romancero tradicional, si bien es un género surgido en la Edad Media, aunque debilitado, continúa vigente ya que aun se cantan romances tanto en España como en Portugal, en Hispanoamérica, en algunos estados de Canadá y de Estados Unidos y en aquellas partes de África y Oriente donde se establecieron comunidades sefarditas.

Sabemos que se cantaban romances en el siglo xiv, si no es que antes, y que durante los siglos xv al xvii gozaron de una gran popularidad lo mismo en la corte que en las plazas. Durante esos siglos la imprenta, ávida de textos adaptables al consumo masivo que requería ese nuevo sistema de distribución de la literatura, recogió y difundió cientos de romances que hasta entonces habían vivido exclusivamente en la memoria colectiva dejando su huella en el género que se ampliaba considerablemente con textos compuestos con la letra impresa en mente.

El sistema de reproducción y transmisión de la literatura, que se generaliza con el advenimiento de la imprenta, establecía nuevos tipos de relaciones entre el autor y su obra, entre el autor y su lector; se trataba de un sistema que amenazaba con hacer desaparecer la producción "artesanal" de la literatura, en la que no se asientan diferencias entre el productor o emisor de un texto y su receptor o consumidor.

Y sin embargo, la producción artesanal de la literatura no dejó de existir para dejar su lugar a la literatura que se apoya en la letra impresa, sino que ambos sistemas se complementan en alguna medida. La transmisión del conocimiento por medio de formas literarias que se propagan por vía oral continúa siendo una práctica propia de grupos sociales marginados —como son las poblaciones rurales de España y Portugal y las grandes mayorías hispanoamericanas—, las cuales recrean y crean mitos, cuentos, romances y otros tipos de relatos con los que difunden creencias y valores culturales comunitarios. No quiero decir, obviamente, que sea el único medio de divulgación de la cultura de esos grupos sociales, pero sí que no ha dejado de constituir un sistema particular de comunicación de valores y de actividad creativa.

Ramón Menéndez Pidal, una figura clave y pionera en los estudios del Romancero, tuvo a su cargo la primera de las grandes batallas en

contra de la incomprensión de la particular naturaleza del Romancero, su carácter "tradicional". La idea de que los romances tradicionales eran obra de lo que él llamó "el autor legión", resultó difícil de digerir para la crítica positivista de su tiempo. El concepto, como sabemos, no hacía referencia a una composición comunitaria simultánea, en la que sus miembros se pusieran entre todos a componer los romances, sino que, al ser parte de la cadena de transmisión oral, el pueblo mismo participaba en su creación. La participación de numerosos individuos a lo largo del tiempo y del espacio en el proceso creativo, tendría como resultado "una literatura que vive en variantes". Se trata, insistía, de un arte sustancialmente diverso del arte personal y culto, de una literatura anónima no porque ignoremos el nombre de su autor, o por alguna razón similar, sino por su esencia misma, por su continuo rehacerse.

A pesar de la persistente validez de esta definición de la literatura tradicional que ha soportado muy bien los embates de enfoques diversos —incluyendo los de la crítica individualista que en las últimas décadas Sam Armistead se ha encargado de refutar con su gran erudición y energía—¹ las aportaciones de otras disciplinas a la comprensión del fenómeno de memorización de textos a largo plazo y dentro de los estudios literarios, de la semiótica, nos ha llevado a ampliar y afinar la caracterización de ese género literario. No me detendré demasiado en esto, pero sí quiero hacer un par de observaciones sobre la "oralidad" que caracteriza al *Romancero* tradicional, ya que difiere a veces en grado, a veces de manera más radical, de otras concepciones pertinentes a otros géneros literarios.

En primer lugar, considero que existe una distancia insalvable entre la oralidad que distingue a la literatura tradicional: su forma de transmisión, y la oralidad que hace referencia a la mimesis del discurso oral, a la reproducción en un texto de origen culto de la "voz" del pueblo, tan brillantemente estudiada por Martín Lienhard y Antonio Cornejo Polar, entre otros, ya que esta última constituye una estrategia discursiva propia de un arte personal y culto que es aprovechada para prestar autoridad o legitimidad a un texto determinado;² una estrategia utilizada lo mismo por don Juan Manuel en el siglo XIV, que por Cervantes y Lope de Vega en el

¹ Véase, por ejemplo, Samuel G. Armistead, "Neo-Individualism and the Romancero", en *Romancero Pan-hispánico (RPh)* (1979-1980):172-81, y "Epic and Ballad: A Traditionalist Perspective", *Olifant*, 8 (1981):376-88.

² Véanse, sobre todo, *La voz y su huella* de Martín Lienhard, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990 y Antonio Cornejo Polar, "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, núms. 7-8.

Siglo de Oro, o por Federico García Lorca y Rulfo en el nuestro, y no un proceso de recreación de un texto.³

De igual modo, considero importante distinguir entre la oralidad del "performance" —la oralidad como forma de actualización de un texto— y la oralidad que implica el registro memorial del texto. Esta segunda oralidad es la que, en última instancia, convierte a un texto en "anónimo"; en el sentido colectivo al que se refería Menéndez Pidal, lo convierte en "tradicional".

La oralidad que entra en juego en la transmisión oral de un texto implica una forma particular de almacenar ese texto y responde a un proceso complejo que requiere de la actualización oral de un texto que es descodificado a medida que va siendo recreado —durante su "performance" oral— de su registro y almacenamiento en la memoria del receptor durante periodos que pueden ser muy largos y, finalmente, de su recodificación al momento en que el receptor lo transmite por vía oral, en el momento en que pasa de receptor a transmisor completando así un eslabón de la cadena de recreación tradicional.

De esta manera, los relatos tradicionales son no solamente repetidos sino rehechos y difieren necesariamente de aquellos relatos que no siguen ese proceso en su transmisión, de aquellas estructuras narrativas que no llegan a ser apropiadas por sus transmisores.

La transmisión oral deja su huella en los textos que dependen de ella y de la memoria de sus transmisores. Numerosos recursos tales como la repetición, el paralelismo, la antítesis, la rima asonantada y el lenguaje formulario terminan por definir estilísticamente al Romancero tradicional. Pero la escritura también ha dejado su huella en los textos tradicionales, a veces enriqueciéndolos, a veces minando su coherencia interna en razón de la menor flexibilidad de la letra escrita —especialmente la impresa— frente a las exigencias de un referente siempre dinámico.

Los romances tradicionales son estructuras poéticas narrativas en verso octosílabo asonantado que imitan la vida real para representar, fragmentaria y simplificada, los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente y someterlos así, indirectamente, a reflexión crítica.⁴

A pesar de constituir un sólo género, las ramas más conservadoras del Romancero tradicional —como es el caso del Romancero sefardita o

³ Cf. Beatriz Mariscal, "El cuento y la narrativa mexicana tradicional", en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, UNAM, 1996, pp. 85-98.

⁴ Esta definición corresponde a la utilizada en el *Catálogo general descriptivo del Romancero pan-hispánico*, vols. 1A, 1B, 2 y 3, por Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Sandra Robertson, Flor Salazar y Ana Valenciano, Madrid, SMP/Gredos, 1982, 1984, 1985, 1987.

del Romancero astur-leonés o zamorano— difieren, necesariamente, de las ramas más “tiernas” de la tradición panhispánica, de sus ramas americanas, en donde la prueba del añejo no es tan fácil.

Con gran entusiasmo Ramón Menéndez Pidal buscó el apoyo de investigadores americanos para que esa rama del Romancero tradicional pudiera completar la recolección, edición y estudio del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*. (*Español-portugués-catalán-sefardí*).⁵ Las tradiciones americanas, sin embargo, resultaron ser menos fértiles de lo que esperaba Menéndez Pidal, quien consideraba que, puesto que la primera etapa de la colonización de América (siglos xvi y xvii) coincidía precisamente con el periodo de mayor auge de la tradición romancística en España y Portugal, en América tendría que encontrarse una rica tradición de romances viejos (épicos y carolingios) tan valorados entonces en las metrópolis.

Son numerosas las explicaciones que se pueden dar de esa “debilidad” de la tradición romancística en América. En lo que concierne a la muy escasa existencia de romances “viejos”, herederos de la tradición épica peninsular, sería el resultado del natural desinterés de los americanos por las hazañas de héroes ajenos a su propia historia o experiencia, mientras que la relativa abundancia en América de romances “vulgares” y de romances “eruditos”, en general menos apreciados por la crítica que los anteriores, se debería a diferencias en el temperamento y gusto estético de los pobladores de este continente, especialmente afectos a la memorización de romances escritos. Por otra parte, el hecho de que la colonización se hubiera llevado a cabo con una escasa participación de mujeres españolas o portuguesas, habría tenido como resultado que la tradición romancística americana careciera de las principales receptoras de versiones “puramente orales”. “La mujer india, pensaba Menéndez Pidal, no tenía por qué ser depositaria de las tradiciones españolas”.⁶

De hecho, además de los versos de romances viejos registrados en el discurso de los conquistadores durante ese primer momento de contacto con el Nuevo Mundo, de sobra conocidos, sí tenemos noticias de la existencia en la tradición americana moderna de romances o fragmentos de romances referentes a héroes como Bernardo del Carpio, tales como el romance de *Antes que barbas tuviese*.

Antes que barbas tuviese, el rey Alfonso, juraste,
el darme a mi padre vivo, y nunca me das mi padre;
le metiste en la prisión y en la más oscura cárcel.

⁵ A la fecha se han publicado doce volúmenes de la serie.

⁶ En “Los romances tradicionales en América”, Menéndez Pidal agregaba que la mujer india no tenía por qué ser depositaria de tradiciones europeas. Cf. *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe, 1958 (1a ed. 1939), p. 51.

al Cid,

Quando andaba por el mundo dando razón de quién era,
llegó la fama del Cid a los confines de América.

Llegó la fama del Cid

o a Pedro Ansúrez,

Ya se murió el rey Alfonso el que a Toledo ganara,
Y por ser el rey tan güeno, su muerte fue tan llorada.

Lealtad de Pedro Ansúrez

todos ellos recogidos en Colombia.⁷

Y otros como *El Cid vuelve a Cerdeña*:

Victorioso vuelve Ercilo de los moros de Valencia,
entre todos le señalan los relinchos de Navieja.

recogidos en Chile y Nuevo México.

No podemos, sin embargo, hablar de arraigo de estos temas romancísticos en tierras americanas ya que del tema que tenemos más versiones, de "El Cid vuelve a Cerdeña" conocemos solamente tres, dos de Chile y una de Nuevo México, además de que todas ellas, como podemos constatar con las citas anteriores, suelen estar muy cerca de su origen erudito.

En contraste, en diversos países americanos se han registrado romances que se refieren a hechos y personajes históricos españoles de épocas posteriores; no sólo a la conquista, sino incluso a la colonia, como es el caso del romance que tiene como héroe al caudillo español Francisco Javier Mina, famoso por su participación en los sitios a Zaragoza durante la guerra de Independencia española, que se vio obligado a emigrar a México donde luchó igualmente por la causa independiente y murió fusilado en 1817 por las fuerzas realistas, o el que se refiere a la muerte del general Prim, asesinado en Madrid en 1870, cuando había alcanzado reconocimiento y fama en su carrera militar.

⁷ Ambos romances fueron enviados por el padre Fabó a Ramón Menéndez Pidal en 1912. Su cercanía con los romances número 891 y 917 del *Romancero general* de Durán, impreso en 1849, apuntaría a una tradición oral tardía en ese país. Diego Catalán, sin embargo, sospecha de la autenticidad de esas versiones al considerar la versión de "La hermana cautiva" enviada también por el padre Fabó. Cf. Diego Catalán *et al.*, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, vol. 1A, *Teoría general y metodología*, Madrid, SMP, 1984 p. 31.

La muerte de Prim es un romance con bastante difusión en América; solamente de Cuba tenemos seis versiones, mientras que de toda la tradición peninsular conocemos sólo una veintena.

Organizado en cuartetos, este romance heptasílabo, a pesar de su brevedad, tiene características que lo emparentan con el romancero vulgar; se inicia con la declaración del lugar preciso de un suceso "memorable", un crimen:

En la calle del Turco lo mataron a Prim,
sentadito en su coche de una manera vil.
(México, s.l.)

o:

Una tarde con mi padre yo salí para pasear,
y en el paseo del Prado lo vinieron a matar.
(La Habana)

La versión mexicana, que designa atinadamente la calle madrileña del Turco como lugar del suceso, es muy cercana a la tradición española, con la excepción del detalle de que esta última comparte con la tradición cubana: el señalamiento de que el crimen se lleva a cabo, a pesar de que a la víctima lo acompaña una escolta:

En la calle del Turco le mataron a Prim,
sentadito en su coche con la guardia civil.

En las versiones cubanas el protagonista se convierte en rey o en príncipe y su escolta en "guardia real".

El crimen, como correspondería a un romance vulgar, es descrito como un acto artero:

Al pasar el palacio le dijeron a Prim:
—Ande usted con cuidado que lo quieren herir.
(Matanzas)

Se trata de una fórmula narrativa muy característica del corrido, que puede aparecer en el romance, bien al principio del relato bien después de la noticia del asesinato.

La respuesta que da el protagonista a esta advertencia no sorprende en un relato sobre la muerte de un valiente:

—Si me quieren herir, que me dejen pasar,
para entregar mi espada a otro general.

(México)

Pero el desenlace de la tragedia, que hasta aquí se nos antoja cantada por Jorge Negrete, nos introduce de lleno en el *Romancero tradicional* a través de ese motivo narrativo que aparece igualmente en el romance del *Infante parricida*, o en romances sobre el Cid, Bernardo del Carpio o Gaiferos: la amenaza de venganza que hace el hijo del hombre muerto a traición:

Aunque soy chiquitico y me falta la edad,
la muerte de mi padre yo la he de vengar.

(Cuba, s.l.)

Un juramento de venganza que en el mencionado romance del *Infante parricida* es hecho por el hijo nonato desde el vientre de su madre, mientras que en el romance de la *Infancia de Gaiferos* es la madre la que requiere del hijo pequeño para que éste se encargue de la venganza cuando tenga edad para hacerlo.

El romance de *Mina, el desesperado* sobre el caudillo de las causas independientes Francisco Javier Mina, comienza igualmente con la localización precisa —en este caso temporal— del suceso que va a narrarse, lo que nos lleva a una tradición impresa, que da muestras de tradicionalización.

El relato comienza con la despedida del héroe:

Cuando Mina se embarcó eran las tres de la tarde,
se despidió de su madre con dolor de corazón.
—Adiós, madre de mi vida, dadme vuestra bendición,
que me voy para La Habana con todo mi batallón.

(Camagüey)

Seguidamente, se aclara que el héroe enfrentará un peligro, por lo que adquiere un ayudante, su caballo:

—Arrea, caballo blanco, sácame de este arenal,
que me andan persiguiendo por la tierra y por el mar.

(Cuba, s.l.)

El caballo es un motivo de raigambre tradicional que nos lleva al romance de *Gaiferos libera a Melisendra* en el que Gaiferos, para poder esca-

par de sus perseguidores, depende igualmente de su montura, el caballo de Roldán, el cual, con la oferta de "sopas de vino y una corteza de pan" era capaz de saltar hasta "siete batallas de moros".⁸

La parte medular de este relato está constituida por el motivo de *No me entierren en sagrado*, un "motivo viajero" (como lo llama Diego Catalán) que consiste en la petición que hace el protagonista de que cuando muera se le entierre fuera del camposanto, algo que se imponía como castigo a los excomulgados, en especial a los suicidas y que aparece en diversos romances tradicionales tales como "La muerte del príncipe don Juan", "El pastor desesperado", "La malmaridada", "El conde Grifos Lombardo" y "Polonia y la muerte del galán" y hasta en "Don Gato".

Una versión cubana de "Mina" dice así:

Y si acaso me muriese no me entierren en sagrado,
entiérrenme en campo verde donde paze mi ganado;
y a mi cabecera pongan un letrero colorado
que diga con letras de oro: "Aquí yace un desgraciado;
no ha muerto de pulmonía, ni de dolor de costado,
ha muerto de mal de amor que es un mal desesperado".

Este motivo, que llega a darle nombre a nuestro romance, está sumamente difundido en las diversas tradiciones americanas. En México, por ejemplo, es parte de temas tradicionales (no necesariamente romances) como *El hijo desobediente*, *La cantada de Isabel*, *El caballito*, *La danza de los toreadores* y *El casamiento del cuillacoche*.

Por otro lado, la tradición oral suele cambiar algún detalle o motivo del relato cuando éstos no son pertinentes al medio cultural en el que se recrea el romance. Éste es, evidentemente el caso del romance de *Mina* en Cuba o en Chile, cuyos transmisores difícilmente reconocerían el nombre del caudillo español que luchó en contra del absolutismo en España y en México. *Mina*, el nombre del protagonista, es cambiado por otros que tienen una equivalencia fónica: "Nina", "Mi niña" o incluso "Herminia". Variaciones como éstas, que cambian el nombre de un personaje masculino por uno femenino, pueden fácilmente provocar ajustes en la intriga narrativa con el fin de mantener la coherencia del relato, pero el hecho es que en nuestro romance el tema central se mantiene a pesar de esa variación a través de la integridad que retiene el núcleo constituido por la despedida de la madre y la petición de que a su muerte sea enterrada en el campo llano:

⁸ *Romancero general de León, I*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid y Diputación Provincial de León, 1991, pp. 79-80.

Y eran las tres de la tarde cuando Herminia se embarcó,
se despide de su madre con dolor de corazón.

—Adiós, mi madre querida, écheme la bendición,
que voy a la isla de Cuba con todo mi batallón.

Si me muero le suplico no me entierren en sagrado,
entiérrenme en campo verde donde paste mi ganado,
y a mi cabecera ponga dos ladrillos encarnados,
con letras de oro que digan: "Aquí murió un desgraciado.

No murió de calentura, ni de dolor de costado,
que murió de mal de amores". ¡Morena, dame la mano!

(Cuba, s.l.)

Estos dos romances retienen algunas señas de su paso por la imprenta tal como la alteración del orden temporal en la presentación de la intriga narrativa. Además tienen, como he mencionado, características propias del *Romancero vulgar*, pero no por eso dejan de ser parte del *Romancero tradicional* ya que la tradición se los ha apropiado pues no los discrimina en razón de su limitada antigüedad. Se trata de romances "modernos" que comparten con sus ancestros y hermanos un lenguaje común de carácter formulario forjado por la transmisión oral y cumplen con la función de ofrecer comentarios de validez cultural para sus transmisores sobre temas que les interesan, tales como la traición, la entereza de los héroes frente a la muerte, la angustia por la separación del ser amado, el cumplimiento del deber o la impotencia de niños y mujeres frente al abuso de la fuerza o del poder.

Los cantores americanos de romances se interesaron por relatos sobre personajes que, aunque no pertenecen a la nómina de héroes del Romancero "viejo", al igual que ellos son héroes probados en hazañas guerreras. En términos de los valores que propugnan, la principal diferencia estriba en la importancia que prestan estos relatos más "modernos" al valor que muestran los héroes a la hora de enfrentarse con la muerte, en perjuicio de las hazañas bélicas, de los combates cuerpo a cuerpo y de los conflictos propios de la relación rey-vasallo pertinentes a contextos demasiado alejados de su propia experiencia.

Romances como el de la *Muerte de Prim y Mina el desesperado* vienen a ocupar en la tradición americana el espacio que ocupan los referentes al Cid o a Valdovinos en la tradición peninsular; el interés por romances que tienen como tema héroes que se prueban con las armas no termina, ni con el paso de los siglos ni con su traslado a América.

Incorporados al acervo cultural de las naciones americanas hace relativamente poco tiempo, en términos de una tradición plurisecular como lo es la tradición romancística, los romances sobre personajes heroi-

cos de origen "erudito" o "vulgar", al igual que los "viejos" de tema épico o histórico que llegaron con la conquista, así como los "nuevos", "noveltescos" o "folclóricos" que conviven en la tradición americana son parte de la tradición romancística actual y, como tales, son testigos de la continuidad de una práctica cultural de origen medieval: la transmisión oral de romances, iniciada en América con la conquista y naturalizada en alguna medida durante el periodo colonial, que evidentemente no fue cancelada al producirse la independencia de los países americanos.

Mucho se ha avanzado en el conocimiento de la tradición romancística americana a lo largo del siglo xx. Desde el año de 1900, cuando Marcelino Menéndez Pelayo publicó en su *Antología de poetas líricos castellanos* aquella pesimista observación, basada en sus pesquisas bibliográficas, de que: "A juzgar por las muestras, nuestros romances deben andar algo desmedrados en América", el trabajo de recolección de la tradición romancística en casi todos los países hispanoamericanos ha justificado con creces la recomendación con la que concluía su reflexión sobre los romances cantados en América: "Valgan lo que valieren, será útil reunirlos".⁹

A lo largo de siete siglos, el Romancero ha seguido la trayectoria de cualquier otro producto cultural capaz de sobrevivir en el tiempo y en el espacio: se ha ido adaptando lenta pero en forma irreversible, al dinamismo del referente. Cada una de sus estructuras —cada tema romancístico— se ha tenido que ajustar a las necesidades de comunicación de los pueblos en cuya memoria vive; de igual manera, el género mismo —el repertorio de temas aún presentes en la tradición— se ha ampliado o recortado en razón de la pertinencia de estos dentro del conjunto de mensajes de contenido social propio de cada comunidad.

Queda mucho por hacer en el estudio de la evolución de motivos romancísticos particulares, en las diferentes tradiciones americanas. El análisis de lo que permanece, en relación con lo que ha tenido que cambiar en cada romance y en el repertorio de temas para adquirir y mantener la relevancia cultural necesaria para establecerse en su hábitat americano, seguramente ayudará al mejor conocimiento de una práctica cultural no por longeva carente de interés y de actualidad.

BEATRIZ MARISCAL
El Colegio de México

⁹ *Antología...* Madrid, Librería Hernando, 1900, vol. X, pp. 231-232.

DEL ROMANCE AL CORRIDO. ESTILO, TEMAS Y MOTIVOS

Cuando hablamos del romance y del corrido nos estamos refiriendo a dos de las manifestaciones más vitales, no sólo del mundo hispánico sino, en general, de lo que se conoce como balada internacional y que engloba una enorme variedad de manifestaciones poéticas épico-líricas. Evidentemente la balada está muy relacionada con la tradición oral como medio fundamental de transmisión en su génesis y muy importante en su desarrollo, aunque no sea la única forma de transmisión a lo largo del tiempo. Por lo tanto al referirnos al romance y al corrido, en primer lugar tenemos que enmarcarlos, en este respecto, como una manifestación literaria en el ámbito de la oralidad; como ya he dicho en otra ocasión:

La obra literaria de tradición oral no se puede concebir como tal en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de literatura, sino en el momento en que, por estar acorde con una estética colectiva, la comunidad la acepta y la hace vivir a través de todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, que son variables, y a las cuales conocemos como versiones.

Se puede, por otra parte, dar el caso que un texto nacido como obra literaria culta entre a formar parte de la cadena de transmisión oral, y que sólo en este proceso adquiriera las características del lenguaje tradicional oral. Esto sucede por lo general con textos que tienen afinidades con lo comunitario o tradicional, ya sean temáticas o estructurales, o con géneros populares no folclóricos, también arraigados en la comunidad.¹

Por otra parte, en un primer momento en su historia, el único soporte de estos textos es la memoria colectiva en cuanto suma de memorias individuales; pero, entre el gran número de miembros de una comunidad que conservan y mantienen vivo en su memoria un texto poético o —en general— literario, destaca un pequeño número de ellos que pueden ser poseedores de grandes repertorios de textos por el dominio que tienen del lenguaje que caracteriza esos textos y que son, por lo mismo,

¹ Aurelio González, "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México", *Caravelle*, 65 (1995), p. 144.

realmente hacedores, es decir "poetas", de la literatura de tradición oral, capaces a un tiempo de conservar un texto, remodelarlo poéticamente y refuncionalizarlo en cuanto a la referencia histórica o ideológica en el momento en que lo integran en su memoria y cuando lo ejecutan ante la comunidad. Como ha dicho Ruth Finnegan: "The oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and untrammelled genius: poetry is the creation *both* of a particular community *and* of a particular individual".² Esto es, el transmisor oral recibe la influencia de la colectividad en cuanto al conocimiento del sistema de valores, pero es capaz de aportar su interpretación del hecho, la cual será aceptada por la comunidad en tanto que no sea antagónica con la visión mayoritaria de esa comunidad en particular y ésta se reconozca en la estética de ese nuevo texto por ser también colectiva.

Por lo tanto lo que caracteriza a la literatura que llamamos oral no es entonces solamente la particularidad de su forma de transmisión (por la voz en el contacto directo del emisor y el receptor), sino también que está compuesta de acuerdo con unos principios estéticos o estilísticos particulares que, aunque pueden coincidir —y de hecho así sucede en muchos casos— con los que aparecen en la literatura considerada "cultura", su manejo y matices son distintos. Al respecto, por "oral" no se deberá entender, simplistamente, como lo contrario de "escrito", sino toda una forma específica, y más compleja de lo que a veces se supone, de creación literaria y de cultura.

Además no hay que olvidar que un texto, para formar parte del acervo oral comunitario ha tenido que ser aceptado no sólo en sus aspectos formales, sino en su contenido, pues existe también una relación, definida en mayor o menor grado, entre contexto y contenido que se prolonga en el tiempo. El texto no sólo pertenece a una tradición literaria, sino también a una tradición ideológica y a un sistema de valores establecido. Para Diego Catalán, la presencia de "elementos que apuntan a un mundo inactual, no es contradictoria con la actualidad permanente de sus mensajes. La presencia de esos significantes arcaicos no responde a un interés 'histórico' (más bien sería 'arqueológico') por unas estructuras políticas, sociales e ideológicas caducadas...",³ sino, como explica el mismo Catalán, a la presentación de un mundo alternativo que permite soluciones que en el mundo real serían incómodas o inaceptables.

² Ruth Finnegan, *Oral poetry*, First Midland Book edition, Indiana University Press-Bloomington and Indianapolis, 1992, p. 213. [1a. ed. Cambridge, Cambridge, 1977].

³ Diego Catalán *et al.*, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984, t. I, p. 21.

Es un error de perspectiva considerar que todos los textos que se transmiten oralmente por este sólo hecho se pueden agrupar indistintamente, ya que en realidad no son homogéneos, y tienen diferencias que, aunque se reflejan en el estilo, corresponden a elementos más profundos. En este sentido los textos más superficiales serían aquellos llamados "vulgares" o de "ciego", caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que se adapta a una estética popular,⁴ y que, por lo general, se difunden desde los centros urbanos, y recogen comúnmente un ideario de las clases dominantes en temas que habitualmente se sitúan en el ámbito noticioso del escándalo: crímenes, tragedias e infortunios, aventuras sentimentales desgraciadas, acontecimientos políticos, etc. En otro nivel se encontrarían los que podemos definir más estrictamente como "populares" los cuales, se alejan de los extremos temáticos escandalosos y formales de los anteriores, pero siguen manteniendo una condición de texto clausurado, esto es, sin posibilidades de variación, por su alejamiento del lenguaje poético que domina la colectividad, aunque sí corresponden en líneas generales a la estética de ésta.

En la difusión de este tipo de textos tiene parte importante la transmisión impresa, hasta hace unas décadas por medio de pliegos y hojas volantes vendidos por sus trasmisores habituales (intérpretes ambulantes, en ocasiones ciegos, más o menos profesionalizados), hoy en día cancioneros y otros medios de reproducción como las grabaciones de intérpretes profesionales. Esto explica en muchos casos que su variación sea casi nula, pues el lenguaje no se ajusta exactamente al que es natural de la oralidad y por tanto sólo se pueden memorizar. En algunos casos, sin embargo, se modifican, se descartan elementos y adoptan otras formas integrándose verdaderamente en la cadena de transmisión oral, con juegos de variantes, y, en efecto, pasan a formar parte del saber permanente de una comunidad, esto es, se tradicionalizan. Los textos más profundos, por el arraigo y apropiación que hace de ellos la comunidad, son los "tradicionales" en los cuales no hay simple memorización sino creación poética por parte de los transmisores, la que pone de manifiesto "las virtualidades creadoras que encierra, en cada momento, la transmisión oral en su incesante movimiento hacia lo futuro. Tradición, en ese sentido, es creación".⁵

Entonces, siguiendo a Menéndez Pidal, entendemos como poesía tradicional aquella

⁴ "Los del vulgo recogen los desechos de la poesía culta [...] o imitan torpemente las ingenuidades del pueblo." Pedro Henríquez Ureña, "Música popular de América", en *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, p. 86.

⁵ Paul Bénichou, *Creación poética en el Romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968, p. 7.

[...] que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. [...] bien distinta de la otra meramente "popular". La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.⁶

A todos estos textos muchas veces se les engloba bajo el término de "folclor", especialmente cuando se considera que éste "englobaría cada una de las producciones culturales de un pueblo que quedaran al margen de su cultura oficial".⁷ Sin embargo, el término, como bien ha señalado Díaz Viana,⁸ presenta problemas, ya que en ocasiones designa lo estudiado y, en otras, la disciplina que lo estudia. Por otra parte, para algunos investigadores se relaciona estrechamente con la música y la danza; otros estudiosos como Richard Dorson⁹ le dan una carga casi exclusivamente literaria, y acuñan para las otras manifestaciones el término *folklife*, por su parte Carvalho Neto¹⁰ incluye todo tipo de manifestaciones mágicas, artesanales, sociales, lingüísticas, etcétera.

Es por ello que nos parece más enriquecedor mantener, por lo que nos muestran de los distintos niveles y estilos de la cultura de una comunidad, la distinción entre las formas populares y las tradicionales, y mantener estos términos a pesar de la polisemia que poseen según las distintas escuelas, sin englobarlos bajo el término de folclor que borra los matices culturales.

La trayectoria de las formas baladísticas actuales de México se inicia con la presencia de los textos romancísticos en América, pues el Nuevo Mundo no queda al margen del gran auge que tiene el Romancero desde la primera mitad del siglo XVI, con la publicación de gran cantidad de pliegos sueltos de romances para una gran masa consumidora y cancioneros para el público de más poder económico. Los testimonios sobre la presencia del Romancero en el continente recién descubierto nos muestran la doble vía de transmisión de la literatura baladística en México. Por un lado tenemos la tradición oral que se remonta al conocidísimo

⁶ Ramón Menéndez Pidal, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, p. 74; véase también su *Romancero hispánico*, t. I, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, pp. 40 y ss.

⁷ Luis Díaz G. Viana, *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*, Sendoa, Oyarzun, 1998, p. 19.

⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 17-20.

⁹ Richard Dorson (ed.), *Folklore and Folklife. An Introduction*, University of Chicago Press, Chicago, 1972.

¹⁰ Paulo de Carvalho Neto, *Concepto de folklore*, Pormaca, México, 1965, pp. 21-69.

episodio del diálogo entre Hernán Cortés y Portocarrero ante las costas de México con versos de romances, en 1519;¹¹ por otra parte, está la presencia del material impreso con la llegada de cancionerillos, pliegos sueltos y romanceros que también está documentada a lo largo de todo el siglo xvi. Irving Leonard nos dice a este respecto:

En casi todas las listas de libros, parte de los envíos marítimos, figuran "Romanceros" —o sea colecciones de romances—, y con frecuencia son los únicos ejemplares de literatura de ficción que se despachaban junto a los áridos materiales de lectura que se consignaban a nombre de algún docto eclesiástico.¹²

En el siglo xvii el auge del Romancero se prolonga en pliegos sueltos con romances "vulgares", que desde luego también llegaron a Nueva España donde obtuvieron el mismo éxito de mercado. A pesar de lo perecedero que son los pliegos, han llegado hasta nuestros días algunas muestras que confirman esta presencia de pliegos españoles en México. Es el caso de pliegos como *Relación verdadera, que trata de las insolencias, y crueldades que vnos Vandoleros andauan haciendo junto ala ciudad de Barcelona, a veynte y cinco del mes de octubre deste año de mil y seyscientos y doze* (Impreso en casa de Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1612) y conservados en el Archivo General de la Nación.¹³ La presencia del Romancero, incluso el nuevo, se mantendrá en México a lo largo de todo el siglo xvii.

En el siglo xviii se mantiene el gusto por los romances de pliego,¹⁴ pero también sabemos de la vida de otros como *Mambrú*, cuya difusión se comprueba, aunque no tengamos textos recogidos en la época, por documentos sobre casos como el de la parodia que hizo Josef Monter de este romance denunciada por la Inquisición de Zacatecas en 1795.¹⁵

¹¹ Este tipo de testimonios son frecuentes a lo largo del siglo, pues otros cronistas —además de Bernal Díaz del Castillo— como Fernández de Oviedo, Pedro Cieza de León y Diego Fernández Palencia, también nos proporcionan testimonios de la presencia oral del Romancero en América.

¹² Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, pp. 110-111. Por ejemplo, en el pagaré de 1576 de Alfonso Losa, mercader de libros de la Ciudad de México, constan "unos Romances viejos, papelones a 4 reales", *ibid.*, p. 286.

¹³ Inquisición, vol. 478, s/c.

¹⁴ Sobre los pliegos impresos en México en el siglo xviii pueden verse algunos ejemplos en la lista que da Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, pp. 783-785.

¹⁵ María Águeda Méndez, "La metamorfosis erótica del *Mambrú* en el xviii novohispano", en Beatriz Garza e Yvette Jiménez de Báez, editoras, con la colaboración de A. Alatorre, A. González Pérez, B. Mariscal y L. Salas Díaz, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 391-400.

El romance, en cuanto texto tradicional, es abierto y por lo tanto en un continuo proceso de refuncionalización y conservación, por lo que al ser trasplantado a tierras americanas, se enriquece con formas léxicas y topónimos nuevos, secuencias narrativas, contextos locales y referentes históricos novedosos, pero contando la misma historia. Al mismo tiempo esta apertura permite que, en algunos casos, el texto deje de ser un romance y se convierta, por ejemplo, en un corrido, nuevo género mexicano, hijo del romance tradicional oral y del romance vulgar de pliego y nieto de la balada europea, género que en México, con el tiempo, desplazará en vitalidad al propio romance. Éste es el caso de los romances de *Delgadina* o *Bernal Francés* incluso de *La adúltera* que han llegado hasta nuestros días, en la tradición oral, como el corrido de *La Delgadina*, *Corrido de Elena* y *La Martina*.

Este trasvase también se da en el nivel genérico; por ejemplo, un romance puede perder su expresión versificada y prosificarse, o puede darse en el nivel estilístico, donde un romance tan tradicional como *Gerineldo* puede difundirse en versiones de estilo vulgar publicadas en pliegos sueltos en el siglo XIX como la *Canción nueva titulada de Gerineldo, en la que se expresan los amores y fuga de un oficial ruso...* (José Marés, Madrid, 1848).¹⁶

En el siglo XIX encontramos pliegos sueltos publicados en México con algunos de los romances más populares en España. Por ejemplo, "Rosaura la de Trujillo" y "Verdadero romance de Lucinda y Velardo" (Pedro de la Rosa, Puebla de los Ángeles, 1817¹⁷ y Juan Matute, Toluca, 1836,¹⁸ Marés, Madrid, 1847)¹⁹ y "Relación de la vida y muerte de Sansón" (por el Dr. Juan Pérez de Montalván, Juan Matute, Toluca, 1836,²⁰ Dámaso Santarén, Valladolid, 1858).²¹ Estas imprentas también publicaban textos creados en México que empiezan a tener algunos de los elementos que después serán definitorios del corrido como: *Nuevo Cuando del Estrangero* y *Cuando de los artesanos* (Juan Quijano, Toluca, 1844); *Este es el mejor gobierno o caso espantoso que sucedió en la provincia de Chalco y aviso a los hijos de familia. Suceso acaecido en el pueblo de Tlalmanalco el año de*

¹⁶ Luis Estepa, *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a don Luis Usoz y Río*, Biblioteca Nacional-Comunidad de Madrid, Madrid, 1998, pp. 481-484.

¹⁷ Mauricio Molina Cardona, *Breve colección de canciones insurgentes, pasquines, fábulas, sonetos y otros romances ejemplares*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985, pp. 119-127 y 143-151.

¹⁸ Mario Colín, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972, sin foliar.

¹⁹ Luis Estepa, *op. cit.*, pp. 245-248.

²⁰ M. Colín, *op. cit.*, sin foliar.

²¹ Joaquín Díaz, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Escuela Libre Editorial-Fundación ONCE, 1996, p. 41.

1815 (Imprenta Imperial, México, 1822)²² y *Relación del castigo horrendo que tuvo un hijo desobediente que quiso matar a su padre* (impresa en la calle de San Camilo número 9, ciudad de México).²³

La tradición oral también ha conservado algunos de estos romances de pliego, muestra de ello la encontramos en las colecciones hechas en Nuevo México por Campa y Espinosa en los años cuarenta. Éstos son algunos de los romances vulgares que recogieron: *Las dos hermanas*, *Los dos rivales*, *El hijo malvado*, *La incrédula transformada en loba*, *Francisco Moreno*²⁴ y *Diego de Frías y Antonio Montero*, *Bernardo de Montijo*, *La infanticida* y *El milagro de san Antonio*.²⁵

También se han recogido en diversas fuentes textos de la primera mitad del siglo XIX que muchas veces se consideran como corridos, más que nada por su contenido patriótico o de exaltación de algún personaje. Como ejemplo de estas poesías, que en otro sentido (temático o funcional) efectivamente son antecedentes del corrido,²⁶ habría que situar composiciones como el *Corrido de Carlos IV*,²⁷ los textos propagandísticos de la guerra de Independencia como las *Mañanitas de Hidalgo*, las boleras alusivas a las batallas de Aculco y del Monte de las Cruces, o los corridos dedicados a Morelos,²⁸ y las canciones compuestas hacia 1867 dedicadas a Maximiliano, que también alcanzaron gran popularidad.²⁹

Para Vicente T. Mendoza es sólo "cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista" en el último cuarto del siglo XIX, que aparece verdaderamente el corrido. Este investigador considera que en ese momento "es propiamente el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida",³⁰ con lo cual define al corrido en una dimensión épica, descar-

²² M. Colín, *op. cit.*, pp. 8-15. Este investigador lo considera el corrido impreso más antiguo que ha encontrado. Sin embargo es muy similar al tipo de tragedias de los romances de ciego.

²³ M. Molina Cardona, *op. cit.*, pp. 130-132.

²⁴ Aurelio M. Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico*, CSIC, Madrid, 1953, pp. 97-156.

²⁵ Arthur L. Campa, *Spanish Folk-poetry in New Mexico*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1946, pp. 50-68.

²⁶ No hay que olvidar que el término "corrido" tiene una gran antigüedad y difusión pues lo encontramos ya en el *Diccionario de autoridades* (1729) y lo mismo se emplea en Andalucía que en Chile, por lo tanto no es de extrañar que se use en composiciones que no son exactamente corridos en la forma que hoy lo entendemos.

²⁷ Este texto probablemente fue compuesto hacia 1808. Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, s. e., México, 1925, t. II, p. 217.

²⁸ Archivo General de la Nación (México), *Operaciones de guerra*, t. 939, f. 599, e *Insidencias*, t. 52, ff. 20-22 publicadas por M. Colín, *op. cit.*, pp. 3-7.

²⁹ H. Vázquez Santana, *op. cit.*, p. 222.

³⁰ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. xv.

tando de hecho toda la vertiente novelesca que desde nuestro punto de vista también es parte esencial de la temática del corrido. La narración de los corridos va a tener entonces dos tipos de héroes: épicos y novelescos, aunque sus características en muchos casos van a ser compartidas.

Entre los corridos con más vitalidad en la actualidad encontramos, en primer lugar, aquellos de valientes. En algunos casos se trata de textos recogidos a lo largo de casi cien años con permanencia comprobada en la tradición oral como es el caso de *Valentín Mancera*, publicado en hoja suelta por la casa impresora de Antonio H. Guevara en 1882, y recogido en los años treinta por Ángel Salas en Guanajuato,³¹ y hace unos cuantos años (1979) por Razo Oliva también en Guanajuato,³² o de *Heracio Bernal*, publicado por vez primera a fines de la década de 1880 por la imprenta de Vanegas Arroyo de la ciudad de México bajo el título de *El corrido de Heracleo Bernal del estado de Sinaloa*, recogido, entre muchos otros, por Vicente T. Mendoza en 1947,³³ y recientemente en trabajos de campo realizados en 1989³⁴ y 1994.³⁵ Otros corridos de estilo tradicional sobre valientes que siguen muy presentes en la tradición oral actual son *Valente Quintero* y *Simón Blanco*, este último mucho más reciente y probablemente con origen en alguna hoja volante impresa. El mismo fenómeno sucede con pliegos sueltos españoles sobre valientes o bandoleros como son las historias recogidas hacia 1980 sobre Luis Candelas o *El pernales*.³⁶

Es indudable que, en el caso del corrido, no se puede comprender su carácter sin tomar en cuenta los medios masivos de comunicación, gracias a la imprenta (el gran auge de las hojas sueltas entre 1890 y 1930 con las casas tipográficas y comerciales de Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero, y anteriormente la de Antonio H. Guevara, activa desde la década de 1870, y aun antes la Casa Valdez y la de Abadiano, probablemente la primera dedicada a la publicación de literatura popular desde 1830).

La rica trayectoria de las hojas sueltas impresas en la ciudad de México y otras ciudades del interior del país inicia su gran desarrollo con el siglo xx y tiene su auge durante los años de la Revolución, donde estas hojas adquieren un valor noticioso muy apreciado por el público. Entre estas primeras hojas impresas en la imprenta de Vanegas Arroyo están "El

³¹ V.T. Mendoza, *Romance y corrido*, ed. cit., pp. 504-505.

³² Juan Diego Razo Oliva, *Rebeldes populares del Bajío*, Katún, México.

³³ V.T. Mendoza, *El corrido mexicano*, op. cit., pp. 206-207.

³⁴ Encuesta en San Francisco del Rincón, Guanajuato, realizada por Aurelio González y estudiantes del doctorado de El Colegio de México.

³⁵ Mercedes Zavala en la región noreste del país.

³⁶ *Vida y muerte de "El pernales"*, versión recogida en Riopar, Albacete, poco antes de 1981 y publicada por Francisco Mendoza Díaz Maroto, *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses-CSIC, España, 1990, pp. 348-351.

descarrilamiento de Temamantla" (1895), canción popular y "El gran descarrilamiento de Temamantla", corrido popular; "Los siete fusilados de Toluca" (1902); "El fusilamiento de Dionisio Silverio" (1903) y "Versos del sin rival Bernardo Gaviño". En estas hojas se incluían también canciones, versos burlescos, diálogos humorísticos, textos en prosa, etcétera.

Pero también la reproducción fonográfica ha estado muy ligada en la difusión del corrido. Desde antes de la aparición del disco tenemos grabaciones comerciales de corridos, la más antigua que se conserva es un cilindro de 1904 que contiene el corrido de "Jesús Leal" grabado en la ciudad de México por Rafael Herrera Robinson para Edison Phonograph.³⁷ Este hecho, indudablemente, ha condicionado ciertas características del corrido que tienen que ver con su ejecución por transmisores profesionalizados o semiprofesionalizados.

A partir de este momento, el corrido es un género literario plenamente constituido con auge tanto entre el público rural como el urbano, y valorado en distintos estratos sociales, en unos casos por su valor noticioso, en otros por su contenido propagandístico o ideológico, y después del momento épico revolucionario, a pesar de los negros pronósticos sobre su permanencia de quienes entendían el corrido básicamente desde una perspectiva nacionalista y revolucionaria, el género adquiere nueva vitalidad con el desarrollo de los temas novelescos (sin olvidar los épicos), y desde hace un par de décadas con gran impacto comercial de grabaciones de intérpretes y conjuntos musicales profesionales, especialmente del norte del país.

El corrido debemos entenderlo desde una perspectiva múltiple en la que, por un lado, interviene la tradición oral seguida de una oralidad secundaria y, por el otro, la transmisión impresa en forma de hojas sueltas y cancioneros callejeros. No hay que olvidar que su *corpus* tiene la doble vertiente popular y tradicional que da distinta vida a los textos que lo conforman: unos tienen ya una vida de más de cien años y otros alcanzaron sólo la efímera vida de la circunstancia que los hizo nacer, o la moda, sin llegar a integrarse a la memoria colectiva, pero con la permanencia que da la grabación o la imprenta. En síntesis, se puede decir que

El corrido es un género baladístico moderno que transita desde su origen entre la poesía narrativa y la lírica, entre la literatura tradicional y la popular, entre la creación oral o escrita y la transmisión por diversas vías: oral, escrita, oral-escrita u oral mediatizada. Por ello las características que lo distin-

³⁷ Chris Strachwitz, "A History of Commercial Recordings of Corridos", en *The Mexican Revolution*, 4 discos, ed. y anot. por Guillermo Hernández, Disco Arhoolie Folklyric 7041-7044, 1996, p. 11. [librillo adjunto].

guen de la balada se pueden explicar mediante la heterogeneidad de elementos y factores que lo conforman.³⁸

El tránsito del romance al corrido hace que se mantengan algunos elementos especialmente significativos de este pasaje. En algunos casos podemos hablar de temas y en otros de motivos. En el caso de los temas, el contacto más evidente es el que se deriva de la presencia en los corridos de personajes transgresores, en sus distintas formas, ya sea como bandidos, valentones o luchadores sociales, independientemente del referente histórico que puedan tener, ya que es su caracterización la que los identifica como héroes de corridos.

Esta figura procede indudablemente de los romances de bandidos o bandoleros, que a su vez están relacionados con el protagonista masculino (rufián) de la jácara. Cabe hacer notar que en la configuración de sus personajes el corrido se muestra continuador de la línea seguida por el romance vulgar: sus héroes predilectos son los individuos que, por una u otra causa, se encuentran fuera de la ley civil (la cual han transgredido por una causa justificada) pero siempre acatan las normas comunitarias naturales.³⁹

Algunos ejemplos de estos personajes aparecen en textos populares del siglo XIX como los corridos sobre: Macario Romero (muerto en 1878), Leandro Rivera, Juan Alvarado y Valentín Mancera (asesinados en 1882), Heraclio Bernal (1885), Ignacio Parra (1892), Reyes Ruiz (1893), Demetrio Jáuregui (1896) y Guadalupe Rayos (muerto a fines del siglo XIX). A éstos se podrían agregar el corrido sobre "La carambada",⁴⁰ mujer de armas tomar que asoló con sus fechorías la región del Bajío entre 1870 y 1873. Este tipo de personajes valientes, autores de hazañas y defensores de valores de la colectividad por encima de los valores oficiales, o de la patria, también lo encontramos en romances de pliego españoles como los de Juan de la Tierra (1848),⁴¹ mosén Benet Tristany (1847)⁴² o Margarita Cisneros,⁴³ autora de *Atrocidades por no poder casarse a gusto*.

³⁸ Magdalena Altamirano, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 49.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ H. Vázquez Santana, *op. cit.*, p. 162.

⁴¹ *Don Juan de la Tierra*, Imp. de José María Marés, Madrid, 1848, L. Estepa, *op. cit.*, pp. 671-678.

⁴² *Captura y muerte de mosén Benet Tristany* (Juan Llorens, Barcelona), Isabel Segura, *Romances horrorosos*, Alta Fulla, Barcelona, 1984, pp. 110-111.

⁴³ *Atrocidades de Margarita Cisneros por no poder casarse a su gusto*, Juan Llorens, Barcelona, p. 77.

Los pliegos sueltos de corridos o romances, también han dado cuenta y destacado las ejecuciones y crímenes sangrientos, como un fenómeno noticioso importante de la crónica popular de sucesos escandalosos o violentos. Pliegos españoles como el *Papel nuevo de los ajusticiados* o *El amante en capilla*⁴⁴ tienen su paralelo en pliegos mexicanos. La diferencia es que en el español el reclamo es usando la fórmula de “papel nuevo” y en el mexicano se califica la composición de “corrido moderno”, como por ejemplo en *Los siete fusilados del Estado de Toluca (Gran corrido moderno)* o *Lamentos tristísimos del reo Dionisio Silverio en la capilla*.⁴⁵ La historia de los atentados contra las grandes figuras políticas se recoge en romances o corridos que circulan en hojas volantes y pliegos sueltos editados por las casas de imprenta populares. Ejemplos, separados en el tiempo y en la distancia, pero con el mismo espíritu, son: *La muerte del general D. Juan Prim* (Imprenta de Juan Llorens, Barcelona, 1870), *Sentencia y ejecución en 4 de enero de 1879 del regicida Juan Oliva Moncusi* (Imprenta de P.C., Barcelona, 1879),⁴⁶ a propósito del atentado contra Alfonso XII, *La muerte del general Obregón* (Eduardo Guerrero, México, 1928) y *Ejecución de los autores del atentado contra el general Obregón* (Eduardo Guerrero, México, 1928).⁴⁷ Este tipo de temas también dan lugar a composiciones que se tradicionalizan y, en el proceso de la tradición oral, se integran al acervo de la colectividad y se conservan en distintas versiones. Ejemplo de esto lo tenemos en versiones de tradición oral de *El atentado anarquista contra Alfonso XII* (recogida en El Tojo, Cantabria en 1977), *La muerte de Prim* (recogida en Prioro, León en 1977),⁴⁸ este último también presente en la tradición infantil de Cuba⁴⁹ y México,⁵⁰ o *El fusilamiento de José de León Toral*,⁵¹ corrido que, a partir de la hoja volante, pasó a la tradición oral, como algunos de los demás ejemplos.

⁴⁴ *Ibid.*, Lérida, España, Imp. Corominas, pp. 61 y 72.

⁴⁵ M. Colín, *op. cit.*, Imprenta de Vanegas Arroyo, México, 1902 y 1903, respectivamente. Sin foliar.

⁴⁶ I. Segura, *op. cit.*, pp. 116-119.

⁴⁷ *Corridos de la Revolución. Desde 1910 a 1930, y otros notables de varias épocas*, introd. y ed. de César Macazaga Ordoño, Innovación, México, 1984, sin foliar. [Edición de facsimilar de 100 corridos publicados en hojas volantes por la casa de Eduardo Guerrero en 1931].

⁴⁸ Suzanne H. Petersen, *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, Gredos, Madrid, 1982, t. II, pp. 137-138 y 133.

⁴⁹ Beatriz Mariscal, *Romancero general de Cuba*, El Colegio de México, México, 1996, pp. 227-232.

⁵⁰ Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 113-114.

⁵¹ Vicente T. Mendoza, *El corrido de la Revolución mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1956, p. 130.

Otro tema importante que comparten el romancero (tanto vulgar como tradicional), y el corrido, es el de los amores contrariados e ilegítimos. Como decíamos más arriba son muy claros los ejemplos de transformación en corrido de *La adúltera* o *Alba Niña* en *La Martina* o *Corrido del enamorado*, o los romances de *Bernal Francés* a *El corrido de Elena* y de *el francés*. Actualmente algunos de los corridos más populares, por el proceso natural del desplazamiento de los temas épicos a los novelescos, una vez que ha concluido el clima épico del periodo revolucionario, tienen por tema asuntos amorosos, tragedias pasionales, traiciones y amores desdichados. Como ejemplo se pueden mencionar los corridos de *Rosita Álvarez*, *La muerte de Lino Zamora* o *Belem Galindo*.

Como es natural, tratándose de géneros tradicionales o populares y de textos íntimamente relacionados con la transmisión oral, los puntos de contacto también existen en el nivel de unidades menores como las fórmulas o los motivos. Probablemente el caso más evidente sea el del "enterrero fuera de camposanto". Este motivo aparece en el corrido de *El hijo desobediente*, en *El caballito*, *La cantada de Isabel* o en textos con otra intención como *El casamiento del cuillacoche* y el romance de *Don Gato*. En España, este motivo también aparece en romances como *Polonia y la muerte del galán*, *La maldaridada*, *La muerte del príncipe don Juan*, *Mal de amores*, *El hijo póstumo* o *Llanto del pastor enamorado*,⁵² en Cuba está en *Mina, el desesperado*.⁵³ En realidad este motivo está presente en casi toda la tradición romancística panhispanica incluyendo la de habla portuguesa y la zona sur de Estados Unidos.

Muy relacionado con este motivo, pero mucho más entroncado con la tradición del romance vulgar es el motivo de la maldición materna o paterna, o la variante que es el desoír los consejos paternos, que encontramos lo mismo en corridos como *José Lizorio*, *Benjamín*, *Lucio Pérez*, *Reyes Ruiz*⁵⁴ o el ya mencionado del *Hijo desobediente*, o *Coleta Guillén*⁵⁵ que en romances españoles que tienen origen en pliegos como *Los mozos de Monleón*.⁵⁶ El argumento en que se inserta este tema es muy variable, ya que puede tratarse de la intervención del padre en una pelea, la indicación de no bajar a la mina, ir a torear un toro, ir a la cantina o advertir a la hija no salga sola, pero el resultado es casi siempre el mismo: la muerte.

⁵² Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, León, España, 1991, t. I, pp. 10-11 y 263.

⁵³ B. Mariscal, *op. cit.*, pp. 199-212.

⁵⁴ V.T. Mendoza, *El corrido mexicano, op. cit.*, pp. 266-277.

⁵⁵ Gilberto Vélez, *Corridos mexicanos*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982, pp. 198-199.

⁵⁶ F. Mendoza Díaz Maroto, *op. cit.*, pp. 209-210.

Otros motivos que comparten ambas formas baladísticas tienen que ver con la caracterización de las acciones violentas, ya sea marcando la crueldad, el arrojo temerario o el valor heroico; pero en ningún caso las acciones, como es lógico, se están narrando por su valor normativo en el sistema de la comunidad que los acepta y populariza. De esta manera el asesino o asesina es de una maldad inaudita y el héroe tiene una decisión total ante la muerte, que en ocasiones comparte con el valentón. Así caracteriza la muerte de una madre, un romance vulgar:

[...]
 mas el monstruo de su hijo
 desatentado y furioso
 le da muerte a la infeliz
 con el puñal alevoso.⁵⁷

y así lo hace un corrido con la muerte de una novia:

Hoy empuña el arma vil
 y mata cobardemente
 a la doncella inocente
 linda como flor de abril.⁵⁸

Y así se enfrenta al pelotón de fusilamiento en la narración de un corrido el general revolucionario Felipe Ángeles:

Ángeles dijo a la escolta
 al salir de la prisión:
 —No me venden de los ojos,
 quiero ver mi ejecución.
 Apúntenme al corazón,
 no me demuestren vileza,
 que a los hombres como yo
 no se les da en la cabeza.⁵⁹

Y así lo hace el corneta Pérez en un romance de pliego:

Soldados, ya que mi suerte
 me ha puesto en estos apuros,

⁵⁷ Segura, *Horroroso asesinato*, I, op. cit., pp. 87-89.

⁵⁸ *Semana trágica*, hoja suelta, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, México, 1912.

⁵⁹ *Felipe Ángeles*, G. Vélez, op. cit., p. 54.

os regalo cuatro duros
 porque me deis buena muerte.
 [...]
 Aunque delito no he hecho
 para tal carnicería
 tomando puntería
 dos al cráneo y dos al pecho.⁶⁰

El corrido mexicano es claro en sus raíces y relaciones: el romancero —tradicional y popular o vulgar— y la balada internacional con todo lo que esto implica, y que hemos señalado, de rasgos estilísticos, temáticos y estructurales. También hay que entenderlo como un género muy vital más allá del contenido épico-histórico al que han querido limitarlo muchos estudiosos. Hoy en día, dentro de la temática novelesca que predomina en el gusto popular, existen nuevas historias que se expanden por medio de grupos musicales profesionales, intérpretes y grabaciones. Es el caso de los temas relacionados con el narcotráfico, que por otra parte ya tenían antecedentes en los tequileros de la Prohibición derivada de la “ley seca” en Estados Unidos y demás contrabandistas. La vida actual del corrido se refleja en recolecciones locales como la de Ortiz Guerrero,⁶¹ integrada por textos provenientes básicamente de fuentes discográficas, de grupos tan conocidos como “Los Alegres de Terán”, los “Broncos de Reynosa”, “El Palomo y el Gorrión” o los “Cadetes de Linares”, que muestran tanto la variedad estilística del corrido, ya que se trata de corridos populares y tradicionales, como su permanencia, ya que contiene textos recientes, de circunstancia o con la vida efímera de la moda, y otros ya arraigados en la memoria, y algunos que datan del siglo pasado, y con amplitud temática, pues trata desde gatilleros locales, narcotraficantes, valientes (hombres y mujeres), héroes revolucionarios y luchadores sociales, hasta los problemas de los trabajadores emigrantes, la persecución de los rurales de Estados Unidos, las tragedias familiares y catástrofes.

Del romance al corrido: tradición y renovación; la oralidad y medios de comunicación como la imprenta (pliegos sueltos y hojas volantes) y grabaciones, temas históricos y novelescos, lenguaje y estructuras. Ésta podría ser la guía de estudio del corrido actual.

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

⁶⁰ Joaquín Díaz, *Suplicio del corneta Pérez, Coplas de ciegos*, Ámbito, Valladolid, 1992, p. 106.

⁶¹ Hugo Ortiz Guerrero, *Vida y muerte en la frontera. Cancionero del corrido norestense*, Hensa, Monterrey, 1992.

LÍRICA TRADICIONAL Y POPULAR

LÍRICA POPULAR MICHOACANA EN CALAS: TRADICIONES, FORMAS Y TÓPICOS¹

RAÍCES

El Michoacán de hoy, apenas un resumen de lo que fue el Gran Michoacán novohispano, coincide fundamentalmente con lo que fue el imperio purépecha, al momento de la conquista española,² y es el heredero de varias tradiciones poético-musicales, aún vigentes en su actual lírica, de una manera tal que se antoja decir que Michoacán es un pueblo que ha encontrado en la exuberancia de su vegetación el lenguaje de su poesía y la inspiración de su canto. El hoy tópico del "lindo Michoacán", recreación a la mexicana del *locus amoenus* del discurso literario medieval, tan frecuente en la lírica popular michoacana, parece haber afectado no sólo a los cronistas como Alonso la Rea, quien equipara a Michoacán con el "paraíso terrenal", sino que fue determinante, como dice Vicente T. Mendoza, para que "castellanos, extremeños, astures y gallegos" encontraran "al borde de los lagos y en los apacibles repechos de las montañas, el lugar soñado para dar solaz a sus fatigas".³ Allí, en efecto, plantaron sus cantares y su poesía que, cultivada por el pueblo estimulado por la fascinación del lugar, floreció rica y variada: exuberante. Pese a ello, la lírica popular michoacana es hoy un océano aún sin navegar.

La textualidad de la poesía popular michoacana, en efecto, parece correr pareja con el medio ambiente: la exuberancia del campo michoacano ha generado una exuberancia textual, una vocación a lo polícromo, un rico simbolismo poético y, cómo no, un devoto cultivo del sonido, por lo

¹ Agradezco a Álvaro Ochoa Serrano (AOS), su *corpus* de trova michoacana y a Raúl Eduardo González (REG) el pequeño *corpus* de valonas de Apatzingán que gentilmente me facilitó. Del mismo autor empleo un par de textos: "De la glosa a la valona", en Bárbara Skinfill y Alberto Carillo (eds.), *Estudios michoacanos*, vol. VIII, El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, Zamora, 1999, pp. 49-63 (y que aquí citaré como "De la glosa"), y "La valona del valle de Apatzingán", en *La tradición hoy en día. Primer foro interdisciplinar de oralidad, tradición y culturas populares y urbanas. Memorias*, Universidad Iberoamericana, México, 2001, pp. 215-229 (al que me referiré como "La valona").

² J. Benedict Warren, *La conquista de Michoacán 1521-1530*, 2a. ed., Fimax Publicistas, Morelia, 1989, p. 3.

³ Vicente T. Mendoza, "El romance en tierras michoacanas", en *Universidad Michoacana*, IV (1942), núm. 19, p. 83.

que hoy se los puede tomar como rasgos distintivos de la lírica popular michoacana. Por ello, como decía Alfonso Méndez Plancarte, los pueblos de estas tierras tienen una profunda vocación por el barroco, orbe estético que, permanentemente, preside las culturas americanas. No es de extrañar que el “profundo sentimiento decorativo indígena” aparezca tanto en las piedras rimadas de nuestra arquitectura como en nuestra comprobada vocación al canto y, en general, a las diferentes formas de nuestra poesía.

En la actual lírica michoacana, en todo caso, convive la poesía de las civilizaciones michoacanas prehispánicas, con el rico y variado acervo de la textualidad popular hispánica que ha llegado hasta nosotros con pujanza y vigor, por las múltiples veredas del hablar, del cantar y del rezar: villancicos, cánticos religiosos para toda ocasión, sones, valonas,⁴ malagueñas, peteneras,⁵ y un enorme y variado volumen de coplas que bajo el genérico nombre de “canciones” hoy sirven de expresión al alma michoacana. Mención aparte merece, desde luego, el corrido, de tan copiosa presencia en Michoacán, y que, avenido con puntualidad a los vaivenes de su historia, ha hecho brotar a flor de piel una exuberancia textual que reclama investigación. Y eso, desde luego, sin olvidar tampoco la vigorosa tradición literario-musical que trajeron a cuestras los esclavos africanos y cuyos rasgos hoy tratan de pergeñar, por fortuna, cada vez más investigadores.⁶

⁴ Sobre la valona en Michoacán, véase, además de los textos de REG citados en la nota 1, “La lírica popular de la costa michoacana” de Thomas Stanford, en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, XVI, INAH/SEP, México, 1963, pp. 231-282; Vicente T. Mendoza, “La valona en México” s.f., y, desde luego, su libro *Glosas y décimas de México* (FCE, México, 1957. Véase también Hans Janner, “La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas”, en *RFE*, XXVII, 1943, pp. 181-232), y Gabriel Rico, “La valona michoacana”, mecanoscrito, s/f, 4 p. De muchas maneras y en varias ocasiones Yvette Jiménez de Báez se ha ocupado de la décima en Puerto Rico y en México. Es pionero su libro, ya con un enfoque integral del género, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana, México, 1964. Sobre la décima en México, véanse, entre otros, “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito”, en *La décima popular en la tradición hispánica*, ed. de Maximiano Trapero, con la colaboración de D. Munteanu y María Teresa Cáceres Lorenzo, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1994, pp. 87-109. También “Tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos”, en *VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la décima y el verso improvisado. I. Estudios*, ed. de Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes, con la colaboración de Alix Hertel, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Asociación Canaria de la Décima (Acade), 2000, pp. 59-72.

⁵ Como en algunas regiones de México, sobre todo durante el siglo XIX, también en Michoacán florecieron las “peteneras”. (Véase Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992, pp. 31-69).

⁶ Álvaro Ochoa Serrano, entre otros, ha documentado con insistencia en sus publicaciones (cf. *ibid.* y *Afrodendientes sobre piel canela*, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, 1997) varias de las influencias africanas y de tradiciones musicales mexicanas remontables al mundo afro.

La lírica michuacana ostenta, como rasgo muy suyo, una muy viva tradición poética purépecha, que hienden sus raíces directamente en el mundo cultural descrito por *La relación de Michuacán*, obra franciscana, vestigio ilustre de la vocación poética del pueblo purépecha, que significa para su cultura lo que el *Codex florentinus* para la cultura náhuatl⁷ y que, según Jean Marie Le Clézio, es ella misma un testamento literario del mismo rango que los más grandes textos poéticos de la literatura universal como la *Iliada*, la *Odisea*, la *Chanson de Roland*, el *Kojiki* o los *Zend-Avesta* persas,⁸ el *Popol Vuh*, el poema de *Gilgamesh* o la *Biblia*. *La relación de Michuacán*, por ello, a la par expresión de esa vocación michuacana a la poesía que testimonio de ella.⁹

Que existía una amplia tradición lírica entre los purépecha lo muestra, tanto *La relación de Michuacán* como los diccionarios que del purépecha nos legaron los lexicógrafos del siglo xvi y otras fuentes de la época. En efecto, son varios los pasajes en que *La relación* habla de las ceremonias, danzas y bailes que, por lo general, iban acompañados de cantares como los que narra el capítulo xvii de la tercera parte, en ocasión de la muerte del Cazonci donde, entre otras muchas cosas, se lee que “iban cantando con él, un cantar suyo que empieza de esta manera: *Utayne uze yoca, zinatayo maco*, etc., que es ininteligible, por eso no lo declaro”.¹⁰

Es natural que esta buena disposición para el canto floreciera y diera abundantes frutos hasta ahora poco estudiados por los investigadores de la lírica popular. Es, efectivamente, un lugar común de los relatos de la conquista espiritual de Michuacán —en una expresión calcada de la de Robert Ricard—¹¹ decir que los indios tenían una especial habilidad para el canto. Lo dice Ricard, con respecto a los indios del Valle de México, advirtiendo que el empleo de dibujos y canto eran procedimientos ordinarios entre los misioneros; y por lo que hace al canto, lo dice Matías Escobar en su *Americana Thebaida* con respecto a los purépecha:

⁷ Jean Marie Le Clézio, en reiteradas ocasiones, ha señalado las cualidades literarias de *La relación de Michuacán* que adopta a veces una forma de diálogo, rara en la textualidad del siglo xvi; o que emplea, otras veces, una técnica del suspenso típica del novelista y del cuentero; tiene momentos épicos en que pinta “el ambiente de misterio y de magia que encontramos en los poemas del rey Arturo, en las búsquedas del santo Grial, o en el *Chevalier à la Charette*, mientras que algunos de sus pasajes están dotados de una fuerza literaria equivalente a algunos pasajes de la Biblia. (“De lo particular y de lo universal en *La relación de Michuacán*: el caracol de la conquista”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, núms. 63/64, 1995, pp. 83 y ss.).

⁸ *La fête chantée*, Gallimard, París, 1997, p. 43.

⁹ *Ibid.*, pp. 78 y ss.

¹⁰ Para *La relación de Michuacán*, véase la edición de Francisco Miranda en la Colección Cien de México, SEP, México, 1988.

¹¹ *La conquista espiritual de México*, FCE, México, 1986.

la misma curiosidad se tenía para que aprendiesen los demás ministriles de bajones, órganos, trompetas, flautas y chirimías con los demás instrumentos de cuerdas como violines, arpas y vihuelas, y fueron y aún son tan primorosos y diestros que aún no tienen que envidiar las mentidas armonías de los Orfeos y Anfiones. Para los cantos y músicas "les hacían las letras y los tonos nuestros venerables padres, de las cuales aún hoy [1725] perseveran muchas [...]"¹²

Son múltiples, por otra parte, los vestigios que los cantares populares de los michoacanos han dejado en los diccionarios de la lengua purépecha del siglo XVI entre los que cabe mencionar el *Vocabulario en lengua de Mechuacán* del lingüista franciscano fray Maturino Gilberti,¹³ el *Diccionario Grande de la Lengua de Michoacán*,¹⁴ de autor aún desconocido aunque atribuido alguna vez a Gilberti; gracias a estas obras, sabemos que la sociedad purépecha del siglo XVI no sólo reconoce y aprecia al "cantor", *pireri*, y al "canto", que llama *pirekua*, sino que por la vía lexicográfica podemos vislumbrar la importancia que el cantar, en sus múltiples formas, tenía para el purépecha y su vida cotidiana en ese siglo: los vocablos de una lengua indican en primera instancia la cuadrícula de la realidad hecha por el uso lingüístico del grupo de sus hablantes en función de sus intereses.

La lexicografía purépecha del siglo XVI ofrece un bien trabado sistema de vocablos purépechas que abarcan los más variados procesos relativos a la muy apreciada costumbre de componer y cantar canciones. De esta manera, encontramos vocablos para "componer canto", "comenzar canto", "cantar a otro algo", "cantar suavemente" o "cantores" que denotan toda una serie de formas de organización social en torno no sólo a la ejecución del canto sino a su creación. Así, el "canto que se canta a otro" es llamado *pirétsperaqua*, y "componer un canto sobre lo acaecido a otro" es *pirequa upenstani*, en tanto que llama *pirecha* a los "cantores", en grupo, y distingue entre el "canto de hombre", el "canto llano" y el "canto de órgano". Si *pirèni* es "cantar", a secas, *piremuni* es el "cantar de coro", *pireratahpeni* es "hacer cantar" y *pirepiremuni* es "cantar chançonetes".

Como se ve, la lexicografía purépecha del siglo XVI indica la pujanza que en pleno periodo de la conquista espiritual de Michoacán tienen tanto la composición musical en todas sus variedades, como los cantares sobre todo si son religiosos. El referido *Diccionario Grande* aun recoge expre-

¹² Citado por Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariacheros*, op. cit., p. 20. Torquemada coincide con esta visión.

¹³ Transcripción paleográfica de Agustín Jacinto, El Colegio de Michoacán/Fideicomiso Teixidor, Zamora, 1997.

¹⁴ Introducción, paleografía y notas de J. Benedict Warren, 2 ts., Fimax Publicistas, Morelia, 1991.

siones como *pirequa vuacuni*, “desentonar el canto”; *pirequa vangurini*, “disonar el canto”; *pirequa vni*, “hacer canto” y *pirequa vconstani*, “hacer coplas”, que dejan constancia de la importancia que cantar y componer canciones tenía entre los antiguos purépechas. Lo mismo en las ceremonias religiosas —de cuyo vocabulario hacen importante acopio estos diccionarios—, que en las composiciones profanas, el léxico no sólo muestra una desarrollada y viva tradición lírica, sino que llega hasta a proporcionar algunas indicaciones técnicas y establecer una verdadera tipología dentro de la lírica popular michoacana: hay, en efecto, vestigios en el Michoacán del siglo XVI no sólo de una lírica popular laica sino de una floreciente lírica popular religiosa.

LA PIREKUA¹⁵

Uno de los frutos más eximios de este universo es la *pirekua*, composición literario-musical en lengua purépecha que llega hasta nosotros a lomos de la tradición oral, tiene una magnitud desigual, aunque tienda a la brevedad y generalmente esté estructurada en dos partes; empero, no faltan *pirekua*s en que es posible distinguir una tercera parte consistente en un estribillo de dos o tres versos. La *pirekua* puede cantarse tanto de manera individual como en grupo, “a capella” o acompañada con guitarras, orquesta de cuerdas y aun con orquesta de viento, a ritmo de son valseado o de abajeño.¹⁶ Una de las investigadoras más importantes de la *pirekua* es Henrietta Yurchenco, para quien la *pirekua*

es un canto estrófico en tiempo ternario, generalmente en dos frases de extensión desigual. Se canta en tarasco y es interpretada en *tempo medium* a manera de solo o dueto, en terceras paralelas (polifonía) con acompañamiento de guitarra. La melodía en tonalidad mayor es básicamente diatónica, la forma más característica es una secuencia de unidades melódicas de 2, 3, 4 o 5 notas frente a patrones firmes en el acompañamiento los cuales crean multirritmos. El emparentado abajeño, más frecuentemente encontrado en la Sierra, se aprecia en un vigoroso tiempo de 6/8. Estrechamente relacionado con los cantos de la tierra caliente, cambia con frecuencia de tiempo binario a ternario, quizás una característica hispana, pero también incluye los patrones melódicos de la *pirekua*.¹⁷

¹⁵ Néstor Dimas, *Temas y textos del canto p'urhépecha*, El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, Zamora, 1995.

¹⁶ Para todo esto véase Néstor Dimas, *op. cit.*, pp. 24 y ss.

¹⁷ En Arturo Chamorro, ed., *Sabiduría popular*, ed. cit., p. 158.

Por lo general, predomina en las pirekuas el tono exclamativo lírico, condensado en una poesía que, aunque descriptiva, sigue siendo breve, en un estilo que tiene no pocos puntos de contacto con el haikai. Desde el punto de vista enunciativo, las estructuras de la pirekua ofrecen secuencias que intercalan el piropro con la declaración amorosa, la interpelación, la pregunta ansiosa, la respuesta resignada, la queja, la súplica y el lamento, entre los muchos sentimientos que en esta delicada composición encuentran su expresión estimulados por temas tan distintos, pero tan cercanos en el sentimiento cultural, como el amor, el lago, la naturaleza, la querencia, la migración o, en general, las cosas de la vida cotidiana. Documenta lo anterior la pirekua "Male Benita" cuya secuencia enunciativa estructurante es:

María Benita,	[interpelación]
sí que eres muy Benita, pareces una dalia chinita	[piropo]
por eso eres tan soberbia	[reproche]
María Benita	[interpelación]
¿por qué no te has casado?	[interpelación]
Por eso los viejitos regresan cada año	[etiología]
con tan bella flor de bastón amarrada	
a sus sombreros.	
¡Ay, María Benita!	[interpelación]
¿por qué no te has casado?	[interpelación]
Por eso los viejitos regresan cada año	[etiología]
bailando y girando con cadencia. ¹⁸	

En esta secuencia estructural de enunciaciones pueden observarse varias cosas. Por un lado, la variedad ilocutiva entre los elementos componentes de una misma pirekua que dotan a la composición de teatralidad. Al ritmo de la música, la composición poética va desgranando una serie de actos ilocutivos como la expresión de algún sentimiento como el amor, la manifestación de una duda, alguna de las muchas formas de interpelación o la justificación de una actitud, por ejemplo. La pirekua es como un estallido de ilocuciones que brotan de su texto. Por lo demás, en el estilo de la pirekua aparecen con frecuencia insertadas en cualquiera de sus niveles textuales, estructuras mnemotécnicas propias de las culturas orales como la inclusión y el paralelismo.¹⁹

¹⁸ Dimas, *op. cit.*, pirekua 4.

¹⁹ Otras secuencias estructurales son del tipo de: "piropo + invitación + sentencia"; "interpelación + pregunta doble + declaración amorosa + conminación a no llorar + declaración de amor lloroso y perdido + lamento resignado" como en las pirekuas 6 y 7 de Dimas.

La fuerte estructuración, frecuentemente sentenciosa; el paralelismo, y esta variedad ilocutiva se cuentan entre las principales características textuales de las pirekuas. La pirekua titulada "Cuatro estrellas",²⁰ por ejemplo, está dotada de una estructura básica en forma de un principio de corte sapiencial aplicado a iluminar la cotidianidad:

Cuántas cosas le dicen a mi corazón las cuatro estrellas que yo veo pasar.	[principio]
Ellas brillando saldrán igual que siempre mientras yo, ¡pobre!, parto para siempre, me alejo a diario para no volver. ²¹	[aplicación]

Es la percepción de la fugacidad de la vida a la que es tan afecta la poesía mesoamericana. Hay en esta pirekua dos partes. Una primera que funciona como principio general: "las estrellas dicen muchas cosas al corazón humano"; la segunda, en cambio, que consiste en una aplicación existencial de ella: "a mí me hablan de la fugacidad de la vida". Se trata de una pirekua que muestra, como muchas otras, la hermandad del hombre con las cosas del cosmos que lo circundan: la fugacidad de la vida humana se mide, aquí, por la perennidad de las estrellas. La enseñanza de las estrellas cantada por la pirekua es inductiva: la argumentación del discurso de la pirekua procede plásticamente por la vía del *exemplum*. Emplea, como es frecuente en el discurso popular, un lenguaje figurativo plástico que, de hecho, es otro de sus rasgos distintivos. De esta pirekua circula una traducción en verso español que dice así:

Mi corazón recuerda cosas bellas
al mirar en el cielo, cintilantes
cuatro soles, que son las cuatro estrellas
noche a noche saldrán, yo, por instantes,
voy caminando hacia el final tremendo
no volveré la luz a contemplar...
¡me estoy muriendo!

A partir de la referida hermandad entre el hombre y las cosas que conforman su escenario del devenir de cada día, las pirekuas son la ex-

²⁰ Dimas, *op. cit.*, pirekua 79.

²¹ Para el texto español de las pirekuas que aquí cito me he servido, libremente, tanto de la traducción interlineal de Néstor Dimas, como de su propuesta de "traducción libre" con la que cierra cada pirekua. Ateniéndome con fidelidad al sentido allí expresado, maquillo el texto español a mi gusto.

presión de la semiosis cotidiana en que cada uno de los elementos de la naturaleza emite señales al hombre, tiene su tiempo y su verdad que conduce infaliblemente a alguna parte. Así lo enseña la pirekua "El tecolote viejo":

Todos los animalitos tienen sus señales
ellos ven los tiempos, nuestros tiempos:
canta así el tecolote cuando quiere lloviznar:
["Chachalaca, chachalaca.]"²²

Para el purépecha de la pirekua, el ser humano es hermano de la flor, de la montaña, del Sol y de la estrella; del agua de la fuente, del río, del lago, del bejuco y del capulín. El lenguaje de esta poesía tiene el vasto espectro de las flores y de la exuberancia natural, cual arcón de sus metáforas y de sus comparaciones en busca de un referente común para sus experiencias singulares y los sentidos especiales de su hablar. Las cosas todas del cosmós son asumidas en la pirekua como parte de un lenguaje universal que sirve para hablar de las cosas privadas y de los sentimientos surgidos al calor de la vida. Es obvio, sin embargo, que no todas las pirekuas se refieren a la naturaleza: hay muchas que versan sobre las tradiciones y la comunidad de los ancestros, bajo el presupuesto de que se crea una hermandad fundamental entre quienes comparten la vida; hay otras que toman sus temas de personajes y escenas de la historia regional como Vasco de Quiroga, Lázaro Cárdenas, el bandido José Inés Chávez García y, desde luego, Casimiro Leco, una especie de ambiguo líder social oriundo de Cherán que, entre 1913 y 1918, capitaneaba por la Cañada de los Once Pueblos una tropilla de voluntarios para organizar la defensa de las instituciones asediadas por bandidos de la región del tipo del allí, tristemente célebre, José Inés Chávez García. A eso alude la pirekua titulada "El triunfo de Leco" una de cuyas versiones dice así:

Raza de heroicas leyendas y de magnífica tradición,
álzate fuerte ermita estirpe,
soberana de los lagos, de tu pasado que vive en el corazón.
Arte, belleza y valor,
raro prestigio te dan y tus bellezas subliman a Michoacán,
raza valiente, raza esforzada,
son tus sonos ilusiones
de tu pasado que vive en el corazón.²³

²² Dimas, *op. cit.*, pirekua 103.

²³ Versión popular de dominio público que puede verse en Dimas, *op. cit.*, pirekua 109.

La pirekua funciona, entonces, como conciencia social, guardiana de la tradición y del bien común ancestral; exalta los valores tradicionales tanto como fustiga todo lo que vea levantarse contra las costumbres de los mayores: no faltan, por eso, pirekuas que exalten los valores de la educación o que lloren las penalidades de la migración y el lamentable espectáculo de la destrucción de la naturaleza. Así, se puede decir que si bien la pirekua vieja está embelesada con la naturaleza, la nueva está aterrada por su destrucción. Por ello, también, no son pocas las pirekuas que construyen su argumentación sobre el orgullo de raza. Así la pirekua titulada "Mi oración":

Agua te pido Dios, mi Señor,
para la milpa que tengo en mi solar,
quiero ofrecerte mi oración,
quiero ofrendarte mi corazón,
por la sierra tarasca,
por las guares de Michoacán.
Tú eres mi sangre,
la llevo dentro,
raza purembe,
raza de honor.²⁴

La pirekua siempre tiene la mujer a flor del verso: la mujer y el amor son, en efecto, temas recurrentes en ella. En el universo de cuanto constituye la realidad cósmica, las flores son la principal plataforma del simbolismo poético de la pirekua, ya sea cuando equipara la mujer a una flor, ya cuando propone a la flor como la máxima expresión del amor, ya, en fin, cuando por sus hermosos colores, se la asume como el más eficaz pincel si de pintar la belleza de la amada se trata: "flor blanca y aromática eres tú",²⁵ "permíteme cortarte una flor de dalia/ recuerda cuando te corté tan hermosa flor de dalia",²⁶ "eres tan bella, tú, rosa de Castilla/ eres tan perfumada, tú, rosa de Castilla",²⁷ "qué bella eres, florecita,/ eres un clavelito color de rosa/ tan hermosa que floreces",²⁸ "la rosa dio su color para pintar tus formas".²⁹ Las flores, entonces, simbolizan los afectos del alma y son el lenguaje con que se habla de las cosas bellas, como la mujer: la pirekua nació, creció y vive, sí, cantándole al amor de una

²⁴ Dimas, *op. cit.*, pirekua 108.

²⁵ Dimas, *op. cit.*, pirekua 178.

²⁶ Dimas, *op. cit.*, pirekua 168.

²⁷ Dimas, *op. cit.*, pirekua *florentina*, *op. cit.*, p. 74.

²⁸ Dimas, *op. cit.*, pirekua 88.

²⁹ Dimas, *op. cit.*, pirekua 81.

mujer. Son numerosas las mujeres que dan nombre a las pirekua: Carmelita, Carolina, Natalita, Rosita, Benita, Magdalenita, Juanita, Luisita, Susanita, Dominga, Consuelo, Fidencia, Francisca o Francisquita y otras muchas más. La ternura que el purépecha de la pirekua siente por la mujer es expresada por un diminutivo de familiaridad tanto como de afecto o con el *male* en que la lengua purépecha convirtió el “María” de la mujer católica. De esta idealización de la mujer sirva de ejemplo la pirekua titulada “A ella”, conocida sólo en su versión española:

Te dejas ver cuando del sol poniente se desata la luz en rayos rojos
son rasgados y lánguidos tus ojos y es airoso y gentil tu continente.
Su color dio la rosa complaciente para pintar tus formas, sus despojos
te dio la nieve y le causaste enojos con la pureza de tu blanca frente.
Al cimbrador bejuco de las cañas, excedes de tu talle en donosura;
tu color sobrepuja en la frescura al de la tierna flor de las montañas.
¡Oh! Si yo poseyese tu mirada, de mí, niña, estarías enamorada.³⁰

La mujer de la pirekua, evocada románticamente como figura crepuscular, va recogiendo la serie de rasgos que la pincelan dotada de ternura, de porte señorial y de bondad, de cosas tan naturales como la rosa que aporta sus colores o la nieve que contribuye con su blancura, el bejuco con su gracia y la flor de las montañas con su frescura. El remate, sin embargo, de la pirekua no parece estar a tono con el resto: amén del dejo machista que exhala, la exclamación parece ir en sentido contrario de la pirekua. Mas si, como decía, la pirekua canta al amor con el lenguaje de las flores, llora con nostalgia al lago que se muere, que se seca:

Venimos a cantar esta canción compuesta a lloros:
nuestro lago está sucio, los peces se acabaron.
¡Qué fuerte era y qué pronto
se acabó nuestro lago asfixiado por la yerba!
¿Qué haremos por nuestro lago?
Lo limpiaremos,
le quitaremos todo lo que tiene sucio.³¹

La pirekua, hoy, sigue viva. Su acervo es grande y aun espera una investigación. Néstor Dimas, para su antología de 205 pirekua, logró reunir un *corpus* de más de 500. A lomos de la pirekua se deslizan varios de los quehaceres de vigilancia más importantes de la tradición. Los temas

³⁰ Dimas, *op. cit.*, p. 214.

³¹ Dimas, *op. cit.*, pirekua 29.

se han extendido a los problemas nuevos que hoy asedian la vida cotidiana purépecha. También han evolucionado sus ritmos y sus vínculos con los otros ritmos del folklore michoacano, sobre el viejo fondo del canto a la mujer, a la naturaleza y a la vida.

LA VALONA³²

La otra tradición viva en la lírica popular michoacana es la tradición española representada principalmente por las actuales valonas, corridos, villancicos, coplas de sones y letras de canciones cuyas raíces penetran en afluentes tan ricos como el Romancero, los viejos villancicos o ese universo tan variado de los cantares populares. Transmitida a través de los viejos cancioneros, en las democráticas hojas sueltas, o simplemente de boca en boca, por las mil y una formas de la transmisión generacional, esta poesía constituye la expresión del espíritu de un pueblo que canta sus amores, sus gozos y sus penas cotidianos. Los temas y el simbolismo de que se sirve esta poesía son, en efecto, los de las cosas pequeñas que, sin embargo, se hacen grandes a fuerza de repetirse y de pesar cotidianamente. Éste es el ámbito de funcionamiento textual y social de la valona.

Por la descripción que Vicente T. Mendoza hace de ella a partir del folklore jalisciense, la composición que allí se llama valona consta de una "copla en la que se contiene la noticia", que por "ser glosada en décimas o cualquier otra especie de estrofas, se le llama *planta*". Su declamación, dice Mendoza, tiene "la solemnidad de un juramento cuya infracción suele costar la vida", y cuya función es la de llamar la atención a los circunstantes. Viene luego la parte central de la valona, su cuerpo, que consiste en una *secuencia de "décimas glosando la planta"* en cuya composición los trovadores suelen hacer gala de su capacidad de improvisación. A continuación —en Jalisco según Mendoza—³³ se intercala entre la segunda y tercera décimas, el *arrebol* que consiste en una "estrofa que condensa" lo expuesto. Terminadas las décimas de la glosa, viene la *despedida* "en la cual se menciona el nombre de la persona a quien se dedica la valona o la fiesta". Según esto se suele llamar valona a una composición que en versos octosílabos describe sucesos arraigados en la conciencia popular y que consta, generalmente, de una *planta* como se llama a la estrofa generalmente de cuatro versos que anuncia el tema, una secuencia de *décimas glosando la planta* y, finalmente, de la *despedida*

³² Para un resumen de las opiniones sobre el nombre "valona" y sobre la trayectoria de la valona en la textualidad mexicana, véase REC, "De la glosa".

³³ "La valona en México", en *Cultura*, s/f, pp. 10 y ss.

que cierra el tema anunciado y aterriza la valona en el contexto festivo en que se canta. La estructura, por lo tanto, de la valona es: texto o planta + secuencia de décimas + despedida. Por lo general, el cuerpo consta de cuatro décimas, aunque su número no es fijo. La valona es, por lo demás, una composición poética "privativa de México"³⁴ y —según Vicente T. Mendoza—, es "un género lírico declamatorio que engloba la recitación y el canto".³⁵

De acuerdo con este patrón de valona, en todo caso, la décima es su estrofa preponderante: la décima espinela, para puntualizar. Por lo tanto, para hablar de la valona hay que hacerlo de la décima, estrofa que no sólo ha florecido sino que sigue viva en Michoacán, San Luis Potosí, Veracruz, Jalisco, Guanajuato, y en varios otros lugares del territorio mexicano, tomando parte activa de nuestra vida cotidiana como medio didáctico, para expresar satíricamente los diversos sentimientos suscitados por los males sociales que empañan la vida del hombre de pueblo, o para dar cauce a la multiforme y rica red de cosas con que se teje su cotidianidad. Más, si la décima sirve a la valona de vínculo con la tradición poética española,³⁶ también lo hace su condición de glosa. En efecto, como hemos señalado, según los testimonios más antiguos de que disponemos, la valona es una glosa en décimas al estilo de don Vicente Espinel, si entendemos por glosa la "composición poética al fin de cuyas estrofas se hacen entrar uno o más versos pertenecientes a la estrofa con que comienza la composición".³⁷ A la estrofa glosada se le suele llamar "texto"³⁸ según Hans Janner, quien se apoya en Rengifo, cuando dice que los textos

deben expresar un juego de palabras, un retruécano, y tener por sí solos sentido, y además rimas tales que puedan encontrarse otras análogas. Por otra parte, es condición de la glosa propiamente dicha el que cada uno de los versos temáticos se glose en una décima, cuyas dos quintillas tengan un sistema de rimas determinado por la primera estrofa de la glosa y que ha de conservarse en toda la glosa.³⁹

De ahí que tanto para Vicente T. Mendoza como para Thomas Stanford, hablar de la valona es tanto como hablar de la décima que⁴⁰ apare-

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ V.T. Mendoza, *Glosas y décimas de México*, *op. cit.*

³⁷ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, quinta reimpresión de la tercera edición corregida, Gredos, Madrid, 1981, p. 211.

³⁸ Cf. Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, y Hans Janner, *op. cit.*, p. 182.

³⁹ Janner, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁰ Gabriel Rico, *op. cit.*, p. 3.

ce en nuestra literatura culta desde el siglo XVI, con el transplante del acervo literario español a estas tierras⁴¹ y cuya rima tradicional, en octosílabos, es *abbaaccddc*⁴² según el poema de Alfonso Reyes titulado "La décima":⁴³

Toque-taque, toque-taca	(octosílabo trocaico)	a
por nuestras tierras del sol:	(octosílabo mixto)	b
octosílabo español	(octosílabo polirrítmico)	b
en el trote de la jaca.	(octosílabo polirrítmico)	a
La guitarra el pecho saca,	(octosílabo trocaico)	a
la espuela es un cascabel;	(octosílabo mixto)	c
brota del suelo un laurel,	(octosílabo dactílico)	c
dibuja el machete un tajo,	(octosílabo mixto)	d
y América corta un gajo	(octosílabo mixto)	d
para Vicente Espinel.	(octosílabo polirrítmico)	c

⁴¹ Para una asomada a la trayectoria de la valona en México y en Michoacán, véase Margit Frenk (ed.), Fernán González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, El Colegio de México, México, 1989; *Flores de varia poesía*, prólogo, edición crítica e índices de Margarita Peña, SEP, México, 1987; Alfonso Méndez Plancarte, *Poetas novohispanos*, UNAM, México, Biblioteca del Estudiante Universitario, volúmenes 33, 43 y 55, 1991 y 1994. Véanse, además, los textos de Raúl Eduardo González, citados en la nota 1; "La lírica popular de la costa michoacana" de Thomas Stanford, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, XVI, INAH/SEP, México, 1963, pp. 231-282; Vicente T. Mendoza, "La valona en México" s.f., y, desde luego, su libro *Glosas y décimas de México*, FCE, México, 1957. Véase también Hans Janner, "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", en *RfE*, XXVII, 1943, pp. 181-232; Gabriel Rico, "La valona michoacana", mecanoscrito, s/f, 4 pp.

⁴² Tomás Navarro en su *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1966, p. 526) propone la siguiente estructura rítmica consistente en dos redondillas (*abba ac cddc*) unidas por un puente constituido por un par de versos de enlace de rima tal que el primero de ellos sea la rima de apertura y cierre de cada una de las redondillas del par. Vicente T. Mendoza y Hans Janner, entre otros, prefieren entender la décima como una doble quintilla. Dice Mendoza, después de asentarse que "los patrones arcaicos" de la décima "pasaron a América desde las fechas del descubrimiento", que "la estructura de las décimas es de doble quintilla, combinadas las rimas de este modo: *abbab* y *ccddc* y por lo que toca a las letrillas, cuándo y otras especies, la distribución de las rimas en los versos 6, 7, 8, 9 y 10 obedece a los siguientes tipos: *cdcdc - ccdcd* y *cdcdcd*, es decir, que se procura que el verso 8 rime con el 10". (*Glosas y décimas de México*, op. cit., p. 19). Para Hans Janner, en cambio, las dos quintillas de la décima en la glosa suelen atenerse al sistema *ababa cdcdC*. (*Op. cit.*, p. 183). Puede verse la rima empleada por sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, t. I, pp. 234ss. La hipótesis que se maneja de explicar la métrica de la valona a partir de la seguidilla, no es demostrable en las muestras de que actualmente se dispone en Michoacán y sur de Jalisco.

⁴³ *Obras completas de Alfonso Reyes, X. Constancia poética*, primera reimpresión, FCE, Col. Letras Mexicanas, México, 1981, p. 234.

Si bien en la espinela tipificada por Reyes, predomina el trocaico trote de la jaca como ritmo, la décima que dio cuerpo a la tradición de la valona en Michoacán, se ha distinguido por una versatilidad de ritmo y rima que muestran su propensión a la libertad y variedad de formas: tanta, que propende a asumir el pareado consonante como único esquema de verso lo cual la ha orillado a perder, en muchas de sus manifestaciones actuales, su filiación espineliana, como veremos más adelante. Hay que advertir, empero, que la filiación espineliana de la décima michoacana está confirmada por los diferentes vestigios que de ella tenemos en la actualidad. Es posible que la investigación amplíe el espectro y nos muestre la existencia en Michoacán de otro esquema de décima. Por lo pronto cabe señalar, antes de pasar a los cantares populares y ocuparse de asuntos vulgares en el cuerpo de la valona, que la décima cultivada en Michoacán es la espinela, y se la encuentra, tanto en motivos sacros, como en las cuatro décimas de que consta el poema "Glosa" de fray José Antonio Plancarte (1735-1815),⁴⁴ del tipo del epitafio como la "Décima" que "hizo para su sepulcro" Manuel de la Torre Lloreda (1776-1836),⁴⁵ como composición satírica, de la familia de las calaveras, como "El gallo en el hospital", de Ignacio Fernández de Córdoba (1777-1816), o "La batalla del jueves santo", de Ignacio Aguilar y Marrocho (siglo XIX).⁴⁶ De hecho, éste parece el camino recorrido por la décima michoacana hasta convertirse en la popular valona, de corte satírico burlesco, e incluso vulgar,⁴⁷ del Valle de Apatzingán de la tierra caliente michoacana por las orillas del Tepalcatepec. Esto nos permite concluir, con las reservas del caso, que la décima llegó a la valona michoacana en su forma de espinela haciendo un recorrido parecido. Por otra parte, es necesario apuntar desde aquí que la composición a la que se da el nombre de "valona" tiene distintas formas según tiempos y lugares. En concreto: de acuerdo con los documentos de que disponemos, hoy se da el nombre de "valona" a diferentes composiciones, una de las cuales está edificada sobre décimas espinelianas y se estructura como una glosa.⁴⁸

⁴⁴ Raúl Arreola Cortés, *La poesía en Michoacán desde la época prehispánica hasta nuestros días*, Fimax Publicistas, Morelia, 1979, p. 248.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 280-284.

⁴⁷ Gabriel Rico dice que las valonas michoacanas son "sobre todo hasta groseras", *op. cit.*, p. 3.

⁴⁸ Las observaciones que aquí haremos están basadas en el *corpus* de valonas de Apatzingán. [N. del ed. La décima como estrofa o en glosa normal es característica de múltiples países hispanoamericanos: Puerto Rico, Santo Domingo, Panamá, Argentina, Uruguay, Venezuela, Ecuador, etc. Cf. Y. Jiménez de Báez, *op. cit.*, nota 4 de este artículo].

La décima de Reyes, por lo demás, construye su ritmo base en los versos 1 y 5, los primeros versos, respectivamente, de la primera cuarteta y del puente, octosílabos trocaicos que, según Tomás Navarro Tomás, aparecen en pasajes uniformes; ello da al conjunto el aire de un sonsone-te como el trote de la jaca que, sin embargo, no es monótono gracias a las inserciones de otros tipos de octosílabos, como el mixto y el polirrítmico, típico este último del verso narrativo español por excelencia; la valona es una composición predominantemente narrativa que sólo a ratos se distancia del corrido, tanto por esquivar el prurito de una puntual datación documental, como por su diferente función ilocutiva; mientras que el corrido propende a la admiración épica y a la valona michuacana le da por la crítica satírica. Todo esto, sin embargo, puede ser fácilmente desmentido en la práctica: corrido y valona recorren con frecuencia, en Michuacán, las mismas rutas como en la composición "Las justicias de Arias",⁴⁹ que navega entre la valona y el corrido. El relato que estructura la valona michuacana puede referirse a un hecho o a una secuencia completa de hechos trágicos, satíricos o simplemente jocosos, aunque con frecuencia dotados de un fuerte doble sentido. Está por demás decir que en la valona michuacana concurren, como es obvio, muchos de los clichés estróficos usuales en la lírica popular hispánica. Para construir un referente de la estructura usual en la valona michuacana más antigua, se puede tomar una de las viejas valonas, como "El licor y los celos", del *corpus* recogido en Michuacán por Álvaro Ochoa:⁵⁰

<i>¡Válgate, Alá, qué mitote:</i>	a
<i>llanto, gritos y furor</i>	b
<i>originaron los celos</i>	c
<i>y las copas de licor.</i>	b
Con las cabezas perdidas	a
y ánimos acalorados	b
dos ciegos enamorados	b
echan votos y por vidas:	a
no hay razones comedidas,	a

⁴⁹ Composición de 1893 recopilada por Álvaro Ochoa quien la encuentra en Eduardo Ruiz, *Apuntes para la Historia de Michuacán*, publicados en 1896, y toma el texto Eduardo Mijangos Díaz (coord.), *Movimientos sociales en la historia de Michuacán*, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michuacana/Plaza y Valdés, Morelia, 1998. En 1905 la había recogido M. Barbosa, en *Apuntes*, p. 32, al hablar de Eustaquio Arias, federalista de Zacapu "y otros puntos inmediatos". Cf. *El Michuacano Libre*, Morelia, 3 de marzo de 1831, t. 2, núm. 9.

⁵⁰ Cuando haya alguna peculiaridad en la rima, se indica con un asterisco [*].

se tratan al estricote,	c
la hembra procura un garrote,	c
el otro afianza la puerta...	d
¡oh, qué terrible reyerta!	d
<i>¡válgate, Alá, qué mitote!</i>	c

Aquí se dan un sentón	a
allá largan los zapatos;	b
maullan cual si fuesen gatos,	b
no se escucha la razón;	a*
todo es bola y confusión,	a*
temblar, variar de color,	c
y ejercitando el rigor	c*
en la tremebunda lucha,	d
tan solamente se escucha	d
<i>llanto, gritos y furor.</i>	c*

Ya calma la tempestad	a
y cesando un poco el ceño	b
se oye el poderoso empeño	b
de quien une la amistad:	a
aclárase la verdad	a*
oculta con densos velos;	c
y se admirarán los cielos	c
al ver que tal tremolina	d
grita, lágrimas y mohina	d
<i>originaron los celos</i>	c

Unirse los lazos	a
de la amistad ya perdida;	b
amor cobra nueva vida.	b
Estréchanse al fin los brazos;	a
y olvidando los porrazos	a
se preguntan con dolor	c
¿por qué fue tal sinsabor?	c*
¿por qué tan necias cuestiones?	d
por tres o cuatro razones	d
<i>y las copas de licor.</i> ⁵¹	c*

⁵¹ Álvaro Ochoa, en su *corpus* de canciones michoacanas, mencionado en la nota 1, recoge esta valona de D.A. González Ureña, *El Michoacano Libre. Periódico político y literario*, Morelia, 12 de septiembre 1830, t. I:64, pp. 255-256. Como se ve, carece de despedida.

Esta valona documenta bien la estructura que la composición tuvo en Michoacán: por una parte, se atiene en general a la estructura de la glosa en décimas espinelas con planta y despedida,⁵² arriba mencionada. Por otra,⁵³ tomando como referencia el modelo anterior, se puede afirmar sin ambages que ha sufrido varias metamorfosis tanto formales como temáticas. Estas metamorfosis de la valona michoacana, sin embargo, no se reducen a los asuntos de su canto, sino que afectan a su forma, es decir, si tomamos como referencia la anterior composición, la actual valona michoacana parece haber perdido su árbol genealógico. Por principio de cuentas, vemos aflorar ya algunas "peculiaridades" en el verso, que hoy son moneda corriente en la valona michoacana. Primero: el empleo profuso de la rima consonante aguda ("licor"/"sinsabor", "verdad"/"amistad", "furor"/"rigor", "confusión"/"razón"), que aunque fincada en una fuerte tradición dentro de la versificación española, y consagrada en poetas como Santillana y Boscán, había sido abolida por los teóricos de los siglos de oro. Sin embargo, por su consonancia con el ritmo natural de la lengua española, esta abolición apenas tuvo vigencia en la poesía popular que la pone en boga, de nueva cuenta, en los siglos XVIII y XIX, y la convierte en una práctica ordinaria de la versificación popular.

Segundo: el empleo de la asonancia como rima válida en un esquema de rima consonante, significa, en pocas palabras, que en la versificación popular la distinción entre las rimas consonante y asonante no es muy estable. Tercero: la adopción de otras estructuras estróficas para la décima que tiende a abandonar el tradicional esquema *abbaaccddc* en favor de otros como *abbccddeed abcbddeed*, y otras secuencias análogas más, que autorizan a decir que la rima de las estrofas de la actual valona de Apatzingán, luego de pasar por un periodo de propensión al pareado, tiende a desaparecer como lo muestra la valona "El animal",⁵⁴ alguna de cuyas estrofas tienen el esquema *abcbdecfe*

Es muy bonito y precioso	a
nomás tiene mal olor	b
y vive en un rinconcito	c

⁵² Como se ve, la despedida no se ha conservado en el texto recogido por AOS.

⁵³ Hacemos estas consideraciones sobre todo a partir de valonas de Tierra Caliente, tanto del mencionado *corpus* recogido en Apatzingán por Raúl Eduardo González, como del recogido por Thomas Stanford. Aunque también nos hemos servido de otras compilaciones como el *Cancionero popular mexicano* (2 ts., segunda edición, México, SEP, 1988), del *corpus* de valonas que para su *Cancionero michoacano* recogió Álvaro Ochoa Serrano y, por último, *Milote, fandango y mariacheros*, op. cit., del mismo AOS.

⁵⁴ Recogida por Raúl Eduardo González en la explanada de la biblioteca de Apatzingán el 7 de mayo de 1998.

donde nunca pega el sol;	b
mantenerlo es un primor.	b
De señas es muy raro,	d
lo digo por si lo ven,	e
tiene el hociquillo al hilo,	c
las barbillas por la frente	f
y por los cachetes también.	e

En tercer lugar, amén de casos extremos como el anterior, la actual despreocupación por la rima en la valona de Apatzingán⁵⁵ parece mostrar tendencias intermedias que van de la estrofa con base monorrima, del tipo de *abcbbbbbb* que documentamos más abajo, a estrofas cuya única rima son pareados sembrados a discreción en el esquema de los diez versos que ya a estas alturas han perdido su carácter de glosa y presentan conflictos de prevalencia en su rima entre, por ejemplo, el verso como de consonante aguda o el de rima asonante. De que la valona glosa en décimas espinelas, en todo caso, debe ser tomado como el punto de referencia de la evolución posterior de la valona michoacana, como lo muestran bien los diversos testimonios que de su paso ha ido dejando, por aquí y por allá, la valona michoacana. Véase esta del dominio público, “El interesado”, donde aparecen —aunque enmarcadas en espinelas— décimas en esquemas como *abbccddeed abcbdddeed*, distintos del espineliano con el que, sin embargo, alternan:

Quien sirve a bienes ajenos	a
no goza ningún favor;	b
aquel que sirve mejor	b
siempre le agradecen menos.	a
Me acuerdo que aquí serví	a
por los puntos conocidos	b
puse mis cinco sentidos,	b
de eso nada merecí;	a
es constante y es así,	a
para mi fue lo de menos:	c
no había sol ni había sereno	c
por cumplir mi obligación,	d
es una gran distinción	d
<i>Quien sirve a bienes ajenos.</i>	c

⁵⁵ Según grabaciones de campo llevadas a cabo en Apatzingán en octubre de 1997 y en mayo de 1998 por Raúl Eduardo González, *supra*, *cit.*

Servir solamente a Dios,	a
sólo mi Dios paga bien,	b
porque en el mundo no hay quién,	b
aunque se muestre halagüeño	c
no ha de haber un hombre bueno,	c*
sea señora o sea señor,	d
ni se acuerdan de su autor,	d*
mucho menos de su hazaña,	e
quien sirve a otros se engaña	e
y no goza ningún favor.	d*
Tarde vine a conocer	a
lo que a mí me ha sucedido,	b
porque amor, justicia y ciencia	c
ya a los cielos se ha subido,	b
el mundo está convertido	b
en un puro sinsabor,	d
les ha de causar dolor	d
el mirarse trabajando,	e
ganan más otros hablando	e
que aquel que sirve mejor.	d
Yo ya me voy desaudido, (<i>sic</i>)	a
con vergüenza y desalojo,	b
por ingrato y vanidoso	(asonancia) b
hoy me tienen sumergido;	a
ya me voy agradecido	a
de los dineros ajenos,	c
hablen más o hablen menos,	c
a mí el aclarar me importa	d
y aquel que mejor se porta	d
siempre le agradecen menos.	c
Todos echan despedida,	a
pero a mí no me conviene,	b
porque en este conjunto de arpa	d
lo que uno granjea eso tiene. ⁵⁶	b

Esta despreocupación por la secuencia de la rima se ha agudizado entre los actuales valoneros de Apatzingán⁵⁷ para quienes el género “va-

⁵⁶ Del corpus recogido por REG, *supra*, cit.

⁵⁷ Según grabaciones de campo realizadas en Apatzingán, en octubre de 1997 y en mayo de 1998 por Raúl Eduardo González, *supra*, cit.

lona" acepta estrofas como la siguiente tomada de la valona titulada "La carestía" y cuya rima, asumiendo la asonancia como esquema válido en una estructura consonante, es del tipo *abcbbbbbb* fincada, como se ve, en la asonancia monorríma:

Fui a comprar unos bisteces	a
con unos primos hermanos	b
les estaba pagando un kilo	c
y me dan ochocientos gramos:	b
me rasguñaron las manos;	b
"Aquí ya me estás robando",	b
le dije a mi primo hermano.	b
"Vámonos poniendo a mano,	b
porque una vaca traes del rastro	b
y las otras ya son del llano.	b

En otros casos, la rima prácticamente ha desaparecido de muchas de las estrofas de composiciones que hoy se cantan, se graban y se venden como valonas de Apatzingán. El lector puede ver un ejemplo en la estrofa, arriba citada, de la valona "El animal".⁵⁸ Igualmente, en las valonas michoacanas más recientes, parecen percibirse otras tendencias: la primera de ellas es a abandonar la estructura de una glosa sustituyendo la estrofa inicial por una cuarteta de línea, constituida por un verso único repetido, que hace que el texto o planta consista en una estrofa monoversal, cuyo verso único repetido, de cualquier manera, cierra a cada décima, como si se tratara de una glosa a la manera ya de un estribillo.

Un cuarto aspecto de esta metamorfosis de la valona michoacana se refiere, obviamente, al cambio de función de la planta de glosa que pierde primeramente su carácter de texto a explicar, y desemboca en la consiguiente pérdida de sus funciones tanto de dedicatoria como de estructura de la valona. En efecto, de tener la función social de dedicatoria cortés, fue asumiendo otras funciones como la de anuncio de tema, resumen del relato en décimas o su marco narrativo cerrado, en este caso, por la despedida. Quinto: hoy es frecuente que la "despedida" constituya el simple remate narrativo de la estrofa inicial, generalmente una cuarteta, y parezca estar olvidando ya su función de dedicatoria. En la despedida refulge de manera especial una de las técnicas del arte de la versificación del coplero de pueblo. A saber: el ya referido uso de clichés

⁵⁸ Recogida por Raúl Eduardo González en la explanada de la biblioteca de Apatzingán, el 7 de mayo de 1998.

o frases ya hechas cuya función textual puede considerarse fática, puesto que sólo se trata de mantener vivo el verso:

- : Despedida no les doy / porque a mí no me conviene (porque no la traigo aquí)
- : Todos echan despedida / pero a mí no me conviene (pero no como la mía)
- : Voy a echar mi despedida / por un cuerito de tusa (por el ojo de una aguja)
- : Ya con ésta me despido / ya me cansé de cantar (por la esquina de un portal)
(yo ya voy a tirar la hacha)
- : Ya me voy a despedir / ya terminé mi jornada.

Todo esto indica que el arte de escribir versos dentro de la lírica popular no sólo tiene su almacén de tópicos y temas, sino que también lo tiene de pies de verso, versos hechos y clichés de distinto tipo que sirven de apoyo al coplero, ya sea para la introducción de una nueva rima, ya de simple relleno para mantener viva la trova mientras se encuentra el derrotero de la argumentación.⁵⁹ Son usuales, en esta función, versos cliché del tipo “vuela, vuela, pajarito / párate en aquel romero”, “en las ramas de una higuera / yo vi balancearse un higo”. Por lo demás, el recurso argumentativo dominante en la valona michoacana es el que la retórica aristotélica asigna al *exemplum* cuya *vis argumentativa* es de tipo inductivo. Las despedidas entonces vienen a ser, en algunos casos, la conclusión que se desprende del *exemplum* contado en las décimas. La tradición funciona aquí no sólo en la medida en que se trata de un arte transmitido de una generación a otra, sino en la medida en que de los *monumenta traditionis*, el acervo de valonas que un pueblo guarda, se sacan las nuevas valonas por el sólo recurso de la tipificación, al estilo de las funciones de Propp. Hay, en efecto, una tipología de personajes que la interpretación popular relaciona mediante una serie de analogías: el mal padre es el tipo del político corrupto que es, a su vez el tipo de patrón de empresa, y así sucesivamente. Con este recurso el coplero de pueblo se parece a aquel padre de familia del Evangelio que “que saca de su arcón cosas nuevas y viejas” o, si se quiere, que saca del arcón las cosas viejas que allí guarda para convertirlas en nuevas, por los mecanismos siempre a la mano de la tradición.⁶⁰

Sexto: hemos de decir, por lo demás, que si la rima no entra en el primer plano del horizonte de los valoneros, tampoco les preocupa mucho la estructura métrica de la valona que ha ido cambiando de manera no

⁵⁹ Todo esto acaba de ser puesto de manifiesto magistralmente por Alexis Díaz-Pimenta en su magnífico libro *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Oiartzun, Sendoa Editorial, 1998.

⁶⁰ Mt 13, 52.

table, ya sea entendida como dos quintillas, ya que se la piense como dos redondillas unidas por dos versos eslabón o versos puente, las décimas muestran cada vez más irregularidades en el metro. Para explicarlas, habría que señalar, en principio, que puesto que al menos esta poesía nace para el canto, sería preciso pensar en una métrica que analice la influencia de la música en el texto verbal, lo cual creo que modificaría algunas de nuestras ideas métricas tradicionales y explicaría las "anomalías" de los versos de las coplas. Para el caso de la valona, en todo caso, no es raro deslizar un eneasílabo o un heptasílabo en un esquema octosílabo. La más frecuente de las irregularidades métricas es la sílaba de más del tipo: "porque en este conjunto de arpa" (9 sílabas),⁶¹ "estudiando para contar" (9 sílabas), "y les tiran a los troncones" (9 sílabas),⁶² "me dijo asustada" (7 sílabas), "yo ya desesperado" (7 sílabas),⁶³ aunque el octosílabo siga siendo el sostén de la composición tal cual se da hoy en día. Al respecto Raúl Eduardo González dice:

la valona de Tierra Caliente en nuestros días es poco respetuosa de la medida de las ocho sílabas en sus versos, probablemente porque la recitación lo permite (recordemos que generalmente el primer verso y muchas veces el tercero, el sexto y el octavo van anteceditos por un "Ay" en su ejecución, lo que implica que de hecho cuenten con nueve sílabas. Así, es común que los versos varíen su medida a voluntad del cantante o para facilitar la tarea del autor.⁶⁴

Séptimo: por lo demás, la enunciación dominante de la valona michoacana de hoy es masculina e, incluso, se puede decir que en el caso de las valonas de Apatzingán, se trata de una postura no sólo machista sino agresivamente antifeminista: abundan las valonas relativas al sexo o a la mujer vista como objeto sexual. No obstante ello la sátira del valonero se ocupa también de cosas de la vida cotidiana como la migración a Estados Unidos, la carestía de la vida, los problemas del peso frente al dólar y, cómo no, el narcotráfico, y en general los problemas que aquejan al michoacano de pueblo que es, después de todo, el michoacano de la valona.

En resumen, hoy se da el nombre de "valona" a composiciones muy distintas entre sí, ya sea en cuartetas o en décimas, aunque siga prevale-

⁶¹ En la "despedida" de "El sirviente".

⁶² Estos tres últimos casos están tomados de la valona de Apatzingán "Los tiradores".

⁶³ Los ejemplos de heptasílabos están tomados de la valona "El tren de Apatzingán" recogida *in situ* por REG el 21 de octubre de 1997.

⁶⁴ "De la glosa", *op. cit.*

ciendo la designación que con ella se hace a la composición en décimas octosílabas espinelas que glosan una planta, generalmente una cuarteta, rematadas por una cuarteta de despedida. En cuanto a la versificación, los valoneros michoacanos, como todos los trovadores de pueblo, emplean profusamente la rima consonante aguda en detrimento de la métrica del Siglo de Oro: el empleo de la asonancia como rima válida en un esquema de rima consonante; la adopción de estructuras estróficas alternativas de la espinela, estrofa de referencia en la valona michoacana; la tendencia a abandonar la estructura y funciones primitivas de la glosa, tanto en relación con la estructuración de la valona, como en sus funciones discursivas; la "despedida", ha sustituido su función social por una generalmente narrativa; la métrica, dominada generalmente por la música, presenta irregularidades dentro del esquema octosilábico que, sin embargo, sigue prevaleciendo. La textualidad de la valona es, pese a todo, fuertemente tradicional, no sólo por la manera de extraer sus temas y tipos, por analogía, del arca de la tradición, sino por el recurso constante de versos hechos que operan en esta poesía como clichés, lo que conlleva que del acervo de valonas que un pueblo guarda, se saquen las nuevas valonas por el solo y muy literario recurso de la tipificación, o trazo de secuencias de personajes tipo, a los que la inspiración popular relaciona por alguna analogía. El nuevo coplero de pueblo acude a la tradición para recabar los temas, esquemas y la autoridad necesaria para su creación, por los mecanismos siempre a la mano de la tradición.

EL CORRIDO⁶⁵

Si, al referirse a México el infaltable Vicente T. Mendoza puede decir con verdad, que el corrido "es uno de los soportes más firmes de nuestra lírica popular",⁶⁶ también es posible hacerlo con el corrido en Michoacán. El corrido, en palabras puntuales del mismo Mendoza, "es un género

⁶⁵ Además de las referencias que se irán dando más adelante, véase, entre muchas otras cosas, la hoy clásica obra de Daniel Castañeda, *Corrido mexicano: su técnica literaria y musical*, Ed. Surco, México, 1943, y desde luego, Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, FCE, México, 1954. Véanse, igualmente, Jesús Romero Flores, *Corridos de la revolución mexicana*, Costa-Amic Editor, México, 1977; Álvaro Custodio, *El corrido popular mexicano. Su historia, sus temas, sus intérpretes*, Ediciones Júcar, Madrid, 1975; Antonio Salgado Herrera, *Los máximos corridos mexicanos*, Anaya Editores, México, 1983. Sobre la presencia del romancero tradicional en Michoacán, véase Vicente T. Mendoza, "El romance en tierras michoacanas", en *Universidad Michoacana*, tomo IV, núm. 19, Morelia, marzo-abril de 1942, pp. 83-93.

⁶⁶ "El corrido en México", en *Universidad, Mensual de cultura popular*, Universidad Nacional, México, abril de 1937, t. III, núm. 15, p. 28.

épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya sea asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes".⁶⁷ El "romance nacional", como lo llamó certeramente Vicente Riva Palacio,⁶⁸ ha brotado con creces desde muy temprano en Michoacán ya sea como periódico de pueblo, ya como expresión del sentimiento colectivo, en momentos de calamidad, sobre las figuras de la gesta del momento. Del corrido michoacano es válido todo lo que se ha dicho sobre el corrido mexicano: que es heredero del romance, que con muy pocos recursos ha llenado páginas enteras con las hazañas, las noticias, los amores y los odios de Michoacán. A decir de Andrés Henestrosa, el corrido es "vaso para el llanto, para la alegría, para la bravata, para la exageración [...] Pero donde mejor se encuentra es en el elogio, en la glorificación" de las figuras que llenan las hazañas populares.⁶⁹

Del corrido michoacano también es válido decir que cumplió con dignidad la función de periódico de rancho y que la revolución mexicana fue su tiempo por excelencia como lo fue también el del corrido mexicano, en general. Como botones de muestra, véanse, si no, el gran ciclo de corridos michoacanos surgido en torno a la figura de José Inés Chávez García o las coplas de corridos josefinos con que riega Luis González su laureado *Pueblo en vilo*:

Izaguirre dio la orden
de que quemaran el templo,
y en el infierno arderá
con todo su regimiento.

Año de mil novecientos
el veintisiete al contar
fue quemado San José
por gobierno federal.⁷⁰

Se subió para la sierra
a acabar con los cristeros;
se bajó que peloteaba
porque vio muy feos los cerros.

⁶⁷ *El corrido mexicano, op. cit.*, p. IX.

⁶⁸ Citado por Andrés Henestrosa, en *Espuma y flor de corridos mexicanos. Selección, prólogo y notas de...*, Porrúa, México, 1977, p. 13.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁰ Quinta edición en español, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1995, pp. 199 y ss.

Nuestro plazo era muy corto
 para nuestra retirada.
 Todos decían ¿para dónde?
 Si está la lluvia cerrada.

Como bien dice el mismo Henestrosa, el corrido sólo florece cuando una gran idea o un gran dolor se apoderan del alma colectiva: su rai-gambre popular "radica en su lenguaje y en su música".⁷¹ Todo ello hace buena la definición que del corrido da don Vicente T. Mendoza cuando dice: "el corrido es una especie de gacetilla poética que, como el romance castellano, tiene por misión reflejar con una ingenua melodía como ritmo y un espíritu crítico como fondo, los sucesos de un periodo histórico cargado siempre de violencia".⁷² En México, el corrido es, por otro lado, una composición musical de la que a duras penas puede trazarse un mapa que taxonómicamente tenga sentido: en efecto, parece adoptar las mismas estructuras, recurrir a iguales clichés, rondar incluso los mismos grandes temas y escoger los mismos momentos de su auge, tanto en Michoacán como en Zacatecas o en cualquier otra parte de México. Sólo varían, en todo caso, las gestas locales y los personajes de dimensiones menores que causaron sus zozobras y sus gozos, quienes, en todo caso, surgen como catalizadores de la inspiración popular.

La abundancia de corridos michoacanos hace imposible espigarlos en una circunstancia como ésta. Sólo el ciclo de corridos surgidos en torno a la figura del bandido, asesino y violador José Inés Chávez García excede con mucho esta posibilidad. Sin embargo, es fácil ver que el corrido nace ante la angustia, ante la amenaza a la paz hogareña y la fe, el peligro de la vida y, en fin, cualquier inquietud o exaltación del espíritu por los heroísmos espontáneos, de cualquier tipo; acontecimientos éstos que brotan de la inspiración solariega michoacana, de un día para otro. El discurso de las coplas del corrido fluctúa entre la admiración épica, la denuncia o el sarcasmo. Como ejemplo del ciclo, y para documentar la figura de este personaje, transcribo completo el corrido "Chávez García" para mostrar su estructura de composición:

Quisiera contar a ustedes
 de grandes hombres proezas
 que honra dieran a la Patria,
 por sus heroicas empresas.

Entrada

⁷¹ *Op. cit.*, p. 9 ss.

⁷² Álvaro Custodio, *op. cit.*, p. 9.

Mas por desgracia funesta
están los tiempos tan malos
que hasta los hechos notables
están de lodo enfangados.

Excusa retórica

Voy a referir la historia
de un hombre que fue temido
en Michoacán hace poco,
y que jamás fue vencido

Preludio narrativo

No fueran dignos de loas
sus vicios que dan horror,
si no fuera porque llenan
páginas de gran dolor.

Justificación

José Inés Chávez García
hombre que fue tan temido
era gañán en Santa Ana
Mancera, do había nacido.

Nacimiento

Cuando el grito de Madero
en sus filas se alistó
y con las tropas de Amaro
a Mayor pronto llegó.

Maderista

Después se unió con la fuerza
de Villa y por él peleó
y en la derrota de León
a Michoacán regresó.

Villista

Conocía mucho su tierra
y por senderos y atajos
burlaba la vigilancia
dando a Carranza trabajos.

Anticarrancista

Se hizo de fama perversa
y toda la gente vaga,
se le unió con alegría,
aun cuando fuera sin paga.

Maleante

Buscaba donde no hubiera
sino corta guarnición,
cayendo cual lobo hambriento,
sobre cualquier población.

Fechoría tipo

Buscaba víctimas nuevas
 en esa región tan bella,
 sin pasar un solo día
 en que menguase su estrella.

Fechoría tipo

Más de dos años anduvo
 destruyendo aquella tierra,
 imperando como dueño
 de los campos y la sierra.

Fechoría sintética

En Tacámbaro y Quiroga,
 en Puruándiro y los Reyes,
 todos sufrieron su yugo
 doblegándose a sus leyes.

Fechoría histórico-sintética

Con las más lindas doncellas
 aumentaba su serrallo
 y saqueaban y robaban,
 desde un peso hasta un caballo.

Fechoría tipo

En Pátzcuaro llegó al colmo
 con sus delitos sin cuento,
 destruyendo propiedades
 y dando la muerte a ciento.

Fechoría histórico-sintética

Allí se habló de un suceso
 de heroísmo sin igual,
 que a Chávez habría ablandado
 si no fuese un vil chacal.

Fechoría colmo

Un niño de dieciséis años
 hizo esconder a su hermana
 y defendió a sus padres
 con potencia sobrehumana.

Fechoría colmo

Por el número abrumado,
 fue llevado ante el bandido,
 y en vez de ser perdonado
 le mandó quitar la vida.

Fechoría colmo

Cinco mil hombres de tropa
 siempre estuvieron tras él,
 pero se burlaba de ellos
 y la suerte le fue fiel.

Fechoría sintética: la banda

A nadie compadecía
de la gente por igual,
a los pobres y los ricos
sufrían su hazaña infernal.⁷³

A guisa de cierre

Al ciclo Chávez pertenecen, además, corridos como el de "Rafael Nares", de agosto de 1918; el corrido de "Chávez García contra Flores", "Y ya viene Chávez García", de noviembre del mismo año. Muerto Chávez, fue la Revolución la que sirvió de tema al corrido michoacano como "Naranja y Sabino", de 1919; "Aurelia. Corrido de actualidad", de 1919, uno de cuyos protagonistas es Pascual Ortiz Rubio. El "Corrido de Pablo Landeros", de 1922; el de "Rafael Cuadra", de 1923; "La toma de Morelia" de 1924; "Ya llegaron los norteños", de 1924; "Ezequiel Farías", de 1925; el "De Refugio Solano", de 1926. Y desde muy temprano empiezan a entremezclarse otros ciclos en torno a asuntos que preocupan u ocupan al pueblo michoacano, como la migración, ciclo al que pertenece "El enganchado", de 1931,⁷⁴ o los corridos locales bajo el tópico "lindo Michoacán", como el corrido de Uruapan, de 1925. Hasta que se presenta otro de los grandes asuntos del corrido: la cristeriada, como llaman entre la gente de Michoacán a lo que Jean Meyer dio en llamar la "cristiada", que inspira corridos como "Los cristeros", de 1927; "Combate del Encinal", que tuvo lugar el 17 de enero de 1927; El "Corrido de don Ramón Aguilar", muy cantado por la región de Zamora y Jacona; el de "Gervasio Mendoza", de 1929; el "Corrido de Yurécuaro y Tanhuato", de 1930; "Cristeros", que ya introduce el agrarismo como otro de los temas del corrido michoacano, como el de "Rafael Picazo en agonía", de 1934; "La lucha por el ejido de J. Refugio Valadez"; "Lázaro Cárdenas", de 1934. De hecho, Lázaro Cárdenas es figura central de una de un potente ciclo de corridos michoacanos como el "Corrido al general Lázaro Cárdenas", de 1934, cuya primeras estrofas, que constituyen retóricamente la presentación del autor, muestran algunos de los clichés del género:

Sólo su atención les pido
parado en aquella esquina;
pa' que oigan este corrido
que escribió Pancho Medina.

⁷³ De la compilación de Álvaro Ochoa.

⁷⁴ Sobre los corridos con el migrante como protagonista, puede verse la compilación de Gustavo López Castro, *El río Bravo es charco*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1995.

Fui privado de la vista
por voluntad del Señor,
pero tengo el alma limpia
y muy grande el corazón.

Yo nací por estos lares
allá en el siglo pasado,
aquí en Jiquilpan de Juárez
un pueblo muy afamado.

Y no faltan, desde luego, los corridos en honor de algún héroe local como los "De Feliciano Villanueva", "La muerte del general Benigno Serratos", "Ramón Ayala", 1935; "Jesús Navarro", de 1937; el "De la guerra Chabela o Jesús Cárdenas". O, para contradecir a don Andrés Henestrosa para quien "el corrido no se inspira jamás en sucesos en que participen animales" y que "El corrido del caballo blanco" es "falso",⁷⁵ hay una serie de corridos sobre caballos, cantados, recogidos o escritos en Michoacán: "Del caballo criollo", "El caballo canciller", "El peñasco" sobre una yegua de Ario, compuesto en 1940. Ya después vendrían los corridos sobre el sinarquismo como "La Unión Sinarquista", de 1940; "Tragedia sinarquista",⁷⁶ o, en la actualidad, los corridos del migrante y del narco.

POPURRÍ MICHOACANO

La lírica popular michoacana se expresa, por lo demás, en sonos, peteneras, villancicos y canciones, en una variada gama de ritmos que va de los sonos a los jarabes, que pueden servir de provisionales casilleros para guardar, junto a los muchos rincencillos aún sin explorar y a falta de un cancionero michoacano, la poesía del pueblo cantada en Michoacán, que gusta cantar sus amores y sus despechos con el mismo lenguaje de la flor, del paisaje, del fruto de la tierra, del agua del lago, del sol, las estrellas, la sandía de la huerta, el limón, la naranja, las espigas del trigo, la arena del mar, la paloma, la caña o el viento.

Si en los villancicos, alimentados en el fervor popular michoacano y sustentadores de él, aparece no sólo el alto lirismo de una poesía popular de fina orfebrería, como base del lenguaje poético religioso, también se pone de manifiesto el hecho frecuente en Michoacán de una poesía popular religiosa que al haber nacido en culta cuna, revestida de una

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 11.

⁷⁶ Todos los corridos aquí citados proceden de la compilación de AOS.

música proveniente de las ricas arcas de la tradición novohispana de Michoacán, ha sido hecha suya por el alma popular y, pasando de boca en boca, ha inspirado los sentimientos espirituales del michoacano hasta llegar a convertirse en producto de exportación. En todo caso, esta breve referencia quiere dejar constancia de la magnitud de este mar aún sin navegar que es la lírica popular michoacana. Como ejemplo, cito el villancico michoacano "Por el valle de rosas" que empieza así:

Por el valle de rosas de tus mejillas
 corren dos arroyitos de lagrimitas;
 déjame, deja, déjame, deja,
 que ellas la sed apaguen que me atormenta.⁷⁷

Pero en general, hay un extenso y variado *corpus* poético en el magno cancionero virtual michoacano que sigue empleando como tópico y como fuente de su lenguaje poético el viejo tópico del *locus amoenus* del "lindo Michoacán" cuyos "lagos azules", "llanos dorados" conforman con la fronda de sus verdes montañas el "paraíso" que sobrevolado hoy por "palomas mensajeras" hace mucho tiempo "Dios lo quitó del cielo y por ponerle nombre le puso Michoacán", cuyas mujeres son sólo estrellas del cielo transportadas aquí. Ante la imposibilidad de mencionar aunque sea las perlas criadas en ese mar sin explorar, presento una muestra en forma de popurrí:

Palomas mensajeras
 deténganse en su vuelo
 si van al paraíso
 sobre él volando están

Pues hace mucho tiempo
 Dios lo quitó del cielo
 y por ponerle nombre
 Le puso Michoacán.

Se trajo a las estrellas
 más raras y lejanas
 las convirtió en mujeres
 bonitas de verdad.

⁷⁷ Villancico popular cuya letra es del poeta michoacano Manuel Ponce, y su música es del compositor moreliano Miguel Bernal Jiménez.

Chatita, vamos a Uruapan,
ya verás qué bonito es
muchos ríos, muchas frutas,
muchas huertas de café.⁷⁸

Tiene mi prenda querida
sus chinitos en la frente,
parece caña florida,
sembrada en tierra caliente.

En la medianía del mar
tiré un puño de corales
para que coloradearan
la playa y sus arenales.

Cielo azul, cielo estrellado,
cielo de mi pensamiento,
quisiera estar a tu lado
para vivir más contento;

Junto al agua se ponía
y las olas aguardaba,
y al verlas llegar huía;
pero a veces no podía
y el blanco pie se mojaba.

Quisiera ser periquito,
para volar en el aire,
y allí decirte secretos
sin que los oyera nadie.

Con una chispa de fuego
Se puede quemar un monte;
Con una sola mirada
Se puede perder a un hombre.

Cuando vayas a la iglesia
Ponte un velito en la cara,
Que los santos, con ser santos,
Miran donde estás sentada.

⁷⁸ A no ser que se indique lo contrario, los textos de este popurrí están tomados de la compilación de AOS.

Ni contigo ni sin ti
Mis penas tienen remedio;
Contigo, porque me matas,
y sin ti, porque me muero.

Son tus labios un rubí
Partido, por gala, en dos,
arrancado para ti,
De la corona de Dios.

Dicen que se muere el Sol
Que se muera por mi parte;
Que mientras tus ojos brillen
¡Maldita la falta que hace!

Hermosa flor de limón,
dame de tu medicina,
para curarme una herida
que traigo en el corazón.

Mediante esta minúscula muestra, se puede ver hasta qué grado la poesía popular michoacana es un rico tejido aún por explorar, cuya intertextualidad está hecha de reminiscencias, voces de otros tiempos, versos que cantaron otros amores, gestas de otras epopeyas, angustias de otros momentos, hilos, en fin, de otras tradiciones, fruto del magno árbol de la lírica popular mexicana o, mejor, del magno sistema literario de una lírica popular universal, cuyos brotes fueron a germinar por las tierras michoacanas donde todo prende y florece. La lírica popular michoacana, así, viene a tomar las dimensiones, si acaso, de un habla de la magna lengua de nuestra poesía, rica por tantas herencias y por estar regada con el caudal de tantas aguas.

Jacona, Michoacán, diciembre de 1998,
junto al Canal de la Esperanza
HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ
El Colegio de Michoacán

“ÁGUILA QUE VAS VOLANDO / Y EN EL PICO LLEVAS HILO”: ENTRE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR Y EL CANCIONERO MEXICANO DEL SIGLO XX. LA HISTORIA DE UN CONCEPTO

HACIA UNA DEFINICIÓN DE POESÍA POPULAR

Desde hace varias décadas aquellos interesados en el estudio de la poesía oral nos enfrentamos con una serie de problemas, entre los que se destaca la definición misma del término. Dada la complejidad y diversidad de opiniones sobre el tema, en este apartado sólo me gustaría deslindar las acepciones que se han utilizado con mayor frecuencia para esta poesía, sin pretender ofrecer una solución.

Una de las expresiones más comunes es la de “poesía oral”. Si bien con esta designación se hace explícito la cualidad de ser una poesía cuya gestación y transmisión son principalmente orales, el término es problemático en dos áreas: la variedad de géneros que incluye, y que existe en tanto poesía oral culta como popular. Ruth Finnegan discute en su conocido trabajo *Oral Poetry* (1a. ed., 1977) la definición y los presupuestos que atañen a dicha denominación, como el de referirse a una poesía primitiva. Además explica que la “oralidad pura” de un texto es muy difícil dentro de sociedades alfabetizadas, donde es más común la “oralidad mixta”, es decir que en algún momento de su gestación o transmisión el texto pudo haber sido puesto por escrito, lo cual no afecta la naturaleza oral del texto. De hecho, como demuestra la especialista, una gran cantidad de los textos en la sociedad occidental pertenece a este último grupo.¹

En segundo lugar, está la expresión “poesía tradicional” que es la más utilizada por los especialistas formados en la escuela de Menéndez Pidal. El término se refiere a la

poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente tradicional, bien distinta de la otra meramente popular. La esen-

¹ Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* [1977], Bloomington, Indiana University Press, 1992, cap. 2. También véase, sobre la oralidad en la Edad Media y Siglos de Oro, la obra de Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

cia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo; está en la reelaboración de la poesía por medio de variantes.²

En la definición anterior queda clara la distinción entre poesía tradicional y popular; sin embargo, otros especialistas, como Margit Frenk, prefieren la denominación "poesía popular", pues la creación, recreación y ejecución de la lírica tradicional se realiza principalmente en las clases subalternas tanto rurales como urbanas.³

Para comprender más a fondo la problemática de los conceptos mencionados conviene una breve reseña de la historia de los mismos. A partir del siglo XVIII la noción de la idealización de una poesía natural y primitiva sobre todo fue impulsada por Rousseau y, unos años antes, por Vico. Estas ideas se ven reforzadas por el surgimiento del Romanticismo alemán y el concepto de *Naturpoesie* en el siglo XIX. Herder fue el creador del concepto de poesía popular que posteriormente sería desarrollado por Goethe, Schlegel y los hermanos Grimm, entre otros. También fue Herder quien amplía el concepto de pueblo que, de identificarse con los estratos más pobres de la sociedad, termina por designar a la comunidad entera, a la nación. Se añade a la definición la creencia de que existe una misma alma, distinta para cada pueblo, de un genio nacional: el *Volksgeist*.⁴

De lo anterior se desprende que no sólo existe una poesía popular sino que ésta es un producto del pueblo creador, del genio colectivo. Más tarde la idea del *Volksgeist* es cuestionada por Uhland, quien afirma que siempre existe una creación individual, pero que "en la poesía popular es decisivo el dominio de lo colectivo sobre los derechos de los individuos".⁵ Hecho que contrastaba con la poesía culta, de autor conocido, de maestría implícita. Y, por ser la poesía popular fruto del alma del pueblo, pu-

² Ramón Menéndez Pidal, *El romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, Paez, s/a., p. 39.

³ La preocupación por definir los conceptos también es compartida por otros estudiosos; aquí me gustaría citar por su acertada definición de tradición a Henry Glassie: "tradition is the means for deriving the future from the past and then define tradition, once again, as volitional, temporal actions. Spanning from the routine to the inventive, tradition is characterized diversely as a result of scholarly interest —and this is more important— as a result of differences among cultures. In different situations, tradition can be identified with the products, whether casual or canonicals, of historical action, or as the historical axis within creative acts, or as the style of historical construction peculiar to a culture", *Journal of American Folklore*, 108 (1995), 397-412.

⁴ Para el estudio del concepto de poesía popular, véase Margit Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México; México, reimpresso en 1985, primer capítulo.

⁵ Margit Frenk, *Las jarchas...*, op. cit., p. 17.

ra y espontánea, se concibió como la poesía primigenia; en otras palabras, la poesía popular era el sustrato de toda poesía.

Desde 1824, Uhland afirma la existencia de una poesía popular más antigua que la poesía producida por los letrados, idea que se consolida en los trabajos de Ludwick Römer (1884), Alfred Jeanroy (1889), Gaston Paris (1891), Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1904). Esta tendencia en el área hispánica culmina con el discurso sobre la primitiva poesía lírica española emitido por Menéndez Pidal en 1919.

Como fruto de los trabajos de los eruditos surge la idea de la existencia de un fondo popular nacional del cual se habían nutrido los géneros cultos europeos, y aún más, se tiende a pensar que este fondo común podría remontarse hasta la Antigüedad.

No obstante la aceptación de los orígenes populares de la lírica románica, a fines del siglo XIX la idea del pueblo creador encuentra un rechazo total en John Meier, quien concibió la *Rezeptionstheorie*, donde se afirma que el pueblo no produce sino que recibe los bienes culturales de las clases altas. La poesía dejaba de ser un producto de la naturaleza para ser un producto cultural que no era exclusivo de las sociedades primitivas.

Esta teoría de la negación de la creatividad del pueblo desata una polémica aún no resuelta. Los estudiosos simpatizantes del origen culto de la poesía pretrovadoresca plantearon algunas soluciones. Algunos defendieron que la poesía de los trovadores es la continuación de la lírica latina medieval, otros vieron los antecedentes en la poesía litúrgica y paralitúrgica.

Pese a estos intentos de solucionar el problema de los orígenes, al pasar los años, las nuevas investigaciones arrojaron luz sobre la cuestión y cada vez más se rechazaron las teorías simplistas de un solo origen. Investigadores como Peter Dronke⁶ explican la posibilidad de mutuas influencias entre la poesía de los clérigos, los trovadores y la poesía popular. El primer paso estaba dado, porque, aun cuando existían discusiones sobre el carácter de la lírica pretrovadoresca, lo que ya no se puso en duda, fue la existencia de una poesía popular.

Posteriormente, en 1948, con el descubrimiento de las jarchas, se consolidan algunos de los rasgos de la poesía anterior a los trovadores. La poesía pretrovadoresca popular era monoestrófica, con abundancia de los monólogos en voz femenina que solían abordar temas tristes. En los monólogos aparecen los personajes de la madre y las hermanas como confidentes de la doncella enamorada. En cuanto a la estructura las estrofas podían ser constituidas por dísticos, tercetos y cuartetas.

⁶ Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1978.

Desde hace más de medio siglo la canción popular es ya el objeto de estudio de varios eruditos. Así, más allá de las teorías, existe un interés por describir el cómo y el porqué del fenómeno folklórico. De hecho, ya no se habla de "la poesía popular", ya que ésta es un fenómeno histórico que se transforma a lo largo del tiempo y difiere de región en región, sino de las poesías populares.⁷

A partir de mediados de siglo y hasta la fecha ha habido un gran avance en la investigación sobre la lírica popular hispánica gracias a estudiosos como Dámaso Alonso,⁸ Antonio Sánchez Romeralo,⁹ José María Alín¹⁰ y Margit Frenk,¹¹ cuyas recolecciones con criterios rigurosos y análisis estilísticos constituyen las bases del conocimiento de la lírica tradicional hispánica actual. Asimismo, se pueden mencionar los estudios comparativos de Stephen Reckert,¹² cuyos resultados han abierto nuevos caminos para la interpretación de los cantares.

El creciente interés por la cultura popular y el desarrollo de las teorías de la poesía oral a fines de la década de 1960 se manifiesta también en obras como las de Paulo Carvalho,¹³ Erick A. Havelock,¹⁴ Carlos Ginzburg,¹⁵ Mario Cirese,¹⁶ quienes aportan elementos teóricos de otras dis-

⁷ J.R. Moore, "Omission of the Central Action in English Ballads", *Modern Philology* (1913-1914) 11:391-406, 1916; Sergio Baldi, "Sul concetto di poesia popolare", *Leonardo: Rassegna Bibliografica* (Firenze) (1946) 15:11-21 y 65-77, y Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Literatura y Sociedad, 15, Castalia, Madrid, 1978.

⁸ "Cancioncillas 'de amigo' mozárabes: primavera temprana de la lírica europea", *RFE* (1949), 33:297-349; reimpresso en *Primavera temprana de la literatura europea: lírica-épica-novela*, Crítica y Ensayo, 22, Guadarrama, Madrid, 1961, pp. 17-79, y con José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956.

⁹ *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi*, Estudios y Ensayos, II, Madrid, Gredos, 1969, y el *Romancero Rústico*, "Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas (Español-portugués-catalán-sefardí)", 9, Seminario Menéndez Pidal y Gredos, Madrid, 1978.

¹⁰ *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968, y *Cancionero tradicional*, Clásicos Castalia, 190, Castalia, Madrid, 1991.

¹¹ Mencionaré aquí sólo algunos de sus estudios como el de 1971. *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*, El Colegio de México, México; y la recopilación de sus artículos en 1978 (véase n. 5); la antología *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, Castalia, Madrid, 1987, y *Corpus de la antigua lírica hispánica (siglos xv-xviii)*, Suplemento, Castalia, Madrid, 1992.

¹² Sobre todo me refiero a sus trabajos *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse* (Londres, King's College, 1970), y *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

¹³ *Historia del Folklore iberoamericano. Las culturas criollas*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969.

¹⁴ *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Laterza; Roma, 1973 (1a. ed., 1963).

¹⁵ *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo xvi*, Einaudi, Turín, 1976.

¹⁶ *Ensayos sobre las culturas subalternas*, trad. Luis Barjau (edición no comercial autorizada por el autor), Cuadernos de la Casa Chata, México, 24.

ciplinas como la antropología, la historia y la sociología a la discusión sobre la cultura oral y el hecho folklórico como expresión cultural.

Hoy día encontramos un gran desarrollo de los estudios de la cultura popular hispánica en España especialmente, en sus manifestaciones literarias como la lírica. Un ejemplo de ello son los trabajos de recolección en Castilla y La Mancha hechos por Joaquín Díaz y por Luis Díaz Viana,¹⁷ el trabajo antropológico y filológico sobre la canción popular española que desarrolla José Manuel Pedrosa,¹⁸ los estudios y recolecciones de la poesía tradicional andaluza hecha por Dorothe Schubarth y Antón Santamarina,¹⁹ entre otros, así como estudios teóricos que nutren la discusión, como los de Maricruz García de Enterría, sobre todo su libro titulado *Literaturas marginadas*.²⁰

Una vez entendida la complejidad del concepto "poesía popular" es evidente que para definirla se deben tomar en cuenta varios aspectos desde su producción hasta la transmisión. De acuerdo con lo anterior, la poesía popular podría definirse como: primero, aquella poesía producida en su mayor parte por la población rural y las clases marginadas (sobre todo inmigrantes rurales) de la ciudad. Segundo, el modo de transmisión es principalmente oral, aunque esto no excluya que existan producciones que se pongan por escrito (oralidad mixta) y que a la vez sigan en la vía oral. Tercero, la poesía popular es una poesía que vive en variantes y por ello uno de sus rasgos distintivos es la transformabilidad.²¹ Cuarto la poesía popular se caracteriza por tener un número limitado de recursos estilísticos que son compartidos por la colectividad,²² de ahí que en las producciones predomine la estética colectiva sobre la individual, es decir que el nombre del autor o recreador no es decisivo. Y esto implica el anonimato.

Cabría añadir a lo expuesto el problema de la identificación de la lí-

¹⁷ Sobre todo una de las mejores antologías que hizo junto con Miguel Manzano Alonso es el *Cancionero popular de Castilla y León*, 2 vols., Salamanca, Centro de Cultura Tradicional y Diputación Provincial, 1989.

¹⁸ Sólo enumeraré algunos como: "La novia exigente: de unas seguidillas del siglo XVII "ball rodó" catalán y canción paralelística sefardí", *Criticón*, 56 (1992): 41-52; "La leña de calderón: un estudio de antropología literaria", *Romanische Forschungen*, 105 (1993): 110-117; "La pizarra latina de Carrio (siglo VIII) y la cuestión de orígenes de la poesía tradicional románica europea", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, septiembre de 1995), ed. J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, pp. 1147-1158.

¹⁹ Schubarth, Dorothe, y Antón Santamarina (eds.), 1984, *Cancioneiro popular galego*, 2 vols., La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

²⁰ *Literaturas marginadas*, Playor, Madrid, 1983.

²¹ Véase Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.

²² Margit Frenk, "Contra Devoto", *Criticón*, 49 (1990), pp. 7-19, p. 13.

rica tradicional con una literatura contestataria. Maricruz García de Enterría discute ampliamente este aspecto en el libro mencionado (nota 20), concluyendo de acuerdo con Lotman que "A través de muchos textos de literatura marginada se percibe un mundo de ideas y sentimientos peculiar, distinto del culto, pero tan digno de respeto e interés como éste porque obedece a un tipo distinto de cultura y a una relación diferente entre el público y el texto".²³ Es decir que sea marginada no implica siempre que sea o sólo sea contestataria.

Este artículo quedaría incompleto si no menciono la confusión que se ha establecido entre la literatura popular y la literatura de masas. A pesar de responder a dos realidades diferentes parece que no se ha hecho suficiente hincapié en lo erróneo de confundir una con otra. Sobre todo esto sucede cuando se utiliza el adjetivo "popular", que en inglés denomina a la cultura de las masas específicamente.²⁴

EL CONCEPTO DE POESÍA POPULAR EN MÉXICO

Una vez entendido el panorama de la poesía popular española pasemos al desarrollo de los estudios en México. Si se hace una retrospectiva —sin afán de ser exhaustiva— de los estudios sobre el folklore mexicano destaca la figura de Ruben M. Campos, cuya obra de inapreciable valor histórico no refleja un rigor sistemático. Sobre todo me refiero a los libros *El folklore y la música mexicana* (1928) y, posteriormente, *El folklore literario de México* (1929).²⁵

La segunda figura a destacar por su obra es Vicente T. Mendoza, quien muestra una conciencia más moderna del trabajo de un estudioso de la lírica tradicional. En *La canción mexicana*, Mendoza acepta la teoría

²³ Lotman, 1980, pp. 103-26 apud García de Enterría, *Literaturas marginadas*, p. 101.

²⁴ Para este punto es interesante la discusión establecida por John Fiske sobre lo difícil de homogeneizar al fenómeno de la "cultura popular" en la sociedad industrial en su trabajo *Understanding Popular Culture*, Boston, Unwin Hyman, 1989, capítulo 2.

²⁵ A pesar de que reconoce la importancia del estudio de la poesía popular, simultáneamente, su concepción y definición está llena de prejuicios: "La florescencia literaria de un pueblo, que el folklorista da a la literatura, debe ser correspondida por el literato, que es pulidor del hallazgo de la piedra preciosa, con la selección realizada por el buen gusto del hombre de letras, para mostrarle al pueblo lo que es bello de su propia producción escogida y ennoblecida por la percepción del artista y su apreciación justa" (en *El folklore literario de México*, México, SEP, 1929, p. 7). La misma actitud aparece velada en su necesidad de justificar el interés por estudiar el folklore dentro de un movimiento universal que trasluce un concepto totalmente romántico de la poesía popular: "Este ensayo de espigamiento folklórico nuestro no es un movimiento aislado. Obedece a un movimiento universal que ha descubierto que el folklore es una fuente de poesía" (*El folklore literario de México*, ed. cit., p. 9).

tradicional en cuanto que los orígenes de las canciones podrían remontarse hasta la Edad Media; además, el estudioso acepta que no sólo la influencia española se muestra en los ritmos musicales, sino también en los instrumentos. En otras afirmaciones denota un acercamiento al concepto de "poesía tradicional" de Menéndez Pidal, por ejemplo cuando asevera que los "individuos inteligentes, de buena memoria de afán renovador [...] no solamente heredan el núcleo principal de la tradición, sino que se constituyen automáticamente en almacén, depósito, archivo, biblioteca y fuente de transmisión".²⁶

La siguiente etapa de los estudios sobre la canción tradicional mexicana desde un aspecto literario la comprende el final de la década de los sesenta y toda la década de los setenta. Dentro del primer grupo se incluye la obra de Carlos Magis,²⁷ quien realiza un cuidadoso estudio comparativo de tres escuelas poéticas contemporáneas del cancionero hispánico: la argentina, la española y la mexicana. Posteriormente, la recopilación de más de 10 000 coplas hecha por un equipo de investigadores de El Colegio de México bajo la dirección de Margit Frenk, que se consolidó en los cinco volúmenes del *Cancionero folklórico de México (1975-1985)*,²⁸ los cuidadosos trabajos de Mercedes Díaz Roig²⁹ sobre el romancero, la lírica popular y sus influencias mutuas y los trabajos realizados por Aurelio González sobre el romancero y la tan útil bibliografía de la lírica tradicional,³⁰ e Yvette Jiménez de Báez en la décima y otras áreas. Fuera de la ciudad de México es importante destacar los estudios de Herón Pérez³¹ sobre todo aquellos dedicados al refranero y los trabajos sobre lírica tradicional y oralidad de Raúl Dorra.³²

A todos los anteriores esfuerzos nos unimos los nuevos investigado-

²⁶ La obra se titula *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y metodología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (1a. ed. UNAM, México, 1961), p. 16.

²⁷ Me refiero a su obra *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969.

²⁸ *El cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975-1985.

²⁹ Véanse los trabajos: *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, México, 1976, y con Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, UNAM, México, 1986.

³⁰ *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*, Aurelio González (coord.) y Magdalena Altamirano, Enriqueta Garza de Fierro, Jas Reuter,† Mercedes Zavala y la colaboración de I. Vázquez Valle, A. Wood Rivera, E. Jarquín, El Colegio de México, México, 1993.

³¹ Citaré solamente como ejemplo *Refrán viejo, nunca miente*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1994.

³² Sobre todo sus trabajos: "Estructuras elementales de la poesía de tradición oral". *Los extremos del lenguaje*, pp. 77-95, en *Oralidad y escritura*, El Colegio de Michoacán, 1992; y su reciente libro donde se analizan varios aspectos de la oralidad, *Entre la voz y la letra*, Puebla, Plaza y Valdés, Benemérita Universidad de Puebla, 1997.

res que nos hemos formado con algunos o varios de los anteriores estudios. En mi caso, me he dedicado al estudio del *Cancionero Folklórico de México*, principalmente.

LAS SUPERVIVENCIAS

Quizás la mejor definición sobre la estrecha relación del cancionero mexicano con el cancionero hispánico, tanto antiguo como moderno, ha sido dada por Mercedes Díaz Roig "Cada texto mexicano es la manifestación particular del inmenso depósito folklórico hispánico".³³

Entre las pruebas que existen para demostrar la continuidad de la tradición oral a lo largo de los siglos son las supervivencias tanto textuales como temáticas que aparecen en los cancioneros modernos. Siguiendo la terminología de Margit Frenk, la conservación puede ser total, parcial o, si existe un menor grado de similitud, se le designa como correspondencia.

Lo anterior se esclarece si se hace un recorrido por las fuentes. En primer lugar se hallan las fuentes peninsulares que son las que nos dan la pauta de la supervivencia:

Ésta sí que es Nochebuena,
en que nace el Niño Dios,
ésta sí que es Nochebuena,
ésta sí, que las otras no. (C 1291)

Es interesante anotar que el registro más antiguo de este texto en la Nueva España es el cancionero del siglo xvii llamado de Gaspar Fernandes. A pesar de la evidente relación entre un texto y otro, aún no tenemos datos suficientes para explicar qué tan populares fueron estos textos en el contexto colonial.

Por último encontramos el mismo texto en el *Cancionero folklórico de México* (*op. cit.*), cuyas fuentes y difusión son netamente populares:

Esta sí que es Nochebuena
en que nació Dios,
ésta sí que es Nochebuena,
ésta sí que las otras no. (CFM8707)³⁴

³³ La cita está tomada del artículo "Panorama de la lírica popular mexicana", *Caravelle*, 48 (1987), pp. 27-36, p. 29.

³⁴ Véase en el *corpus* (cf. n. 11) el número 1391 cuya fuente es el auto "El nacimiento de Nuestro Señor" de Mira de Amescua.

En el cancionero actual mexicano existen muchas más correspondencias textuales que supervivencias. Aquí citaré dos casos. El primero es la canción que da título a mi ponencia. El texto antiguo dice:

Águila que vas bolando
 lleva en el pico estas flores
 dáselas a mis amores,
 díle cómo estoy penando. (C 571)

En tanto que el texto actual ha cambiado, pero ha preservado elementos esenciales en los versos introductorios como para ser reconocido:

Águila que vas volando
 y en el pico llevas hilo,
 dámelo para curar
 este corazón herido. (CFM 2117)

El segundo texto que mencionaré es un muy difundido acertijo antiguo, que ha sido identificado como paneuropeo por José Manuel Pedrosa y que también lo he encontrado en el cancionero del siglo xvii, antes mencionado, que se canta en Veracruz:³⁵

El abbad y su manceba,
 y el herrero y su muger
 de tres güevos comen sendos:
 esto ¿cómo puede ser? [C 1459]

En el cancionero de Puebla-Oaxaca aparece una versión del acertijo, pero que ha variado su contenido de adivinanza a volverse una afirmación del mal comportamiento de los aludidos:

El sacristán, el barbero,
 el cura y el alguacil
 hizieron una pandorga
 q[ue] fue cosa de dezir.³⁶

³⁵ Un análisis más profundo de estos materiales lo hice en mi artículo "Canciones tradicionales, canciones de brujas y un acertijo en un manuscrito del siglo xvii" (en prensa, en *Actas del segundo congreso. Tradición oral hispánica y portuguesa*).

³⁶ La cita pertenece a los folios 249v-250r del manuscrito que no tiene número de catalogación, cuyo lugar de procedencia es el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca.

La otra versión aparece en el *Cancionero folklórico de México*, donde nuevamente recupera su calidad de acertijo:

Del carpintero su hija,
del herrero la mujer,
comieron de nueve huevos,
y ellos tocaron a tres.
("El carpintero" I, Veracruz, IV, núm. 9608)³⁷

Por último, de las supervivencias temáticas sólo señalaré el motivo de "cortar una flor", con el significado de posesión sexual, pues ha permanecido en el cancionero desde sus comienzos hasta ahora. Sin embargo, en el cancionero actual existe un cambio de punto de vista, ya que el motivo es enunciado por una voz masculina:³⁸

Levánteme, ¡o, madre!
Mañanica frida,
fuy cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar. (C 314C)

Me he de cortar una flor
de esas de tu hermosa rama;
Y aunque me cueste rigor,
me he de acostar en tu cama,
ángel divino de amor,
aroma de la manzana. ["La flor", 1511]

Al cortar una rosa
yo me espiné,
pero el gusto que tuve
es que la corté. [CFM 2416]

³⁷ En la sección Correspondencias destinada a la canción 1459, aparecen también versiones argentinas del enigma: "Que al carpintero y su hija, / al herrero y su mujer / de nueve le toque tres, / diga ¿cómo puede ser?". Véase también "El cura i el sacristán, / el barbero i su vezino / todos muelen en un molino: / ¡i que buena harina harán! [C 1848B]. Véase el interesante artículo de José Manuel Pedrosa "El abad, su manceba y un acertijo folclórico paneuropeo glosado por Sebastián Horozco", *NRFH*, 44 (1991), 555-566.

³⁸ Este motivo lo he estudiado en Masera, "Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics. A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song" (tesis doctoral: Queen Mary and Westfield College, Londres, Universidad de Londres, 1995), pp. 216-228.

¿CÓMO SE PUEDE DISTINGUIR AL CANCIONERO MEXICANO?

Si se acepta la existencia de una lírica popular histórica y geográficamente determinada, se infiere que existen rasgos distintivos que la separa de otras expresiones orales. El caso de México es muy especial pues ha sido un crisol donde se han fundido muy diversas culturas. Se pueden destacar dos predominantes, aparte de la española: la cultura indígena y la cultura africana. Sin embargo aún hoy no sabemos hasta qué punto influyeron sobre la cultura que se forjó en la lengua española. Y de aquí en adelante me referiré al cancionero en especial.

Poco sabemos aún del cancionero actual, y mucho menos sobre el antiguo cancionero mexicano. Algunos de los pocos textos netamente populares conservados han sido recogidos por acusaciones hechas ante la Inquisición. Mencionemos algunos de los más estridentes, provocadores y conocidos como "El chuchumbé", cuyos orígenes aún se estudian. Sólo cito una estrofa que ha sobrevivido parcialmente en un juego de niños (como he demostrado en otra parte):

Estaba la muerte en cueros
sentada en un taburete,
en un lado estaba el pulque
y en el otro el aguardiente. (Méndez, p. 37).

La estrofa ha sobrevivido en el juego de niños llamado la "Media Muerte", donde "las coplas las utilizan los muchachos para divertirse satirizándose entre sí; al son de ellas brincan y giran alrededor de aquel que consideran la Media Muerte, al que le tiran de la ropa, le tocan con varitas o simplemente bailan alrededor de él".³⁹

Estaba la Media Muerte
Sentada en un taburete
Los muchachos traviosos
Le quitaron el bonete.⁴⁰

Sobre los rasgos que distinguen a la mexicana de otras escuelas poéticas, y que han sido destacados son: el vocinglerío de pájaros que puede

³⁹ Vicente T. Mendoza, *La lírica infantil*, El Colegio de México, México, 1951, pp. 84-85, núm. 91.

⁴⁰ La copla fue comunicada a Vicente T. Mendoza por el señor Mariano Argote de 60 años en la ciudad de México en noviembre de 1939 y proviene de San Gabriel Guzmán, Jalisco, *La lírica infantil de México*, p. 201. Véase también Frenk *et al.*, *Cancionero folklórico de México*, III, núms. 8376 y 8377.

provenir de influencia indígena;⁴¹ el predominio de la voz masculina que, a pesar de ser una característica compartida con otros cancioneros contemporáneos, concuerdo con Magis en que la frecuencia de la voz femenina es menor incluso que en otros cancioneros modernos como el español; en cuanto a la estructura, se destaca el frecuente uso de sextillas y del paralelismo intraestrófico.⁴²

Podría decirse que esta larga enumeración agotaría las áreas de estudio de la poesía tradicional no narrativa; sin embargo, lejos de ello, aún quedan muchos estudios por realizarse, desde recopilaciones de canciones en las diferentes áreas de la República, siguiendo un método sistemático, hasta monografías de cada género. Si comparamos los trabajos sobre los cancioneros peninsular y mexicano, es notorio que en México aún nos queda mucho por hacer. Este hecho lejos de ser un obstáculo, es un incentivo para seguir adelante con nuestras investigaciones.

MARIANA MASERA

Universidad Nacional Autónoma de México

⁴¹ Cf. Margit Frenk, *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica de México*, UNAM, México, 1994.

⁴² El predominio de la voz masculina ha sido comentado por Carlos Magis (*op. cit.*, p. 98) y Margit Frenk (en la introducción al *Cancionero folklórico de México*, pp. xxiii-xxiv).

LA FLORA Y LA FAUNA EN LA ADIVINANZA MEXICANA

La adivinanza constituye sin duda una de las vetas más ricas de la tradición lírica infantil como manifestación de la poesía popular folklórica. Por ello es importante su estudio y rescate. En la adivinanza encontramos, como en todas las múltiples y variadas expresiones líricas populares, el saber y el sabor de nuestros pueblos, sus ideas, creencias y costumbres, que perviven gracias a su fuerte arraigo entre la comunidad, la cual celosamente las transmite de generación en generación, convirtiéndolas en parte de su patrimonio cultural.

Sabemos además que, como parte de esa herencia, la adivinanza cumple con una serie de funciones propias, como la de entretenimiento, la didáctica, y por supuesto, la de conservar la tradición cultural propia de su entorno. Relacionado con la primera, es bien conocido el carácter lúdico, de pasatiempo y entretenimiento de que goza la adivinanza, ya que ha sido uno de los juegos favoritos de niños y adultos desde la más temprana antigüedad, presente en todas las culturas y en todos los ámbitos sociales. Sobre su función didáctica podemos afirmar que el hecho de descifrar conlleva el propósito de despertar el ingenio y fomentar la memoria, por lo que cada vez se las incluye con mayor frecuencia en libros de texto y programas escolares. Por último, en cuanto a su función de conservación, es importante destacar cómo a pesar de ser universales, las adivinanzas siempre mantienen características locales propias, que las hacen distinguirse de las de otras regiones por su carga temática o léxica.

En la actualidad se puede afirmar que las adivinanzas siguen ocupando un lugar privilegiado entre los niños y jóvenes, y que son transmitidas por dos vías: la oral y la escrita. La primera es la forma natural de dar a conocer un texto de tradición popular y se da principalmente en el ámbito hogareño; la segunda se da a través de la inclusión de ejemplos en los libros de texto escolares o en publicaciones breves. Es importante señalar que esta segunda vía de transmisión no es muy amplia, por lo que difícilmente puede constituir un factor de transmisión realmente significativo. Es entonces mediante la tradición oral como se conservan los textos que conocemos. La variedad y riqueza de los mismos nos alienta a pensar que este género sigue vivo y cumpliendo sus propósitos de entre-

tener, enseñar y conservar la tradición. O para ponerlo mejor en palabras de dos de sus más dedicados estudiosos, José Luis Gárfer y Concha Fernández:

La adivinanza tiene solera de siglos y por su dimensión imaginativa toca estratos, normalmente inaccesibles, del pensamiento y del lenguaje que hacen de su análisis y estudio el más apasionante de los quehaceres. La adivinanza muchas veces es eso, el transfondo psíquico colectivo de un pueblo, según hemos visto al estudiar el arquetipo y el juego como sus principales generadores. Que la adivinanza supone algo sustantivo al pueblo lo demuestran la gran riqueza de textos adivinancísticos que seguimos recopilando y el amplio número de variantes que de tal término existen [...] ¹

En México, la gran mayoría de las adivinanzas encontradas son, como en el resto de los países hispanoamericanos, de origen español. Así lo han comprobado distinguidos estudiosos de nuestro folklore, como Rubén M. Campos, Virginia Rodríguez de Mendoza y Gisela Beutler, entre otros. Sin embargo, todos ellos, pero muy en especial la última, afirman que en el caso de la adivinanza mexicana la influencia indígena es fundamental por sus antecedentes prehispánicos. Según esta autora, quien realizó un espléndido trabajo de campo en la zona de Puebla y Tlaxcala, ² la presencia de elementos indígenas en los textos de adivinanzas fue detectada desde fray Bernardino de Sahagún, quien publicó una serie de enigmas indígenas en su libro *Historia de las cosas de la Nueva España*. Estos poemas constituían un pasatiempo común, por ejemplo para los aztecas, quienes los llamaban *zazamiles*, “que tal parece quiere decir juguetillos”, ³ los cuales se asociaron rápidamente a las adivinanzas peninsulares, los “qué cosa y cosa” o “qué si cosa”, y dieron por resultado la adivinanza mexicana, conjunción de ambas culturas y tradiciones. Entre los *zazamiles* y los “qué cosa y cosa” o “qué si cosa” la diferencia estribaba básicamente en el léxico y en la composición, en tanto la función era la misma: el pasatiempo por medio del ingenio y la memoria.

¹ José Luis Gárfer, y Concha Fernández, *Adivinancero popular gallego*, Taurus, Madrid, 1984, p. 80.

² Dicha investigación fue parte del Proyecto México de la Fundación Alemana para la Investigación Científica. Investigaciones regionales interdisciplinarias mexicano-alemanas realizadas en la cuenca de Puebla-Tlaxcala, en Gisela Beutler, *Adivinanzas españolas de la tradición popular actual en México, principalmente de las regiones de Puebla-Tlaxcala* (trad. Wera Zeller), Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1979.

³ Esta interpretación es dada por Virginia Rodríguez de Mendoza, en su artículo “Adivinanzas en México”, *Revista Hispánica Moderna*, 9, 1943, pp. 269-270.

Es entonces en el lenguaje en donde se encuentra la mayor riqueza de la adivinanza. Esta se basa, por una parte, en los términos de uso local y, por la otra —como señalan Rosa María Farfán y Mario Calderón—,⁴ en la polisemia que pueden tener los mismos, lo cual es importante porque mientras más interpretaciones propicie una adivinanza, mayor ambigüedad habrá en la búsqueda de la respuesta. Por otro lado, en la adivinanza suele darse una tendencia al rodeo verbal, a la paráfrasis y por supuesto al uso frecuente de diversas figuras retóricas, que la convierten en muchas ocasiones en verdadero ejemplo de creación poética. Por ello, la adivinanza ha sido definida por Gárfer y Fernández como “metáfora y verso”.⁵ No olvidemos el importante papel que juega la poesía en la infancia. Según Román López Tamés la poesía infantil,

[...] se refiere lo mismo a la obra creada por los adultos con la pretensión, más o menos afortunada, de dotarles de medios para desarrollar su sensibilidad. Puede referirse también al acervo poético que en toda comunidad hay, anónimo, rescoldo y sabiduría tradicional, que el niño hereda, conoce y repite. Y una tercera acepción es la más propia: la poesía que el niño crea: uniforme, con apariencia de espontaneidad, supone, decíamos, el estar primero ante las cosas, indiferenciación del Yo naciente y mundo, el animismo y artificialismo infantil, más juego y la risa compensadora en la raíz.⁶

Uno de los elementos permanentemente presentes en la literatura en general y en la lírica popular en particular es el que se refiere a la naturaleza. La adivinanza, género de gran popularidad, no podría quedar ajeno a esta preferencia, dado su gusto por lo colorido y por lo cotidiano como componentes esenciales de la misma. Hacer referencia a todo aquello que nos rodea, engalana, protege o nutre implica reconocer los dones que la naturaleza nos regala día con día. Es por ello normal que el hombre desde siempre se encuentre y se sienta relacionado con la naturaleza y con el paisaje, y que estos elementos aparezcan con frecuencia mencionados en nuestros cantos y poemas, dándoles así un lugar de privilegio en nuestras vidas.

La flora y la fauna son así temas recurrentes en la adivinanza, y en el caso de nuestro país su variedad es realmente plena de colorido, aroma y belleza. Como afirma María Gabriela González Gutiérrez:

⁴ Rosa María Farfán, y Mario Calderón, *La adivinanza*, Editorial Cajica, México, 1993, p. 34. Aparece en el *corpus* como: FyC, y el número de la página.

⁵ José Luis Gárfer, y Concha Fernández, *Adivinancero temático español. Vegetales*, Taurus, Madrid, 1993, p. 98.

⁶ Román López Tamés, *Introducción a la literatura infantil*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990, pp. 164-165.

La adivinanza mexicana, en un inicial acercamiento puramente sensorial, emotivo, es un gran mercado donde las cosas aludidas, eludidas, yacen displicentes en diferentes puestos, en medio de colores, sabores, de ambiente de feria; ahí están el aguacate, el ginicuil, la pera, el metate, la gallina, el huevo, el pulque [...] Esto es lo que notamos cuando la adivinanza nos abre sus puertas; es decir, la misma sensación que experimentamos cuando vamos a un mercado, a un tianguis o a una feria de México: olor a frutas, a flores, a pólvora, a incienso, a jarros frescos. Olor a sorpresa.⁷

Entre las llamadas leyes de Gárfer y Fernández existe una identificada como semiológica que dice: "El Adivinancero popular español refleja prioritariamente el entorno agropecuario español", al que se añadirá posteriormente el hispanoamericano. No olvidemos que a partir del descubrimiento y colonialización de América, nuestro Adivinancero se verá enriquecido con un importante *corpus* adivinancístico relativo a la flora y la fauna del Nuevo Mundo; así las adivinanzas del "cóndor" o "la chirimo-ya" y un largo etcétera.⁸

Por su parte, como ya hemos mencionado en anteriores trabajos:

los temas de la mayoría de nuestras adivinanzas de origen indígena (náhuatl, huave, tzeltal, huichol, mixteco, mixe, maya, tzotzil, etc.) están relacionados generalmente con la naturaleza (árboles, plantas, frutas, semillas y animales), con objetos de uso cotidiano, con partes del cuerpo, temas que coincidieron con las adivinanzas de los españoles, por lo que el acervo propiamente mexicano se vio grandemente enriquecido.⁹

Las adivinanzas mexicanas, además, conservan, como bien lo ha señalado Giselda Beutler,¹⁰ aún hoy, fórmulas de inicio de gran sencillez, propias de sus antiguos *zazamiles*, tales como: ¿qué cosa es?, ¿qué es qué es?, ¿qué cos' que tal?, ¿qué sería?, ¿qué será? En cambio las fórmulas de cierre suelen tener distintas características: aquellas que insisten en lo fá-

⁷ María Gabriela González Gutiérrez, *Hacer visible lo invisible. Estructuras y funciones de la adivinanza mexicana tradicional*, Plaza y Valdés, y BUAP, México, 1999, p. 25. Aparece en el *corpus* como: MGGG, y el número de la página.

⁸ José Luis Gárfer, y Concha Fernández, *Adivinancero popular gallego*, *op. cit.*, p. 60. Las otras leyes que mencionan los autores como inherentes a la adivinanza son: la de la autoría, la del paralelismo lingüístico, la de desglose lingüístico y la axiológica.

⁹ María Teresa Miaja de la Peña, "Adivina, adivinanza... en la tradición popular mexicana", *Memoria del Nuevo Mundo. Castilla-La Mancha y América en el Quinto Centenario* (coord. Pedro Miguel Ibáñez), Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, p. 225, y en "La adivinanza folklórica mexicana", *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL. Literatura: siglos XIX y XX*, vol. III (ed. de Yvette Jiménez de Báez), El Colegio de México, México, 1997, p. 143.

¹⁰ Beutler, *op. cit.*, p. 25.

cil o difícil que es la respuesta, las que amenazan o se burlan del cuestionado, los que lo invitan a buscar una solución, e incluso, las que ofrecen una recompensa. Como en otras manifestaciones de la literatura tradicional, estas fórmulas conllevan una función de *ayudamemoria* en sentido positivo o negativo, según el caso, es decir la intención del que plantea la adivinanza.

Para Gárfer y Fernández, en su *Adivinancero temático español*,¹¹ las adivinanzas pueden conformarse en grupos, que ellos estructuran de la manera que relaciono más adelante. Cabe aclarar que en el caso de las adivinanzas, todo tipo de clasificación u ordenamiento suele ser válido en distintas direcciones; sin embargo, siempre resulta provechoso para su mejor comprensión el seguir alguna línea, a sabiendas de que son múltiples las posibilidades de interpretación. Por ello los ejemplos a que remito, incluidos en el *corpus*, pueden ser representativos de uno o más grupos.

Grupos de adivinanzas:

a) *antropomórfico*: con personalización completa o incompleta (*cf.* el maíz, la caña, el chipocle, el tomate, la luciérnaga, el pinacate, el gallo, la gallina, la oveja);

b) *zoomórfico*: con animalización completa o incompleta (*cf.* el epazote, el alacrán, el murciélago);

c) *comparativo*: con un elemento comparativo o con un elemento característico (*cf.* la caña, el coco, el zapote prieto, el caracol, el pato, la tortuga);

d) *descriptivo*: con diferentes aspectos del objeto (*cf.* el maguey, la milpa, el elote, el mamey, la abeja, el alacrán, la araña, el cangrejo, el cocuyo, el escarabajo, la hormiga, el jinicuil, la mariposa, el tlaconete, el caracol, el loro, el pato, el perico, el guajolote, la culebra, la tortuga, la rana, el caballo, el cerdo, el murciélago, el toro);

e) *narrativo*: contienen un relato (*cf.* la chirimoya, el chile, el esquite, la calabaza, la jícama, el piojo, los pollitos, el sapo);

f) *trabalenguado*: con función de trabalenguas (*cf.* la pitahaya, los guamúchiles, la chirimoya, la guayaba, el chapulín, el zancudo, la víbora, un borrego en un elevador);

g) *criptomórfico*: con la solución escondida dentro del texto, y

—como parte de una palabra (*cf.* la vaca)

—como una palabra (*cf.* el oso)

—como suma de dos palabras, o más (*cf.* el aguacate, el epazote, el capulín, el nopalito, la guayaba, la jícama, el jitomate, el chapulín, la garrapata, el cachalote);

¹¹ José Luis Gárfer, y Concha Fernández, *Adivinancero temático español. Vegetales*, ed. cit., pp. 63-66.

h) *burlesco*: con intención de burla del adivinador (*cf.* el cacahuete, el jitomate, la tuna, la lagartija, el oso);

i) *cosificado*: con cosificación completa o incompleta (*cf.* la pulga, el pato, el guajolote);

j) *sentencioso*: de estilo doctrinal (*cf.* las chinches, el zancudo, el loro, el perico, el tepocate).

A esta clasificación me gustaría añadir un rubro más, el de las adivinanzas *tabú o de doble sentido* (*cf.* el chipocle, el mango, el nanche).

De lo anterior podemos observar que es en la descripción y en lo criptográfico donde parece haber un mayor número de ejemplos, quizá en el primer caso por la posibilidad de llevar de la mano la imaginación del oyente, y en el segundo por lo maravilloso que resulta ocultar fonéticamente las palabras clave para el texto. En este sentido Francisco Curbells Salas afirma que:

El misterio unido a los fascinantes guiños de revelación y ocultamiento en parpadeante alternativa, estimula el desciframiento del enigma, sobre todo al que es capaz de gozar con las combinaciones absurdas del *non-sense* que lleva al niño —según Freud— a parejar palabras sin atender a su sentido, sólo para disfrutar del placer del ritmo y de la rima.¹²

Este ritmo y esta rima, es decir esta función poética inherente a la adivinanza la hacen fácil de memorizar, y por lo mismo ser parte de la tradición oral, como antes he mencionado. Pero además de su capacidad de permanencia y transmisión por esta vía, la adivinanza contiene elementos que le permiten ser parte del acervo escrito, tales como su estructura organizada, su intención lúdica, su contenido críptico y aptitud para captar la atención del oyente o retado, lo cual le otorga virtudes especiales para la tarea pedagógica, incluso porque el grado de dificultad léxica y semántica puede ser convenientemente regulado. La adivinanza, como hemos ido analizando, admite variantes en múltiples y diversos niveles lingüísticos y metalingüísticos, por lo que puede ser localizada tanto en ambientes familiares como escolares. Esta posibilidad le ha permitido, por un lado, emparentarse con géneros más complejos, como son el enigma y el acertijo¹³ y, por el otro, estar dirigida a un receptor universal, capaz de conjugar su imaginación con su inteligencia.

¹² *Apud.* Eduardo Soler Fierrez, *Adivinanzas para adivinar*, Miñon (Col. Las Campanas), Valladolid, 1988, p. 12.

¹³ *Cf.* María Teresa Miaja de la Peña, "La adivinanza folklórica mexicana", en *Varia lingüística y literaria*, ed. cit., pp. 133-136.

Esto último hace que la adivinanza viaje y se arraigue con enorme facilidad. Su estructura organizada, en la que predomina la bimembre; su composición en frases cortas y sencillas; su carácter polisémico y denotativo, y sobre todo, su cualidad poética, han contribuido enormemente a su popularidad y difusión. Todos sabemos adivinanzas, están presentes en nuestra memoria, en la literatura y en los libros de texto. No existe cultura que no las haya adoptado y adaptado, de ahí su riqueza y presencia milenaria, pese, en la actualidad, a la influencia de los medios de comunicación, y a todo lo que éstos conllevan con relación a la convivencia familiar y al gusto por el ejercicio de la memoria y el placer de la lectura.

Nuestro país no ha quedado exento de lo antes afirmado. Como ya hemos visto, las culturas prehispánicas disfrutaban de los *zazamiles*, y éstos en conjunción con la adivinanza que llegó de España, conformaron lo que hoy en día conocemos como adivinanza mexicana, plena de colorido local, de saber y sabor populares, de juegos verbales, de picardía y de tradición. El gusto por su conservación y rescate está presente en nuestra vida cotidiana y en los estudios que se han venido realizando sobre ella a través del tiempo, tanto desde el punto de vista literario, como lingüístico y antropológico. Sin embargo, aún queda mucho por hacer y realmente vale la pena abocarse a ello. La adivinanza, de los géneros líricos de tradición popular tiene aún mucho que enseñarnos y decirnos, en su muy peculiar manera de brindar saber y entretenimiento.

Como muestra incluyo, a continuación, un breve *corpus*, más o menos representativo, de adivinanzas que tienen como tema la flora y la fauna, no siempre endémica, pero que se han adoptado como parte de lo propio, mezcladas con las de referentes autóctonos.

CORPUS DE ADIVINANZAS

Flora

a) Plantas masculinas

¡Epa, epa!
 Me llevan al trote
 y en cada esquina
 me dan un azote.

(El epazote) MGGG, 120

Blanco salí de mi casa
en el campo enverdecí
y al volver a mi casa
entré como salí.

(El maíz) FyC, 65

En mis alas tengo picos,
tengo corazón de bola;
mantengo a pobres y ricos
y mis hijos por la cola.

(El maguey) FyC, 68

Verde fue mi nacimiento,
blanco me puse después;
el que se meta conmigo
lo obligo a andar al revés.

(El maguey) FyC, 317

Un viejito,
cargado de biñuela.

(El nopal) FyC, 360

b) Plantas femeninas

Alta y delgada,
moza sin ventura;
muchos aposentos
y puerta ninguna.

(La caña) FyC, 165

En una montaña oscura
vive una virgen pura
con flores en la cabeza
y un niño en la cintura.

(La milpa) MGGG, 154

Pita aquí
y pita allá.

(La pitahaya) MGGG, 122

c) Árboles

El perro hace gua
 el toro hace mu
 y los pajaritos
 chiles, chiles, chiles.
 (Los guamúchiles)

d) Frutos masculinos

Agua pasa por mi casa
 cate de mi corazón,
 el que no me lo adivine
 es un burro cabezón.
 (El aguacate)

Tata me llamo
 cintura de guaje
 el que me lo adivine
 será un buen salvaje.
 (El cacahuate)

Coloradito, dice la perra,
 coloradito lleno de tierra.
 (El camote) FyC, 161

En el cerro de Capú
 estaba el viejo Lines
 quiero que me lo adivines
 ¿qué es?
 (El capulín)

Por fuera soy espinoso
 tengo adentro una pepita
 para ponerme sabroso
 me cuecen en una ollita.
 (El chayote)

Me fui al mercado
 compré coloraditos
 llegué a mi casa
 y lloré con ellos.
 (El chile)

Un viejito arrugadito
con su tranca en su culito.
(El chipocle) MGGG, 140

Cielo arriba
cielo abajo
y agua en medio
del ocaso.
(El coco)

En un monte no muy monte
hay un viejo no muy viejo
tiene barbas no muy largas
tiene dientes y no come.
(El elote) (MGGG, 141)

En un llanito
muy parejito
saltan y brincan
los pajaritos.
(El esquite)

Jito pasó por mi casa
mate me dio la razón,
el que no me lo adivine
es un gran borricón.
(El jitomate)

Rosado por fuera
colorado por dentro,
de pepa grandota;
comerlo quisiera,
pero no del centro.
(El mamey) FyC, 319

Soy amarillo como membrillo
bájame los calzones
y chúpame lo que tengo.
(El mango)

Un hombre chiquitito
con tres pelos en el culito.
(El nanche) MGGG, 155

Nopa,
 porque se enoja Lito.
 (El nopalito) FyC, 360

Un señor tan panzón
 que no cabe
 ni en su calzón.
 (El tomate)

Un niñito encueradito
 cargando su ayatito.
 (El tomate de cáscara) MGGG, 169

Es prieto, pelón y aguado,
 tiene un hermano borracho
 y otro que, aunque muy macho,
 blanco de susto ha quedado.
 (El zapote prieto) FyC, 485

e) Frutos femeninos

Blanca salí de mi casa
 en el campo me hice bola
 para poderme traer
 me trajeron de la cola.
 (La calabaza) FyC, 155

En casa de Chi
 mataron a Ri
 vino Mo
 y dijo ya.
 (La chirimoya)

Un perrito dice guá, guá
 y la señora dice ya va.
 (La guayaba)

En el monte de Ji
 mataron a Ca
 si quieres saber,
 pregúntale a Ma.
 (La jícama)

Tronco de higuera,
flor de zapallo,
tonta babosa,
cara y caballo.

(La tuna) FyC, 471

Fauna

a) Artrópodos

Por los aires voy volando
sin plumas ni corazón
al vivo le doy sustento
y al muerto consolación.

(La abeja)

Patio barrido,
patio regado
sale un animalito
muy respingado.

(El alacrán)

En lo alto vive
en lo alto mora,
en lo alto teje
la tejedora.

(La araña)

Soy un animal muy raro,
vivo contento en el mar,
si me sacan a la tierra,
caminaré para atrás.

(El cangrejo)

En su cabecita
tiene lamparitas
de luz verde,
cuando el sol se oculta,
él las enciende.

(El cocuyo) FyC, 195

En la esquina de Chapu, Chapu
mataron al indio Lin.

(El chapulín) FyC, 210

Es mi vida aborrecida
de aquel que teme mi muerte,
a quien tengo por comida;
mátame el contrario fuerte
del calor, que me da vida.

(Las chinches) FyC, 213

Brama como el toro;
relumbra como el oro.

(El escarabajo) FyC, 233

Garra, pero no de cuero,
pata, pero no de vaca.

(La garrapata)

Muchas damas en un agujero
y todas vestidas de negro.

(Las hormigas) FyC, 278

Largo, largo como el machete
verde, verde como el limón
blanco, blanco como algodón.

(El jinicuil)

En un cuarto muy oscuro
sale un señor
fumando un puro.

(La luciérnaga)

Me arrastraba por el suelo
cuando quería caminar,
ahora tengo dos alitas,
con las que puedo volar.

(La mariposa)

Adivina, adivinanza
cuál es el bicho
que pica la panza.

(La pulga)

Patio barrido,
patio regado,
sale un viejito
muy empinado.
(El pinacate)

En medio de dos paredes
mataron un gachupín,
su sangre quedó regada
y su cuerpo como un violín.
(El piojo)

Tito, tito, capotito,
vivo al agua de chiquito;
subo al cielo y pego un grito
pico al hombre maldito.
(El zancudo) FyC, 483

b) Moluscos

Es aguado y muy baboso,
no tiene pies y se para,
no tiene cama y se acuesta,
y por tanto meter la testa
se le ha pelado la cara,
el pescuezo y el bozo.
(El tlaconete) FyC, 462

Soy chiquito,
soy bonito,
mi casa llevo
sobre mi lomito.
(El caracol)

Tan grande como una nuez
y sube al monte sin pies.
(El caracol)

c) Aves

Alto, altanero,
 gran caballero,
 gorra de grana,
 capa dorada
 y espuela de acero.
 (El gallo)

Tengo de rey la cabeza,
 calzo espuela pavonada,
 llevo barba colorada,
 mi sueño temprano empieza
 y madrugo a la alborada.¹⁴
 (El gallo)

Una señora muy aseñorada
 con muchos remiendos
 y ni una puntada.
 (La gallina)

Hablo sin pensar,
 río sin razón,
 lloro sin sentir
 y miento sin intención.
 (El loro)

Mi vestido es tornasol;
 con mi cuchara en la boca,
 tengo como monja, toca,
 mis pies son de quitasol;
 mi ataúd, una hoja de col,
 mi mortaja unas tortillas,
 y para salir de mí
 me cantan las seguidillas.¹⁵
 (El pato)

Tiene pico
 y patas de abanico.
 (El pato)

¹⁴ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*, SEP, México, 1928.

¹⁵ "Adivinanzas", *El Nacional*. Suplementos populares, México, 14 de mayo de 1950, p. 2.

Soy verde, porque Dios me hizo verde,
verde, color de verano,
y por mandato de Dios
un pie me sirve de mano.
(El perico)

Fui a la plaza,
compré huevitos,
llegué a mi casa,
se me hicieron vivitos.
(Los pollitos)

Patio barrido,
patio mojado,
sale un viejito
muy esponjado.
(El guajolote)

d) Reptiles

Una dama en un verde prado
que tiene un vestido
de seda bordado.
(La culebra) FyC, 208

Dime: ¿qué cocodrilita,
se mete en su cuevita,
y todita se contonea,
porque mueve la colita?
(La lagartija) FyC, 293

Calabaza barboraza,
llena de conservación,
tiene las patas de león
y el casco de calabaza.
(La tortuga)

Palo liso, palo liso,
cada vez que te veo
me atemorizo.
(La víbora)

e) Anfibios

Puedo saltar,
puedo nadar
y bajo la lluvia
puedo cantar.

(La rana)

Yo iba por un camino
me encontré con Juan Aponte
cuando lo fui a saludar
dio un salto y se fue al monte.

(El sapo)

En una casa oscura
entra la muerte de culo.

(El tepocate) FyC, 456

f) Mamíferos

Lana sube,
lana baja.

(Un borrego en un elevador)

Corro, galopo y camino,
a mi me puedes montar,
y si tienes un carrito,
yo te lo puedo arrastrar.

(El caballo)

Tiene cacha y no es cuchillo;
tiene lote y no se vende;
siempre su suerte depende
del más astuto o más pillo.

(El cachalote) FyC, 153

¿Qué animal hay en el mundo,
como este tan asqueroso,
y de la trompa a la cola
todos dicen qué sabroso?

(El cerdo)

Del palo de la canela
corté la sabiduría
¿Qué pájaro es el que vuela
que sin tener chiches cría?
(El murciélago) MGGG, 155

Palo de burro,
cola de oso,
dime mi vida
si estás celoso.
(El oso)

En el campo me crié,
dando voces como loco,
me ataron de manos y pies
para quitarme la ropa.
(La oveja)

Dos torres altas,
dos miradores,
un quita moscas
y cuatro andadores.
(El toro)

Por un caminito
va caminando,
quien no es gente;
adivínalo prudente,
que el nombre lo ves atrás.
(La vaca)

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

TRADICIÓN Y PERVIVENCIA DE LA POESÍA IMPROVISADA EN ANDALUCÍA

Puede que resulte inesperado comenzar este trabajo afirmando que el panorama de la improvisación poética en Andalucía no es, hoy por hoy, demasiado alentador. La imagen que la investigación tiene del folklore andaluz concuerda poco con esto, desde luego, puesto que de la oralidad popular del sur de España se ha destacado siempre el ingenio de sus transmisores, su espontaneidad, la capacidad de asimilación de otras formas culturales, y la vocación festiva dominante. Son caracteres que, teóricamente, tendrían que haber propiciado la vitalidad de una poesía improvisada que hasta un día no muy lejano tuvo un peso específico en la sociedad andaluza, pero que ahora, y salvando honrosísimas excepciones, es casi un mero recuerdo en la memoria de los transmisores de más edad.

A la desvitalización del repentismo poético ha contribuido sin duda la estandarización de la cultura urbana, implantada en Andalucía con mayor rapidez, y sobre todo con más fuerza, que en la mitad norte de España. La celeridad con que en las últimas décadas las estructuras sociales agrícolas, ganaderas y pesqueras han sido sustituidas por modos de vida adscritos a la ciudad, es un hecho decisivo para comprender el imparable proceso de extinción de esta forma folklórica que durante siglos se desarrolló como una de las vías de comunicación fundamentales entre la gente del campo.

Porque, como acabamos de insinuar, la improvisación poética andaluza ha estado ligada al ámbito agrícola. Quizá sea ése su primer rasgo definitorio. En este sentido, comprender la vida de las dehesas y cortijos andaluces, el *modus vivendi* de los agricultores del sur, es comprender la razón y la naturaleza de su repentismo en verso. La vida del campo comportaba un enorme aislamiento: las familias habitaban y trabajaban en una propiedad de enorme extensión —el latifundio—, separada del siguiente núcleo de población por bastantes kilómetros, de manera que la comunicación cotidiana era del todo imposible. Los contados momentos de encuentro, de socialización, eran de carácter festivo, y era la fiesta la que canalizaba las relaciones, hechas palabras por el intercambio poético de razones. De esta manera, la copla improvisada dio forma a la amistad, al amor, al despecho, a la ruptura, a la crítica, a la alaban-

za, y a cuantos sentimientos tuvieran cabida en la dimensión social del individuo.

En lo que al presente respecta, no puede hablarse de un ritual poético del todo extinto, por muy difícil que para el investigador resulte el rastreo de la pervivencia de formas de improvisación poética. Hoy existe en Andalucía un buen grupo de comunidades humanas que mantienen esta actividad folklórica, si bien es cierto que relegada a ocasiones muy puntuales y alentada por un número mínimo de individuos, más conscientes de la riqueza de la cultura tradicional. Junto a éstas, la comarca oriental de La Alpujarra constituye la excepción y la esperanza del repentismo poético. Allí, por la coincidencia feliz de diversos factores, se ha mantenido con enorme vitalidad la práctica del llamado *trovo alpujarreño* y, en los últimos años, la protección institucional ha conseguido la dignificación y la difusión del mismo.

Estamos, pues, en un momento en el que urge trazar el mapa de la poesía improvisada en Andalucía, no sólo porque sea una tarea pendiente de la investigación de la literatura oral, sino porque, y sobre todo, en este crítico final de siglo asistimos a la definitiva extinción de ciertas formas de repentismo y al relevo de otras, que se modernizan y se transforman en la búsqueda de su supervivencia. Este trabajo no intenta remediar ese vacío: las reflexiones que siguen son sólo el producto de un primer rastreo, escasísimo y por fuerza incompleto, que únicamente debe ponernos sobre aviso de la riqueza de esta parte del folklore del sur y la verdadera necesidad de su estudio.

De los enclaves andaluces en los que aún pueden rastrearse huellas de la improvisación poética, nos extenderemos sobre dos comarcas distantes y con ciertos elementos en común: la ya citada Alpujarra, entre Granada y Almería, y el Campo de Gibraltar, en el extremo más meridional de Cádiz. Comparten el hecho de que, en el fenómeno de la improvisación poética, se alternan quintillas y cuartetas con décimas, al ser las primeras cantadas sobre el ritmo básico del fandango, y las segundas recitadas, lo que prueba su tardía incorporación al folklore de estas zonas. Comparten también la hipótesis de que en ambas comarcas la poesía improvisada naciera al amparo de un entorno laboral específico, al que pronto abandonaría para convertirse en expresión lúdica y festiva. En La Alpujarra parece que fueron las explotaciones mineras de principios del siglo XIX las que sirvieron de crisol a la improvisación poética,¹ mientras

¹ Para todo lo referente al *trovo alpujarreño*, véanse Miguel y Francisco Pelegrina, "Sobre los festivales de música tradicional de La Alpujarra, en *I Congreso de Folklore Andaluz. Danzas y músicas populares*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1988, pp. 209-221; José Ruiz Fernández y Juan Manuel Jerez, "La institucionalización del folklo-

que en el Campo de Gibraltar esta función estuvo a cargo de las almadras que, por lo menos desde el siglo xvii, propiciarían el mejor entorno para la conformación del *fandango tarifeño* o *chacarrá*.²

Pero antes de adentrarnos en la especificidad de la improvisación poética en estas comarcas representativas, debemos insistir en lo extendido que ha estado hasta hace poco el fenómeno en Andalucía, para apreciar así una posible homogeneidad geográfica que merece ser destacada.

Las manifestaciones andaluzas de poesía improvisada comparten con las del resto del mundo hispánico dos caracteres básicos: en primer lugar, en buena parte de los casos se improvisa en el contexto de la controversia o el desafío festivo; el objetivo de socialización que persigue la copla deviene, pues, en comunicación: de lo que el cantor no se atrevería a decir en otra circunstancia o del secreto a voces que por fin se verbaliza amparado por la fiesta, carácter, por otra parte, muy propio de toda la literatura oral del sur.³ Hay, en segundo lugar, un uso constante de la copla repentinizada como crónica local, haciéndose cargo así de la función noticiara que toda la literatura oral se reserva en un momento de

re musical en la comarca de La Alpujarra", *ibid.*, pp. 59-68; María Ángeles Subirats, "Aportación para un cancionero musical de La Alpujarra: metodología", en *I Congreso de Folklore Andaluz. Danza, música e indumentaria tradicional*, Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990, pp. 203-219; Francisco Criado Ruiz *et al.*, "Los bailes de La Alpujarra", en *III Congreso de Folklore Andaluz*, Almería, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, pp. 269-274; y sobre todo los estudios de José Criado que, aparte de numerosos artículos en prensa y revistas, ha publicado: *El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra: 1982-1991*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992; y *Candiota y el trovo de La Alpujarra*, Colectivo Cultural Giner de los Ríos, 1992. Aparte de estos trabajos, hay que seguir con el máximo interés la aparición de los resultados de la investigación de Alexis Díaz Pimienta sobre la improvisación poética en La Alpujarra y en el resto de Andalucía.

² La única monografía existente sobre el tema es la de Juan Ignacio de Vicente Lara, *El chacarrá y sus tradiciones*, Algeciras, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, 1982. Véase también mi artículo "Poesía e improvisación en el folklore del Campo de Gibraltar", en Maximiano Trapero, Eladio Santana y Carmen Márquez (eds.), *Actas del VI Encuentro Festival Iberoamericano de la décima y el verso improvisado. Las Palmas de Gran Canaria, 1998*, I Estudios, Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Acade, 2000, pp. 457-471.

³ Me refiero, en concreto, al marcado contraste observable en el folklore andaluz entre el tabú moral y la expresión hiperbólica y pública de esos mismos asuntos prohibidos. Está bien representado, por ejemplo, en los romances y canciones que forman el repertorio de muchas fiestas de Navidad: en este presunto contexto piadoso se actualizan los textos más irreverentes y desvergonzados y se abordan unos temas (sobre todo de índole sexual) intocables en la cotidianidad pagana. Véase, por ejemplo, Virtudes Atero y María Jesús Ruiz, "Erotismo y burla en el personaje romancístico bajoandaluz", en *Forum Iberoamerica*, 10, Colonia, Universidad de Colonia, 1996-1997, pp. 7-24.

terminado, y obedeciendo a la necesidad de que la expresión popular canalice la "intrahistoria" de cada colectivo humano.

Por otro lado, y como ya adelantamos, la improvisación poética del sur tiene como peculiaridad el darse en un contexto eminentemente festivo en el que las relaciones sociales, y en particular las amorosas, se articulan sobre el fenómeno del repentismo. De esta forma, la práctica de improvisar está completamente incardinada en la cotidianidad o, más exactamente, en la intimidad de la gente.

En lo que se refiere a los textos, lo versos improvisados siempre conviven con textos insertos en la tradición oral del colectivo —sin que por ello los transmisores hagan siempre una separación neta y consciente—, de manera que el repentismo "en estado puro" es casi inexistente. Probablemente porque aquí ocupa un primer lugar el interés por llenar la fiesta de coplas, vengan de donde vengan, y resulta menos importante el ejercicio mismo de la improvisación, a diferencia, por ejemplo, de lo que ésta representa en Cuba, México, Puerto Rico o las más cercanas Islas Canarias.

En definitiva, son bastantes las celebraciones y rituales documentados en Andalucía en los cuales puede al menos sospecharse la existencia de improvisación poética.

Por ejemplo, en un reciente estudio sobre las danzas y canciones de la provincia de Jaén, Vicente Oya describe algunos ritos laicos y religiosos en los que parece esencial la improvisación.⁴ El primero de ellos es el *melechón*, una práctica festiva de Jaén y Zuheros, pueblo de la provincia de Córdoba. Los participantes del *melechón* hacen un corro y cantan pequeñas coplas picarescas y satíricas, cuyo tono soez queda camuflado por la musicalidad del estribillo; el *melechón* una oportunidad para criticar a la suegra, a la pareja, para mostrarse despechado, etc., amparado por el jolgorio de la fiesta.

Algo parecido ocurre con las *moniduras*, de la localidad giennense de Mancha Real, en la comarca de Sierra Mágina. Las *moniduras* son canciones dedicadas a la Virgen del Rosario, a Jesucristo y a la Virgen de los Dolores, y se entonan en días señalados, como aviso de la fiesta y procesión que sirve de invitación para que el pueblo participe. Los participantes del coro-procesión compiten en la composición de *moniduras* y, en su ejecución, se acompañan de clarinetes, guitarras, violines, y diversos instrumentos de fabricación casera.

Donde sin duda se da una vocación clara de improvisación es en la *monona*, un tipo de copla privativo de la localidad giennense de Villanueva de la Reina, en plena campiña de Jaén, junto al Guadalquivir. La es-

⁴ Vicente Oya Rodríguez, "Algunas danzas y canciones de la provincia de Jaén" en *I Congreso de Folklore Andaluz, op. cit.*, pp. 95-105.

estructura de la *monona* es siempre la misma: se trata de una seguidilla a la que se le intercala una especie de estribillo (*monona mía*) en la repetición cantada de los dos primeros versos, de esta forma:

De ramita en ramita
 te voy mirando,
 tú cogiendo aceitunas,
 yo vareando.
 Tú cogiendo aceitunas,
 yo vareando.
 De ramita en ramita —monona mía,
 te voy mirando.

La costumbre de cantar *mononas* data por lo menos del siglo XVIII y, hoy en día, se han llegado a recoger más de 500 letras distintas, arraigadas ya en la memoria tradicional del pueblo. Con todo, lo definitorio de esta copla, como decía, es su vocación de texto improvisado. Las *mononas* tienen como autor al campesino y como espacio los cortijos que cobijan a los aceituneros. Se cantan al calor de la hoguera, en días de fiesta, ratos de solaz o con cualquier excusa y, además del consabido tema lírico-amoroso, suelen recoger las típicas disputas entre hombre y mujer, la rivalidad entre pueblos cercanos, o las alabanzas del propio pueblo. La inclinación "cronística" de la que hablábamos se resuelve en las *mononas* satíricas, e incluso en las que abordan temas políticos, más en boga en los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia. Aseguran los informantes que "la *monona* es inacabable", pues a medida que avanza la fiesta surgen nuevos cantores y va subiendo el nivel de ingenio en la composición de las letras.

Siguiendo con las diversas manifestaciones andaluzas, vale la pena hacer un alto en el folklore del pueblo granadino de Lanteira, situado en la ladera septentrional de Sierra Nevada.⁵ Aquí tiene gran tradición lo que los lanterianos denominan *malagueña*, y que en realidad es un fandango. Los bailes —hoy muy en desuso— se organizaban en casas particulares, entre amigos y amigas, con el fin primordial de buscar pareja. Las coplas servían a esta pretensión amorosa, pero también al desquite de algunos mozos, para entablar alguna riña, hacer un "ajuste de cuentas" o para solucionar o empezar un pique por cuestiones sentimentales. La *malagueña* lanteriana tiene una estrofa obligatoria, la primera, encargada de "abrir la sesión":

⁵ Véase para esto, Francisco Checa, "El saber rural a través del cante popular", en *I Congreso de Folklore Andaluz*, ed. cit., pp. 43-58.

Malagueña, malagueña,
siempre malagañeando,
yo por una malagueña
llevo mi cuerpo penando.

A partir de ésta, el resto de las coplas las va encadenando el “cantaor” o “cantaora”, ya sea porque antes las había oído, porque las compuso, o bien porque ha sido capaz de inventarlas sobre la marcha, aplicándolas a la situación. La *malagueña*, por lo tanto, no es que permita, sino que requiere el repentismo. De hecho, con frecuencia el baile quedaba sujeto al canto de dos trovadores, que mutuamente se respondían, o competían para demostrar quién cantaba más y mejor.

También en Lanteira eran frecuentes los *salmorejos*, reuniones estrictamente masculinas alrededor del plato que les daba este nombre.⁶ Se celebraban cualquier día, con cualquier pretexto y muchas veces acababan con el canto. La información proporcionada por los lanterianos de más edad hace sospechar que, en buena medida, las coplas fueran improvisadas y que el ambiente de independencia e intimidad de las reuniones propiciaría el canto de textos satíricos, misóginos, anticlericales, o de alabanza al vino, lo cual evoca un cierto ambiente goliardesco muy propio de la masculinidad del Sur.⁷

Por último, la información recogida en Lanteira evidencia que la poesía improvisada protagonizó hasta hace muy poco la vida del campo, fundamentalmente como *cantos de trilla*. Al parecer, la trilla, en época de verano, era aquí el momento propicio para “señorearse” con el cante, aprovechado muchas veces para entablar controversias con el vecino. Las coplas recogidas son un recuerdo de los transmisores que conocieron el fenómeno de la improvisación en las labores del campo, hoy ya inexistente. Se trata, por lo tanto, de textos populares, pero que dan testimonio de los fines que cumplía esta modalidad de poesía repentizada. El repertorio es amplio: los lanterianos recuerdan coplas que alguna vez alguien compuso para insinuar al vecino una deuda pendiente, alguna canción dicha en el silencio del trabajo que recogía la protesta por la riqueza del dueño de la tierra, o muchas otras que, otra vez respaldadas por la priva-

⁶ Es un plato muy extendido en Andalucía, donde se le conoce por diferentes nombres. Básicamente está compuesto de bacalao, pimientos secos y mucho ajo.

⁷ La misoginia, sobre todo, planteada en los términos más soeces, es un tema repetido en manifestaciones folklóricas en las que intervienen únicamente hombres. Ocurre así, por ejemplo, en el repertorio lírico de los pescadores, y en algunas otras actualizaciones de poesía improvisada que luego revisaremos. Es una pena que el tabú y la autocensura de los recolectores nos nieguen muchas veces el conocimiento de estos repertorios, tan importantes de conocer como el resto.

cidad de un círculo masculino, hacían alusión a los pecados del otro sexo. Se acentúa aquí la función de la poesía improvisada como vehículo de denuncia social, tema bastante frecuente en la vocación “cronística” del repentismo y, en definitiva, su uso para revelar secretos o verdades escondidas.

Las escasas investigaciones sobre la improvisación en verso en Andalucía desvelan este otro ejemplo, algo alejado de la tónica general vista hasta ahora. Se trata de una práctica folklórica, viva aún, de Laroya, un pequeño pueblo almeriense de unos 170 habitantes, muy apegado a sus tradiciones y, en especial, a la fiesta de moros y cristianos y a las *cuartetas* del Domingo de Resurrección.⁸ Las *cuartetas* son composiciones satíricas, cuyo humor grotesco está fundamentado en su carácter de ritualidad poscualesmal. A la salida de la misa, las *cuartetas* son recitadas en la plaza del pueblo por un individuo subido en un burro disfrazado a la manera humana, con pantalones y gafas. Su intervención es anunciada con una trompeta, y las *cuartetas* son contestadas por un estribillo. El encargado de decir los versos los compone la noche antes o los improvisa sobre la marcha, teniendo en cuenta el público que asiste a su recitación y las circunstancias concretas por las que atraviesa el pueblo.

En Purchena, pueblo muy cercano a Laroya, se celebran también las *cuartetas*, pero no dichas, sino escritas en las paredes, lo que a todas luces vulnera menos a sus creadores, refugiados en un relativo anonimato. Ante las *cuartetas* orales de Laroya, la reacción social es diversa. Cuentan los laroyenses que “hay quien va y sale corriendo para no estar presente, mientras que otros se molestan si no salen en las *cuartetas*”. La temática oscila, entre la esfera político-social y la amorosa-sexual; esta última es la más provocadora en una pequeña comunidad de montaña como Laroya, con una estructuración social mínima. De hecho, se afirma en el pueblo que las censuras que el ritual ha sufrido en los últimos años se deben a que, en una ocasión, las *cuartetas* pusieron al descubierto la condición de adúltera de una mujer y, el marido, que desconocía las andanzas de su cónyuge, abrumado, se suicidó.

El breve repaso hasta ahora hecho a las condiciones de vida de la poesía improvisada en el sur debe llevarnos a entender que su existencia aquí ha dependido siempre —y depende— de un factor primordial: el aislamiento geográfico y cultural de las comunidades que la practican. Tal circunstancia parece favorecer una especial tensión de las relaciones sociales y, en consecuencia, un uso de la improvisación en verso como forma más o menos velada de provocación y de catarsis de conflictos.

⁸ Véase José Antonio González Alcantud, “Humor y ritual en Andalucía”, en *III Congreso de Folklore Andaluz*, ed. cit., pp. 479-498.

Hasta cierto punto, La Alpujarra y el Campo de Gibraltar son comarcas folklóricas paradigmáticas con relación a este hecho, con la salvedad de que aquí el aislamiento se ha conjugado, paradójicamente, con una especial permeabilidad ante las influencias culturales venidas de fuera. Este devenir de la cultura popular ha generado, en una y otra zona, una especial riqueza en la expresión de la poesía improvisada, incardinada en un conjunto muy variado de manifestaciones tradicionales asociadas sobre todo a la música y al baile.

La estructura física de la comarca de La Alpujarra ha sido un factor determinante en el desarrollo de su cultura popular. Se trata de una zona abrupta y montañosa, aislada en el norte por Sierra Nevada y en el sur por el Mediterráneo. Entre el mar y la montaña transcurre, paralela a ambos, otra alineación montañosa, constituida por las sierras de Lújar, de la Contraviesa y de Gádor. En este espacio viven unos cien mil habitantes, distribuidos muy desigualmente, y diseminados entre cincuenta y nueve municipios, treinta aldeas y casi dos mil cortijadas. Debido a esta difícil estructura física y al olvido de siglos por parte de la administración, la población ha mantenido unas formas de vida muy aisladas, y una economía de base familiar dominada por la agricultura de pequeña propiedad, en un terreno áspero y escarpado.

Los alpujarreños se consideran orgullosos de su pasado histórico y, desde siempre, han sido el punto de mira de escritores, historiadores y antropólogos, que han apreciado en el modo de ser de estos hombres una identidad diferencial. En este sentido, se ha destacado de la comunidad alpujarreña la agresividad, la rebeldía y la fuerza física, rasgos que refleja en su manera de vivir, en las fiestas y en los trabajos. De alguna manera, terreno y carácter parecen haberse unido para dar lugar a una compleja cultura popular hecha, además, de la huella que aquí han ido dejando órbitas culturales muy diversas.

La historia de La Alpujarra está constituida por una amalgama de pueblos y de movimientos migratorios e inmigratorios. La música conserva múltiples referencias, no sólo de las culturas que han tenido presencia directa en la comarca, sino también de las dominantes en los colectivos receptores de las constantes oleadas migratorias de los alpujarreños. De esta forma, pueden localizarse en su folklóre reminiscencias de la cultura árabe, mezcladas con canciones renacentistas cristianas (*Bailes de ánimas*, *Rosario de la aurora*, *Doblones*); hay también influencias cubanas e iberoamericanas en general (habaneras, rumbas), por emigraciones desde el siglo XVI hasta el XX, y una curiosa presencia musical de *mazurcas*, *polkas* y *valses*, debida a las emigraciones del siglo XIX a países centroeuropeos. A todo esto hay que sumar, además, los cantes de origen gitano-andaluz y, en especial, un buen número de cantes de trabajo (como los *Cantos de*

muleros, las *Arrieras* y los *Fandangos*), junto a una enorme vitalidad de las formas más representativas de la lírica y la narrativa hispánica de tradición oral.

En líneas generales, el folklore musical de La Alpujarra se caracteriza por su antigüedad, espontaneidad y riqueza, así como por la variedad de sus ritmos y sus danzas. Las últimas décadas han presenciado la desaparición de algunas de las canciones y de los bailes más auténticos, debido a la consabida estandarización de la cultura urbana, la obligada emigración y la mecanización de las labores agrícolas. Sin embargo, la creación y el mantenimiento del Festival de Música Tradicional —celebrado ininterrumpidamente desde 1982— ha logrado que, por una vez, la institucionalización del folklore se revierta en el enriquecimiento cultural de una comarca.

La reconocida espontaneidad del folklore musical alpujarreño está presente en la enorme capacidad de improvisación de sus intérpretes, puesta de manifiesto en las llamadas *Fiestas de trovos*, auténticas justas poéticas donde se pone a prueba el ingenio y la rapidez mental de los troveros, verdaderos maestros en el arte de *repentizar*.⁹ Asimismo, hay que destacar que los músicos, normalmente con un bajo índice de instrucción, son autodidactas y aprenden a tocar sus instrumentos (bandurrias, laúdes y guitarras) “de oídas”, sin tener la más ligera noción del pentagrama musical.

Actualmente, el *trovo* está especialmente extendido en la zona de la Contraviesa, la más incomunicada de toda la comarca, y también la de población más diseminada. Aquí se entiende por *trovo* toda fiesta animada generalmente por la música de una guitarra, una bandurria, un laúd y dos violines, en donde se “trova” la cotidianidad de la vida en quintillas o cuartetos. El violín ya denota la peculiaridad de una zona, y más aún cuando éstos están hechos con los materiales más insólitos, como una lata, pelos de la cola de un caballo o un trozo de madera con guitas. Su música repetitiva con aires de fandango es el pretexto para que los troveros hagan gala de su ingenio.

Al ritmo del fandango se bailan en los trovos las *mudanzas* y, sobre todo, los *fandangos robaos*. Se ejecutan por una o dos parejas y suelen tener

⁹ La tradición del *trovo*, con las características que concurren en el de La Alpujarra, se extiende —aunque de manera más desvitalizada— a zonas limítrofes, ya fuera de las fronteras, al menos administrativas, de Andalucía. Es el caso de Cartagena, en la provincia de Murcia, que comparte con La Alpujarra la histórica explotación minera, contexto originario del *trovo*, y algunos otros enclaves murcianos en los que se mantienen manifestaciones folklóricas adscritas al *repentismo*. Véase para esto, Manuel Garrido Palacios, *Etnografía de lugares dispersos*, Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, Salamanca, 1994.

de cuatro a seis pasos diferentes, que cambian con cada quintilla del “trovo”. Una manifestación peculiar de los *robaos* se da en la Contraviesa, donde existe un baile muy poco extendido llamado el *zángano*, bailado por dos mujeres y un hombre (de ahí “zángano”), directamente emparentado, incluso por su denominación, con una de las modalidades del fandango campogibraltareño. Hasta hace unas décadas se bailó también el llamado *parral* o *enreillo*, un baile con aire de fandango en cuyas letras, al parecer, había una mención especial de los patronos y de la exaltación de la belleza de las mujeres del lugar. El *parral* era usual en fiestas familiares, organizadas espontáneamente y como excusa para que los jóvenes establecieran relaciones. La descripción que se tiene de este baile, la temática de sus letras y su contexto llevan a pensar que aquí pudo haber un buen venero de improvisación poética.

El nacimiento del trovo alpujarreño es, como el de todas las manifestaciones literarias orales, sumamente impreciso. La protección que las instituciones han dado en los últimos años al folklore de la comarca ha redundado en el rigor de la investigación, y poco a poco, vamos teniendo algunos datos al respecto. Según José Criado,¹⁰ 1820 sería una fecha decisiva para el desarrollo de esta modalidad de poesía improvisada. En este momento se inician las explotaciones de plomo en la Sierra de Gádor, a las que seguirían las de plata en la Sierra de Almagrera. La consecuencia inmediata fue que miles de alpujarreños pasaron de la agricultura de subsistencia a la minería, cambiando así el modo de vida, la estructura social y, por lo tanto, la folklórica. Muchos estudiosos sitúan aquí el inicio de todos los cantos mineros actuales, tomando como base el Taranto, y también aquí parece que nacieron —o por lo menos se extendieron— los *torneos de trovos*. El fenómeno se produciría al calor de los muchos desplazamientos de mineros por la comarca durante todo el siglo XIX, y en la convivencia de sus cantos con los de los arrieros, que acarreaban los minerales, y los pastores. Entre unos y otros extendieron el *trovo*, con base en los fandangos locales, de manera que la costumbre de improvisar poesía se fue afianzando en la comarca.

El hecho de que fuese —y sea hoy— el fandango el ritmo básico de la improvisación poética alpujarreña, no es nada excepcional. Tal circunstancia se repite en la mayoría de los enclaves andaluces con tradición repentista: lo vimos en la *malagueña* de Lantería y lo volveremos a ver en el *chacarrá* del Campo de Gibraltar. Pese a que la documentación escrita es escasa, parece muy probable que el fandango se fijara y se ex-

¹⁰ “La décima popular en La Alpujarra”, en Maximiano Trapero (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, p. 204.

tendiera por la totalidad de Andalucía hacia finales del siglo XVII o, como mucho, principios del XVIII.¹¹ Los primitivos fandangos eran muy vivos y bailables, y se ejecutaban al son de guitarras, castañuelas, panderetas y violines. La forma rítmica básica iría, poco a poco, aclimatándose a cada contexto cultural, lo cual da lugar a una interminable gama de variantes, que hoy difieren en su ejecución y en el acompañamiento instrumental.

Por ejemplo, la conservación de los violines en La Alpujarra probablemente tenga que ver con el enorme arraigo que la música de cuerda en general ha tenido en la comarca desde la repoblación, y desde luego al importar la música centroeuropea que, a juicio de muchos, emparenta a La Alpujarra con una tradición musical panmediterránea, manifiesta, por ejemplo, en la cultura popular de Grecia o Italia.

Por otra parte, el ritmo del fandango resulta, para la ejecución de la poesía improvisada, especialmente oportuno. La música, repetitiva y monótona, se convierte en un apoyo insustituible para que el trovero alterne en su interpretación el canto con la reflexión. El acompañamiento instrumental se retira a un segundo plano cuando el poeta canta, pero recobra el protagonismo cuando aquél piensa. Esta alternancia se refuerza, además, con la manera más común de organizarse el canto de la copla, ya sea cuarteta o quintilla: se trata siempre de un patrón que distribuye la estrofa en dos bloques textuales y permite la repetición literal de algunos versos.

El *trovo alpujarreño* ha vivido hasta hace pocos años en el total anonimato. Hasta entonces había reducido su existencia al contexto festivo antes mencionado. En las innumerables cortijadas de la comarca se organizaban las llamadas *parrandas cortijeras* y allí la música, el baile, el vino y la poesía repentizada daban vida al jolgorio. Todos los observadores apuntan que, en el cante, los intérpretes alternan coplas aprendidas de la tradición con otras que componen sobre la marcha, al hilo de las circunstancias. En cualquier caso, el *trovo* vive hoy un momento de esplendor, debido a esa protección oficial de la que hablábamos, y tal hecho redundaba en que la práctica de improvisar coplas no sea sólo un divertimento más de los ratos de solaz de las gentes del campo, sino una expresión folklórica individualizada, protagonista por sí misma de la cultura alpujarreña.

La investigación llevada a cabo, en los últimos tiempos, sobre el *trovo* permite clasificar su existencia en tres vertientes: el trovo como duelo, el trovo como flor y el trovo como canción amorosa. Las dos últimas vienen a coincidir con la temática más recurrente de la poesía improvi-

¹¹ Véase Manuel Cano Tamayo, "Aportación de la guitarra a la canción popular", en *I Congreso de Folklore Andaluz*, op. cit., pp. 89-93.

sada en Andalucía: la copla sirve de vehículo para la expresión de peticiones o quejas amorosas, o se convierte en pequeña crónica o alabanza de las excelencias de la tierra en cuestión. La modalidad del duelo, sin dejar de existir en otros sitios, tiene en La Alpujarra un perfil diferencial.

El contexto del desafío en verso obliga a los que participan a no ser meros poetas ocasionales, sino a tener un cierto nivel de profesionalización, o por lo menos a conocer el oficio. Esta conciencia del repentista de pertenecer a una estirpe aparte, de dominar el secreto de la composición, sólo se da hoy, en la península, de una forma explícita en La Alpujarra y quizás en unos pocos "cantaos" del Campo de Gibraltar, como luego veremos. El hecho es que los conocedores del arte de repentizar aseguran que es en la controversia donde la improvisación alcanza su clímax, y donde la provocación que obliga a la réplica fustigan el ingenio.

Este protagonismo inusual que, por sí misma, tiene la improvisación poética en La Alpujarra ha sido, probablemente, el causante directo de que los troveros de la comarca hayan asimilado otra forma de poesía repentizada, la décima espinela, adoptada en España sólo por la tradición canaria y, como bien es sabido, estrofa reinante de la improvisación sudamericana.

La presencia de la décima en La Alpujarra es un fenómeno relativamente reciente, quizás de no más de un siglo. Los documentos más antiguos sobre el trovo alpujarreño, de los primeros años del siglo xx, contienen las primeras referencias sobre la décima. Se sabe así que en ese entonces los hermanos Juan y Paco Fuentes, campesinos del Campo de Dalías, trovadores y poetas, utilizaban para su poesía, además de la quintilla, la glosa, la décima espinela y lo que ellos llamaron *guajira*, una espinela irregular de doce versos que habla de una posible influencia directa de la cultura popular cubana en La Alpujarra. Los herederos y discípulos de los hermanos Fuentes continuaron improvisando en décimas, alternándolas con quintillas y glosas, aunque la integración definitiva de la espinela en la poesía popular alpujarreña es muy reciente, de los años sesenta, durante los cuales se produce un movimiento migratorio del interior de la comarca a la zona costera en busca de mejores perspectivas de vida. Estas personas llevan al Campo de Dalías la riquísima cultura popular de la Contraviesa, donde ya tenía enorme difusión el *trovo* a ritmo de *fandango*. De esta forma, la décima se va introduciendo en las controversias, y los repentistas alpujarreños se deciden a trovar en espinelas, siempre recitadas, pues lo que no se ha dado aquí es la inserción de la estrofa en la tradición musical.

Precisamente la recitación de décimas —aunque la verdad es que no sabemos a ciencia cierta si son improvisadas— ocupó hasta no hace mucho un lugar importante en las fiestas del *fandango tarifeño* o *chacarrá* al

que, por último, nos vamos a referir, no sin antes dar unos cuantos datos pertinentes de la comarca gaditana en la que hasta ahora ha vivido, el Campo de Gibraltar.

Como La Alpujarra, la estructura física de este extremo sur de Europa ha sido determinante a la hora de constituirse su tejido social y su folklore. Aparte de que la zona conserva algunas de las más antiguas huellas de presencias humanas en el ámbito europeo occidental, es importante hacer constar que todos sus procesos de asentamiento y ocupación han sido impulsados por la *condición fronteriza* de este territorio. El Campo de Gibraltar constituye, así, un espacio cercado por una triple frontera: la marítima en el sur, la frontera montañosa en el norte y la frontera política con Gibraltar desde 1704.

El aislamiento que esta situación pudiera comportar se ha visto, sin embargo, acompañado de una intensa vocación comunicativa de sus pobladores, consecuencia directa del continuo trasiego de gentes de la tierra y de la mar y de haber sido, por lo tanto, desde siempre, tierra de paso. Obedeciendo a estas condiciones, el folklore campogibraltareño está marcado por los continuos movimientos humanos: emigraciones de las gentes de aquí a otras lindes y, sobre todo, oleadas migratorias de otros pueblos a través de este territorio.

Hasta la década de los sesenta, la estructura social de la comarca respondía a un sistema de vida agropecuario. Aparte de unas pocas concentraciones urbanas en Algeciras o La Línea, la mayor parte de la población vivía diseminada en cientos de dehesas, cortijos y rancherías, que no siempre mantenían una comunicación fluida entre sí. En los sesenta dos fenómenos alteran radicalmente el perfil demográfico de la zona: una oleada de emigración de más de treinta mil personas y la creación, no del todo controlada, de un importante polo de desarrollo industrial. La consecuencia es que, hoy por hoy, el sector de la agricultura y la pesca apenas reúne a un nueve por ciento de la población que, ya urbana en su mayoría, se concentra en el sector de la industria, la construcción y el comercio.

Naturalmente, el folklore se ha resentido de esta alteración de la estructura social, teniendo en cuenta que sus manifestaciones estaban unidas, sobre todo, bien al ámbito de las faenas marineras, bien al de las celebraciones diversas de la gente del campo. En cualquier caso, el Campo de Gibraltar sigue siendo un terreno muy fértil en lo que toca a su cultura oral, que parece resistir milagrosamente los embates de la civilización.¹²

¹² Véase mi libro, *La tradición oral del Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación Provincial, 1995.

Los campogibaltareños, caracterizados por observadores y cronistas como gente de un agudo sentido crítico y de rápida improvisación poética, mantienen el hábito de repentizar en el contexto festivo del *fandango tarifeño* o *fandango campero*, ya más conocido como *chacarrá*. Las coplas de *chacarrá* (cuartetas y quintillas, como las del *trovo*) forman parte, ante todo, del inmenso repertorio lírico guardado por la tradición oral de la comarca.

En el contexto general de Andalucía, y más en concreto en el de Cádiz, el Campo de Gibraltar es una zona profundamente dominada por el lirismo. Aquí el Romancero, por ejemplo, pierde aún más el carácter narrativo que, ya de por sí, se va diluyendo en todo el *corpus* meridional, y muchas veces los romances, además, se cantan dominados por largos y complicados estribillos, que llegan incluso a tener más protagonismo que el relato al que sirven de apoyo. La comarca cuenta con un repertorio lírico riquísimo, que registra una modalidad de copla para cada momento de la cotidianidad de los transmisores: *nanas*, *canciones de corro* y *bambas* en el mundo infantil; *cantos de saloma* en el de los pescadores; *canciones de trilla y gañanía* en el contexto de tierra adentro; *coplas de Navidad*, y, por supuesto, infinidad de *coplas de chacarrá* enraizadas en la tradición oral. Tal abundancia de la vertiente lírico-festiva de la oralidad debe hacernos pensar que en el colectivo humano campogibaltareño prima una vocación socializadora en lo que al uso de la literatura oral se refiere. Como mejor se entiende aquí la copla es, por tanto, en su función de cohesión social, de ahí que el carácter teatralizante y la naturaleza dialógica que, de por sí, tiene la improvisación poética, encaje perfectamente en este colectivo folklórico.

Para aproximarnos, siquiera brevemente, al *chacarrá* contamos con dos fuentes de información de primer orden: el estudio exhaustivo publicado por Juan Ignacio Vicente Lara, en 1982,¹³ y la voz de los propios transmisores, viejos cantaores y bailaores de *chacarrá*, que aún hoy lo mantienen vivo, por lo menos en la zona campireña de Tarifa.

Lo que los campogibaltareños llaman *fandangazo* o simplemente *fiesta* se celebraba en los cortijos, hoy casi desaparecidos, y ventorrillos. Las fiestas duraban una noche entera —desde el atardecer al amanecer— y se ajustaban más o menos a un calendario: comenzaban el 3 mayo, Día de la Santa Cruz, y se prolongaban durante todo el verano, aprovechando algunas festividades (Día de Corpus, San Juan, San Pedro), o simplemente justificadas por el día libre de los trabajadores. En otoño e invierno eran menos frecuentes, pero aun así cualquier excusa servía para organizarlas, de manera que no había boda, bautizo o día de matanza

¹³ Juan Ignacio Vicente Lara, *op. cit.*

que no tuviera su *fandangazo*. Durante el buen tiempo, los recintos que acogían la fiesta permanecían engalanados según se habían preparado para las Cruces de Mayo: con un falso techo de mantones, colchas y mantelerías colgantes de cadenetas y gallardetes.

El *fandangazo* era la mejor oportunidad para relacionarse socialmente y, en consecuencia, todas las manifestaciones folklóricas que lo conformaban se orientaron a este fin primordial. Las expresiones fundamentales son —en este orden— la música, el baile y el cante, entre las que se intercalan una serie de manifestaciones secundarias muy variadas: diversos juegos, parodias, recitación de poemas satíricos, narraciones populares y hasta pequeñas representaciones teatrales.

La música y el baile del *chacarrá*, tal como hoy lo conocemos, pudo conformarse a lo largo de los siglos xvii y xviii. El ritmo básico del *fandango* comenzó a llegar a las costas campogibraltareñas desde un siglo antes, de la mano de los cientos de hombres que, procedentes del litoral de Huelva y, en general, del Valle del Guadalquivir acudían a las almadrabas de Zahara y Tarifa en busca de trabajo. De procedencia marinera, el *chacarrá* presenta matices netamente agrícolas y, de hecho, su arraigo en el Campo de Gibraltar es tan acusado en la costa como en la campiña, practicándose incluso en la sierra próxima.¹⁴

Salvo la guitarra, la totalidad de los instrumentos que intervienen en este fandango son de percusión, y por lo general de fabricación casera. De esta forma, a los instrumentos propiamente musicales como la guitarra, los platillos metálicos, la pandereta y las castañuelas, se han ido uniendo otros como las cañas y las lajas de piedra, además de utensilios de cocina como almireces, cucharas y botellas. Precisamente al sonido característico que tal orquesta produce debe su nombre más popular el *fandango*, ya que el término *chacarrá*, onomatopéyico, al parecer fue invención de soldados foráneos que, durante la Segunda Guerra Mundial, participaron en las obras militares realizadas en la comarca.

En lo que respecta al baile, la interpretación del *chacarrá* presenta distintos matices según las zonas de la comarca. En el término de Tarifa,

¹⁴ Como *chacarrá* se conoce y se practica en Benalup, una aldea perteneciente ya a la comarca de La Janda, separada del Campo de Gibraltar por una pequeña cadena montañosa que no ha comunicado a ambas zonas, dadas las no pocas coincidencias folklóricas que presentan. En un pueblo de la provincia de Cádiz bastante más alejado, Paterna de la Ribera, perteneciente en principio a la órbita cultural de la comarca de La Campiña, se sigue practicando lo que allí llaman el *fandango del cañuelo*, muy similar en ejecución y rasgos generales al *chacarrá*. En el nivel de la investigación, el *fandango del cañuelo* es completamente desconocido, aunque milagrosamente he tenido acceso a la única publicación sobre el tema, realizada de forma rudimentaria y sufragada por un grupo de vecinos de Paterna: Juan Benito Gallardo Gutiérrez y Ginés Martínez Martínez, *Fandangos de los Campos de Paterna*, Cádiz, Centro Cultural "El Alcaucil", s/f.

donde actualmente se conserva menos debilitado, lo habitual es el fandango bailado suelto por parejas, mientras que en la Sierra de Los Barrios parece que tuvo su cuna el curioso fandango agarrado. Por último, aunque ya no se interpreta, en algunas aldeas de Algeciras tuvo bastante arraigo el *zángano*, modalidad de baile que ya encontramos como acompañamiento del trovo alpujarreño.

Los cantaores de *chacarrá* que hemos entrevistado conceden más importancia a la música y al baile que al cancionero. Así que, en lo que a la improvisación poética se refiere, no estamos ante un caso idéntico al del trovo de La Alpujarra, puesto que la palabra y la voz, en este contexto, se reconocen por todos supeditadas al ritmo y a la danza, y no protagonistas por sí mismas.

En cualquier caso, la función socializadora que, como decíamos, ha tenido hasta hace poco el *chacarrá* ha propiciado la improvisación de coplas que, según los más viejos transmisores, constituía la salsa de la fiesta.

Siendo las relaciones amorosas el fin primordial de los jóvenes que acudían al *fandangazo*, parece que el ingenio se agudizaba cuando la copla servía de vehículo para el requiebro o de expresión para el pique. Según Mari Luz Delgado, una veterana "bailaora" de *chacarrá*, en las fiestas cantaban tanto los hombres como las mujeres, lo que daba lugar a que, en caso de enfados, las parejas resolvieran sus diferencias por medio de la copla. De la misma forma, era también común que en algún momento de la fiesta un "cantaor" bravucón provocara directamente al que estaba cantando, iniciándose así un desafío que podía acabar en reyerta.

Pero, por encima de datos anecdóticos, hay que tener en cuenta que la mejor oportunidad para la improvisación poética en el transcurso de la fiesta era la mera competencia entre los cantaores participantes. El *chacarrá* es un cante de ronda, entendiéndolo como tal que los intérpretes se van turnando mientras permanecen en corro alrededor de los danzantes. Para Cristobal Iglesias, un prestigioso chacarrero de Facinas, los grandes momentos del cantaor se dan con la noche muy avanzada, cuando se alcanza el clímax de la fiesta y la especial maestría de un intérprete "toca el amor propio" de los demás. Entonces el cantaor tiene que usar la imaginación, inventar y, si no es capaz en ese instante, por lo menos "combinar", es decir, recurrir a versos aprendidos en la tradición y hacerlos coincidir en forma de cuarteta o quintilla. Todo lo cual habla de que, como cimiento de estas coplas, existe una gramática, intuitiva y dominada por los intérpretes muy característica de la poesía improvisada.

Como característica es también la abundancia de coplas recogidas que aluden a las dotes excepcionales del cantaor, y sobre todo a esa especial aptitud para encadenar coplas y hacer de la fiesta algo inacabable. Del más reconocido fandanguero de Tarifa, Juan González, "El Tirilla",

es, por ejemplo, esta copla tan significativa, que alude a la existencia de una estirpe de cantaores de *chacarrá* probablemente a punto de extinguirse:

De Valencia yo he venido
con toda la pura verdad,
cuando se muera Tirilla
ya se acabó el *chacarrá*.

Por otra parte, esta competencia que llegaba a producirse entre los cantaores favorecía también la improvisación de coplas con una determinada temática. Si bien es verdad que el amor constituye un núcleo fundamental en el cancionero del fandango, los temas que mejor se prestan al repentismo son los relacionados con la cotidianidad más inmediata de sus intérpretes. De esto han dejado constancia los cientos de coplas que conforman una pequeña crónica de la intrahistoria de la comarca, y hablan de la rivalidad entre aldeas, del propio *chacarrá* y, cómo no, de la ciudad usurpada, Gibraltar, a la que las gentes de aquí sienten tan cerca y tan lejos.

De la vocación repentista del *chacarrá* habla también la ya desaparecida costumbre de que, al comienzo de la fiesta o en los descansos del fandango, los más viejos recitaran décimas que recogían odas a la tierra, a las mujeres y al amor. Desconocemos completamente el origen de esta práctica y, sobre todo, cómo esta forma estrófica, tan cara a la improvisación, se impuso en el ámbito del *chacarrá*. Desconocemos también si las décimas que se han podido recoger nacieron como poemas repentizados, aunque los comentarios de diversos informantes hacen sospechar que sí. Lo cierto es que actualmente sólo se conservan en la memoria de los que conocieron los buenos tiempos del *chacarrá* y son, por tanto, textos populares.

Es evidente que, sea en el contexto de la alabanza amorosa, del pique o del desafío, en el cancionero del *chacarrá* conviven coplas populares, arraigadas en la tradición oral de muchas zonas hispánicas, con otras improvisadas, y que son estas últimas las que, por las precarias condiciones de vida del *fandango*, tienen hoy mayor peligro de desaparición. No obstante, el copioso repertorio hasta ahora recopilado es un excelente testimonio de lo que el *chacarrá* ha significado para la comunidad folklórica campogibaltareña en lo que atañe a sus relaciones sociales y a las de cada individuo con su tierra.

De este vuelo rasante por la improvisación poética andaluza debe quedarnos claro que aquí la práctica de repentizar no ha sido —al menos de un modo espontáneo— protagonista *per se* del folklore, sino que ha es-

tado al servicio de resolver y canalizar determinadas relaciones sociales que —no dichas en prosa coloquial por no aceptables— son aceptadas y dichas en verso. Esta realidad debería llevarnos a ahondar en el fenómeno desde el punto de vista de la idiosincrasia de las gentes del sur y, por lo tanto, desde una perspectiva sociológica o etnológica para la que no estamos preparados.

En cualquier caso, me parece una buena propuesta para la investigación reflexionar sobre la presunta espontaneidad del folklore meridional. Lo que, a simple vista, nos dice el estudio de la improvisación poética es que el verso espontáneo, aquí, desvela, paradójicamente, una cultura popular fuertemente atravesada por diversos tabúes, con lo que la expresión poética va más allá de la habitual función interdictiva y es, sobre todo, disfemismo, es decir, expresión desmesurada de lo que nunca se dice y que, por hiperbólica, sigue manteniendo en secreto lo que en prosa sería cotilleo.

MARÍA JESÚS RUIZ
Universidad de Cádiz

COPLAS LÍRICAS EN UNA TOPADA EJIDAL DE CÁRDENAS, SAN LUIS POTOSÍ

La topada es uno de los acontecimientos en los que mejor se puede observar la convivencia de lo tradicional y lo innovador en la poesía popular de México. Las dos tendencias se combinan armónicamente sin que se perciba una oposición o un choque entre ellas. Es un sistema en el que se encuentra la combinación de poesía "escrita" y poesía oral, de composición simultánea a la *performance* y de composición que precede a la *performance*.¹

Durante el enfrentamiento de los trovadores, el público escucha atentamente la participación de cada uno de ellos y sólo baila en las pausas musicales alternadas. Todo el acto está regido por un ritual preestablecido que se respeta rigurosamente. Cada trovador tiene derecho a una intervención que, a su vez, se compone de tres partes; en la primera, el poeta canta una planta y la glosa en décimas que ha compuesto previamente; se llama poesía. La segunda parte es una planta con su glosa, también en décimas, que el trovador debe improvisar en el momento: el decimal. La tercera parte es la ejecución de una pieza que puede ser de coplas tradicionales, si es un son, o improvisadas, si es un jarabe. Como única excepción, algún otro miembro del grupo, puede cantar el son en este momento; pero si se trata de un jarabe, la improvisación de esta última parte también le corresponde sólo al trovador. Puesto que en la topada se deben cantar versos tradicionales y, además, versos improvisados, este enfrentamiento permite conocer, por un lado, cuál es el acervo poético de cada trovador y, por el otro, cuál es su habilidad para improvisar; lo que, en último caso, definirá cómo se relaciona el trovador con su tradición.

En estas páginas tomaré como ejemplo una topada grabada en el municipio de Cárdenas, San Luis Potosí, el 29 de noviembre de 1997.²

¹ Sobre la memorización y la improvisación en distintas tradiciones, puede verse el capítulo 3, "Composition" del libro de Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.

² Grabación realizada por los integrantes del Seminario de Tradiciones Populares, coordinado por Yvette Jiménez de Báez, de El Colegio de México. Los músicos participantes son: en un conjunto, el trovador Ángel González, de Palomas, Xichú, Guanajuato (voz y guitarra huapanguera); José Mendoza (vihuela); Eusebio Méndez (violín primero) y [...]

Dicha topada —a partir de la observación directa que he tenido la oportunidad de realizar desde hace algunos años en la zona y del vasto acervo que existe en el Archivo de la Fonoteca, de donde se seleccionó este ejemplo—³ me parece que es representativa de lo que ocurre con el género. Tiene, además, la ventaja de estar grabada en su totalidad.

COPLAS TRADICIONALES

Es notorio que en el son se encuentran las coplas más tradicionales de la topada, las cuales presentan las variantes propias de la poesía tradicional, incluso en las cantadas en una misma topada y por un mismo trovador. Esto, que no requiere mayor demostración, puede notarse claramente al revisar las coplas cantadas durante las distintas interpretaciones del son “La rosita”. En las cuatro versiones de este son que se interpretan en la topada, existen variantes entre cada copla, además de otras, que quiero mencionar. En este punto, en vez de detenerme en las variaciones de la copla en sí, me parece más interesante destacar la variación que hay en los juegos de repeticiones.

Los cantantes de los sones son tres, los dos trovadores y el vihuelero de uno de ellos que, como ya mencioné al principio de estas páginas, también pueden cantar durante la topada, pero exclusivamente sones.⁴ El ejemplo que he escogido tiene una particularidad que debo mencionar. El son de “La rosa” o “La rosita” en realidad se puede considerar una familia de sones o, en terminología musical, un subgénero, ya que, aunque las coplas que se cantan son las mismas, la melodía puede cambiar al grado en que se considere que no se trata de un solo son, sino de varios, que no llega a ser el caso en estos ejemplos.⁵ Las tres versiones que interpreta el grupo de uno de los trovadores tienen dos coplas que se cantan en el mismo orden, más una que aparece al final de la primera versión. La versión que canta el trovador contrincante tiene una copla en común con las de sus oponentes, pero mientras que ellos la cantan al principio, él la utiliza como segun-

(violín segundo). En el grupo oponente: el trovador Claro González, de El Aguacate, Río Verde, San Luis Potosí (voz y guitarra huapanguera); Juan Manuel Amador (vihuela); [...] (violín primero) y Rogelio Hernández (violín segundo).

³ En este volumen, los trabajos de Claudia Avilés y Rafael Velasco estudian, desde distintas perspectivas, el mismo ejemplo; la selección la hicimos, por consenso, después de revisar múltiples opciones.

⁴ Los trovadores son Claro González y Ángel González y el vihuelero es Juan Manuel Amador, del grupo de Claro.

⁵ El análisis musical en el que me apoyo es de Fernando Nava y Carlos Ruiz, quienes están a cargo del área de música del Seminario.

da (y última copla). Ya que este análisis ameritaría un espacio más amplio, en estas páginas sólo reproduzco la copla común a todos los sones, para hacer más claras las diferencias, y anoto algunas observaciones generales. Las coplas se reproducen con el nombre del cantante entre paréntesis:

Versión I (Juan Manuel Amador, vihuelista de Claro González)

	¡Ay, qué bonita rosita!
a	parece flor de alalía [<i>sic.</i>];
	¡Ay, qué bonita rosita!
	parece flor de alalía [<i>sic.</i>]
_____	me la dio una tan bonita
b	(y es, querida del alma) ⁶
	que se llamaba María.
_____	de esta linda tan bonita
b	(estrellita del alma)
	que se llamaba María.

Versión II (Claro González)

	¡Ay, qué bonita rosita,
a	parece flor de alalía,
	¡Ay, qué bonita rosita!
	parece flor de alalía.
_____	Me la dio una tan bonita
b	me la dio una tan bonita
	que se llamaba María.
_____	Me la dio una tan bonita
b	me la dio una tan bonita
	la dueña del alma mía.

Versión III (Claro González)

	¡Ay que bonita rosita!
	¡Ay que bonita rosita!
a	parece flor de alalía
	me la dio una tan bonita
	me la dio una tan bonita
_____	que se llamaba María.

⁶ Los añadidos a los versos están entre paréntesis, pero los acomodo tipográficamente como versos distintos para facilitar el análisis que sigue.

¡Ay que bonita Rosita!
 ¡Ay que bonita Rosita!
b parece flor de alelía
 me la dio una tan bonita
 me la dio una tan bonita
 la dueña del alma mía.

Versión IV (Ángel González)

 ¡Ay que bonita rosita!
a hermosa flor de alelía
 ¡Ay que bonita rosita!
 hermosa flor de alelía
 se la di a una muy bonita
b que se llamaba María
 se la di a una muy bonita
 la dueña del alma mía.

Las coplas están compuestas por una frase musical que se divide en dos semifrases (*a* y *b*, las letras que aparecen del lado izquierdo). Así, en las versiones I y II, encontramos que se ejecuta la frase musical (*a-b*) y después se repite la segunda semifrase (*b*). En la versión I encontramos un añadido (*b*, “y es, querida del alma”) que en la II equivale a la repetición del verso anterior (*b*, “me la dio una tan bonita”). Sin embargo, la copla de la versión II puede ser una quintilla, pues el último verso, desde el punto de vista de la letra, no es repetición de ningún otro;⁷ en la versión I, sí es repetición del último verso. Por lo tanto, parece que una quintilla y una cuarteta pueden cantarse con la misma música y lo que el cantante debe hacer es decidir en qué momento repite un verso o introduce el siguiente. En la transcripción de los ejemplos, a cada verso le corresponde un motivo musical (de ahí la necesidad de acomodar el añadido como si fuera otro verso). En las versiones I y II, la semifrase *b* tiene la misma estructura: tres motivos musicales que, al repetirse la semifrase, se repiten en el mismo orden. Por esta razón, la decisión que toma el cantante de repetir un verso o introducir uno nuevo no es arbitraria, pues al reconocer la estructura musical que está ejecutando el violinista, sabe que la repetición o introducción de nuevos versos debe corresponder con la repetición o cambio de los motivos musicales.

En el caso de las versiones III y IV encontramos también una estruc-

⁷ Tal vez, podría considerarse una cuarteta que en la repetición introduce una variante; más adelante argumento en este sentido.

tura musical común, una frase compuesta solamente por dos semifrases (*a* y *b*). En la versión III, la copla se repite completa porque así lo permite la longitud de las semifrases; en la versión IV, cada semifrase corresponde sólo a la mitad de la copla. Pero en esta última versión encontramos el mismo fenómeno de los ejemplos anteriores, el último verso “la dueña del alma mía”, es cantado con el mismo motivo musical del verso “que se llamaba María”. La duda es, entonces, si “la dueña del alma mía” es en realidad un añadido del último verso o un verso nuevo. En ese caso, la copla de la versión II también es una cuarteta y podríamos aventurar como conclusión que los añadidos se pueden cantar en donde debería ir la repetición de un verso, porque el motivo musical se repite; que es lo que ocurre con el añadido “y es, querida del alma” de la versión I.⁸ Pero hace falta todavía un estudio más profundo para obtener conclusiones ciertas; sólo quise dar aquí algunos primeros avances en ese sentido. Creo que, finalmente, lo que puede observarse en las líneas anteriores es que en los sones la relación entre la música y la letra se hace más evidente; el sistema de repeticiones de cada copla responde a su estructura musical.

En cuanto a las variantes de las coplas, podemos encontrar en el *Cancionero folklórico de México*⁹ una cuarteta grabada, en la misma región, en 1964, muy parecida a la citada líneas arriba: “¡Ay!, qué bonita es la rosa/ parece ser de alelía;/ me la dio una tan hermosa (y oyes, querida del alma),/ que se llamaba María! (1-2447)”. Fuera de los pequeños cambios, permanece casi idéntica.

Por supuesto, la tradicionalidad de estas coplas no se limita a variantes dentro de un mismo son. En otros casos podemos encontrar versos que han viajado de un son a otro y de una región a otra. En la versión III, la copla inicial es la siguiente:

—¡Ay, qué bonita rosita!
me dirás quién te la dio;
—A mí nadie me la ha dado
mi dinero me costó.

En esta cuarteta aparecen dos voces, recurso también muy tradicional, a pesar de lo breve de la estrofa. Los dos últimos versos de la copla recuerdan, sin duda, otras muchas; citaré sólo un ejemplo de son jarocho:

⁸ Estas versiones en las que me he detenido, a pesar de tener musicalmente estructuras similares, melódicamente son muy distintas. Por ejemplo, para un oído poco familiarizado con el género, las versiones I y II pueden parecer muy alejadas entre sí.

⁹ Margit Frenk (coord.), et al., *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, t. 1, México, 1975; t. 2, 1977; t. 3, 1980; t. 4, 1982; t. 5, 1985. Las coplas tomadas del *Cancionero* (en adelante, *CFM*) irán seguidas por el tomo y el número que les corresponde, entre paréntesis.

—Bonito tu cascabel,
 vida mía, ¿quién te lo dio?
 —A mí no me lo dio nadie:
 mi dinero me costó;
 el que quiera cascabel
 que lo compre, como yo (3-7908).

La cantidad de coplas en las que aparecen estos versos son prueba de su tradicionalidad, no sólo en la región, sino también en otras zonas. Los ejemplos de este tipo abundan, por lo que no citaré más.

En otros casos, hay coplas tradicionales que, por el momento y la circunstancia en la que se interpretan, tienen un significado especial. En la topada que me sirve de ejemplo, uno de los trovadores ejecuta un son llamado "El frijolito". La pieza está compuesta por coplas que, mediante variantes y paralelismos, permiten la mención de distintos lugares desde los que, en este caso, han venido a la fiesta:

Frijolito, frijolito,
 frijolito vaina seca,
 dijeron los arrieros
 viniendo de la Huasteca.
 Frijolito, frijolito,
 frijolito vaina seca,
 dijeron los arrieros
 viniendo de la Huasteca.

Frijolito, frijolito,
 frijolito carmesí
 vinieron los arrieros
 desde San Luis Potosí.
 Frijolito, frijolito
 frijolito carmesí,
 vinieron los arrieros
 desde San Luis Potosí.

Frijolito, frijolito,
 frijolito vaina verde,
 [que] trajeron los arrieros
 para el pueblo de Río Verde.
 Frijolito, frijolito,
 frijolito vaina verde,
 [te] trajeron los arrieros
 desde el pueblo de Río Verde.

Las coplas, al mencionar los lugares de origen del público, están cumpliendo, de manera indirecta, la función de un saludo.

COPLAS IMPROVISADAS

Dentro de la intervención de cada trovador en la topada, algunas partes se han aprendido tiempo atrás, como es el caso de los sones, y otras se han preparado previamente para el enfrentamiento con el rival, como es el de la poesía; o bien, se improvisan para retar o contestar al trovador de enfrente, que sería el del decimal.¹⁰ En estos dos últimos casos, es importante hacer notar la forma en que el trovador, a partir de sus propias composiciones, se integra en la tradición a la que pertenece. Evidentemente, el hecho de que el género musical en el que se improvisa es hasta cierto punto invariable, limita las posibilidades de innovación formal del poeta. Sin embargo, es en la poesía y en el decimal donde el trovador expresa sus puntos de vista respecto a determinados temas. El elemento de tradicionalidad de estas composiciones se encuentra, por lo tanto, en los recursos de los que se vale para hacerlo y, también, en los temas mismos que trata.¹¹ Voy a detenerme sólo en el primer punto para hacer algunas observaciones.

En la poesía y en el decimal el trovador elige una planta, que siem-

¹⁰ En este punto hay cierta flexibilidad porque se sabe que un trovador puede llegar a improvisar una poesía y, también, puede traer preparado un decimal. Pero en la performance esto es difícil de notar para alguien que no esté muy familiarizado con el trovador y su repertorio. Por otro lado, el acceso que han tenido los investigadores del Seminario a los cuadernos en los que los trovadores transcriben su repertorio, les ha permitido constatar que sí hay decimales escritos, aunque en un porcentaje mucho menor al de las poesías.

¹¹ Los temas de la topada son variados. El trovador que comienza la topada, el que lleva la mano, impone a su contrincante el tema, que puede relacionarse con el motivo de la celebración, con algún acontecimiento reciente o con otros ya tradicionales en la zona: la astronomía, el porqué de las cosas, la historia nacional, etc.; sobre la forma en cómo se establece esta competencia, véanse los artículos de Rafael Velasco y Claudia Avilés, en esta misma publicación. Por otro lado, ya Jiménez de Baéz apunta la tradicionalidad de los temas: "Tampoco hay duda de que prevalece una temática tradicional en décimas a lo divino y a lo humano que se reproduce, prácticamente, en todos los países donde se cultiva el género. Y hay un lenguaje codificado, formulaico, asociado a campos semánticos como el del amor cortés, el hortelano de amor, o formas antiguas que prevalecen y se reactualizan, como se verá más adelante" (Yvette Jiménez de Baéz, "Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito", en Maximiano Trapero (comp.), *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria-Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, p. 101.

pre es una cuarteta, y la glosa en décimas. La glosa puede ser de la primera línea, en la poesía, o de cada uno de los versos, en el decimal. La cuarteta, por lo tanto, va a determinar el resto de la intervención del poeta y es, comúnmente, una de las partes más cuidadas de cada intervención.¹²

Uno de los elementos más fácilmente identificables en las coplas de los trovadores son los versos recurrentes, que se encuentran en coplas tradicionales de ésta y de otras regiones. Por ejemplo, en los saludos es común que aparezca uno de estos versos:

*Le cantaré nuevamente
a Guadalupe García
con gusto y con alegría
al público de esta gente.*

El mismo trovador, en otro decimal canta:

*Don Bartolo y estimado,
al público de esta gente,
de parte de su sirviente,
le cantaré un saludadado.*

Por supuesto, además del verso “al público de esta gente”, casi inevitable en una topada, se puede reconocer otro verso: “con gusto y con alegría”. En estas dos coplas, los versos improvisados son los que contienen el nombre de la persona que se va a saludar; pero la estructura del saludo es tópica. El trovador lo único que está haciendo es utilizar el acervo que maneja para introducir el nombre de las personas a las que quiere referirse.¹³

Otro ejemplo parecido lo encontramos cuando los trovadores le cantan a la tierra de la que son originarios. El mecanismo es el mismo, hay una serie de atributos tópicos que el poeta relaciona con su lugar de origen:

¹² Además, las cuartetos son muchas veces tradicionales. Es común encontrar que distintos trovadores glosan una misma copla; que, a su vez, también se canta en otras regiones.

¹³ Creo que este campo resulta rico por lo poco explorado y, lamentablemente, la carencia de trabajos al respecto no es privativa de México; en el caso de Puerto Rico se afirma que “un aspecto importante relacionado con una investigación rigurosa sobre el arte de improvisar sería, pues, considerar el tipo de lexicón que dominan los trovadores” Félix Córdova Iturregui, “Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación”, en Maximiano Trapero (comp.), *op. cit.*, p. 79.

*Bonita tierra de amores
donde reina la alegría;
Palomas, ¡oh, tierra mía!
te brindo un ramo de flores.*

Si hiciera falta comprobar la tradicionalidad del verso “donde reina la alegría”, no habría más que ir al *Cancionero folklórico de México*, por ejemplo, y buscar alguna de las coplas en las que aparece; esta copla es de “La azucena”, que se canta en la Huasteca:

Nos encontramos por suerte
donde reina la alegría;
vine a este lugar por verte,
aquí estoy ya, vida mía:
dile a tu amor que despierte (1-568).¹⁴

Otro ejemplo de un decimal, improvisado, en el que se utiliza un verso tradicional:

*Comparto lo que dirían,
que si caliento motor;
ya se va su servidor,
ya se acerca el nuevo día.*¹⁵

Antes, el trovador contrario ya había utilizado el mismo verso, también en un decimal:

*Ya se acerca el nuevo día
la aurora ya va llegando;
saludo a la polecía [sic]
que el orden está cuidando.*

Los dos primeros versos de esta copla y un verso citado líneas arriba: “con gusto y con alegría”, por el uso del paralelismo semántico, nos remiten a una poesía tradicional mucho más antigua, que tendría sus orígenes

¹⁴ “pero hoy reina la alegría” (1-448, v.4); “siempre reina la alegría” (3-7331), entre otros muchos ejemplos del CFM.

¹⁵ Nótese que, como la rima es la misma y, después de los ejemplos anteriores, el tono de las coplas nos resulta muy familiar: “Al cantarte yo estas mañanas/ con gran placer y alegría,/ abre bien ya tus ventanas,/ que viene rayando el día” (1-777); con variantes: “Son las dos de la mañana,/ ya viene alborcando el día;/ acaríciame, tirana,/ y abrázame, vida mía” (1-1587, 1588, 1589, por citar sólo algunas).

nes en la península ibérica y que estaría relacionada con los villancicos y con el uso del *leixa pren*.

Pero regresando a la topada, otro ejemplo, que también tendría ya una larga tradición, aunque con su origen en la poesía culta cortesana, es el del tópico del papel rotulado que llega al poeta.¹⁶ Ésta es otra copla de decimal; es decir, improvisada:

*Aquí me llegó un papel
con un rétulo [sic] grabado,
de parte de su cuñado
Canseco, señor Fidel.*¹⁷

Como se ve, el poeta aprovecha una fórmula ya conocida por su público y asimilada dentro de su tradición poética, para hacerse portavoz de un saludo que en ese momento se le ha pedido. Estos elementos tradicionales, sin duda, son los que enriquecen la improvisación del trovador y lo hacen un poeta que compone según la escuela a la que pertenece y que el público reconoce y aprecia. El poeta, al estar improvisando, lo hace siempre desde la tradición a la cual pertenece, aprovechando los recursos que le son familiares a él y al pueblo que lo escucha. Creo que la capacidad del poeta para utilizar un acervo conocido y tradicional y cumplir, al mismo tiempo, con el compromiso de enfrentamiento con el otro poeta, lo encontramos perfectamente ejemplificado en una copla que "amenaza" al trovador contrario:

*Yo soy como la ortiguilla
que a cualquiera le hago daño
y voy a darte tu baño
pa' quitarte lo malilla.*

Por lo tanto, dentro de la improvisación poética, igual que en la musical, siempre habrá un margen dentro del cual el poeta tendrá la libertad de moverse, pero del que no podrá salir, a menos que quiera dejar a un lado su tradición. Con esto no quiero negar las posibilidades de cam-

¹⁶ Ya Yvette Jiménez de Báez lo había señalado además de la relación entre la poesía culta y la popular en la tradición hispánica, en el apartado 10. "Mensajeros de amor" a) "Las cartas", b) "Un papel" de su libro *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969 (Jornadas, 64).

¹⁷ Dos cuartetas del CFM: "Áhi te mando este papel,/ mira lo que en él va escrito,/ y en cualesquier rengloncito/ mándame respuesta de él" (1-523); "Señor, ayer recibí/ su perfumado papel,/ con atención le leí/ lo que estaba escrito en él" (1-531); ambas cuartetas fueron glosadas en décimas, la 531 aparece en una hoja suelta de 1858.

bio de la tradición, simplemente creo que el público receptor de la improvisación será quien se encargue de reconocer y, en su caso, aceptar las innovaciones del poeta.

FUNCIÓN DE LA COPLA

Puesto que la copla es la estrofa que se glosa en décimas es evidente que la primera determinará formal y temáticamente a la segunda. En el aspecto formal, la elección de una cuarteta señala las características de las décimas que la deben glosar: por ejemplo, el tipo de rima. La siguiente es una copla esdrújula con su glosa:

*Esta mañana pacífica
les cantamos estos músicos,
si faltan mis versos rústicos
áhi me disculpan la crítica.*

*Esta mañana pacífica
les cantamos estos músicos,
si faltan mis versos rústicos
áhi me disculpan la crítica.*

El músico es muy auténtico,
mucho peor, es categórico;
en lo social y católico
siempre canta de lo idéntico,
si la música es lo céntrico
dentro de la vida artística,
por ser natural y mística
que se ofrece como estímulo,
se merecen un estímulo
En esta mañana pacífica.

También determina la longitud del verso, que en el huapango arribeño, puede ser desde seis hasta 14 sílabas, o incluso más. El siguiente es un ejemplo exasilábico:

*Vamos a pelear
mi buen cantador
el pueblo honrador
nos quiere escuchar.*

Vamos pues Clarito
 afina tu espada
 pa' que en la topada
 se escuche bonito
 si me falla el grito
 vas a disculpar
 en este lugar
 no le salgo al toro
 porque yo te atoro
vamos a pelear...

Y, este otro, es un ejemplo de versos de 14 sílabas; en la región se le llama "poesía doble" a los versos de arte mayor:¹⁸

*Sigamos en la lucha pidiendo libertad
 para que se respeten los derechos humanos
 eso es lo que pedimos todos los mexicanos
 que no hayan divisiones, queremos dignidad.*

Como en aquellos tiempos de lucha tan violenta
 luchamos con el buitre hambriento y tan voraz
 para que consigamos un momento de paz
 volviendo los recuerdos de la época sangrienta
 aquellos sacrificios tomémoslos en cuenta
 con gratos memoriales hoy en la actualidad
 abremos [*sic*] nuestros ojos y ver la realidad
 como buenos patriotas tenemos la exigencia
 de ver la democracia y vivir la independencia
sigamos en la lucha pidiendo libertad.

El trovador debe hacer la elección de la copla con mucho cuidado, porque eso determinará el grado de dificultad de la glosa. En la elección de la copla, el trovador debe buscar un grado de dificultad que pueda resolver satisfactoriamente y que, al mismo tiempo, favorezca su lucimiento, pues lo que está en juego es su prestigio. Por tal motivo, los trovadores procuran tener una amplia gama de coplas glosadas.

Temáticamente, la exigencia es aún mayor, pues el público reconocerá con mayor facilidad las carencias en el repertorio de los involucra-

¹⁸ Contrario a lo que puede suceder en algunos casos de la poesía culta, la extensión del verso parece no tener relación con la seriedad del tema que se trata, pues hay poesías "dobles" con temas cómicos.

dos en la topada. El trovador necesita manejar un repertorio de coplas que le permitan adaptarse a las circunstancias de la *performance*, tanto en la parte que improvisa, como en la memorizada. Así, por ejemplo, deberá saber un número suficiente de coplas para saludos, presentaciones, despedidas, agradecimientos, etc., además de las que debe ser capaz de improvisar.

La glosa corresponde al tema de la copla invariablemente y no requiere mayor demostración. En la relación entre la copla y la glosa, más interesante que la correspondencia temática, hay además una relación en el tono de los textos. Es importante notar que ciertos temas se relacionan con mayor facilidad con ciertos tonos poéticos. Por ejemplo, la historia, que puede ser nacional o local, se trata en un tono más épico que lírico. Los saludos y las despedidas tienden más al tono lírico y, al hablar de la tierra natal, el discurso puede tender a cualquiera de los dos tonos o a una combinación de ambos, según las intenciones del trovador. Sin embargo, en ocasiones se puede apreciar un leve cambio entre el tono de la copla y el de la glosa. Un ejemplo curioso se encuentra en la participación con que termina la topada que ha servido para ejemplificar estas páginas. La copla, de despedida evidentemente, no alcanza el tono lírico —muy garcilasiano— que se encuentra en las décimas que la glosan:

*[Ya viene llegando el día
por el cerro del Breñal]
brindo un decimal
para don Lupe García.*

Surgen los montes ariscos,
descansan los arrollitos,
los marranos, los chivitos
duermen allá en sus abriscos;
y se destacan los riscos
en una forma sombría,
lejos de la algarabía
y, en un sentido cabal,
improvisa un decimal
ya viene llegando el día.

Aquí, la copla está cumpliendo la función de despedida y dedicatoria, pero es en las décimas que la glosan donde el poeta parece sentir mayor libertad para dejar salir un tono lírico que no siempre se permite expresar. Creo que por las características propias de cada una de las formas poéticas aquí involucradas, es lógico que esto suceda así: la copla requie-

re una mayor capacidad de síntesis; en este caso, en cuatro versos, el poeta debe despedirse y brindar su último decimal a uno de los espectadores. No obstante la décima, por su extensión, permite que el trovador se pueda detener a mencionar elementos que en ese momento le parecen significativos.¹⁹

En ese sentido, se explica que en la poesía, donde el trovador tiene que argumentar sobre el tema que debate con su contrincante, al final de cada décima se repita la copla entera. De esta manera, la copla, que se convierte en un estribillo, sirve como recordatorio y síntesis, para el contrincante y el público, del discurso de quien en ese momento tiene la palabra.

Para concluir, en la tradición de la topada en la Sierra Gorda las coplas empleadas pueden ser tradicionales o improvisadas. En ellas se pueden encontrar los recursos que utiliza el trovador para recordar, improvisar o adaptar su acervo a las circunstancias de la fiesta. Estas coplas cumplen distintas funciones para el trovador: establecen la métrica, la rima y el tema de las décimas que utilizará en el enfrentamiento poético. También sintetizan y recuerdan la idea que desarrolla en la glosa. Para el investigador, estas coplas sirven para ubicar el lugar en el que el trovador se encuentra —o quiere encontrarse— dentro de su tradición y para descubrir, a partir del acervo, la comunicación que puede haber con las tradiciones poéticas de otras regiones.

MARCO ANTONIO MOLINA
El Colegio de México

¹⁹ Decimeros de distintas regiones coinciden en que la extensión de la décima permite argumentar o desarrollar una idea mejor que otras estrofas; y creo que, de alguna manera, esto está implícito en los versos de Lope de Vega cuando trata sobre la adecuación de la forma poética al tema que se está tratando en las comedias: "Acomode los versos con prudencia/ a los sujetos de que va tratando./ Las décimas son buenas para quejas;/ el soneto está bien en los que aguardan;/ las relaciones piden los romances,/ aunque en octavas lucen por extremo", en Félix Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*, 4a. edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 17 (Austral, 842). Debido a la predominancia de la décima sobre otros géneros en ciertas regiones de Hispanoamérica, creo que es aquella la que ha llegado a sustituir a algunos de ellos en sus funciones; por ejemplo, la función narrativa del romance la ha asumido la décima en dichas regiones.

LA MÚSICA Y LAS COPLAS LÍRICAS EN UNA FIESTA DE TOPADA EJIDAL DE CÁRDENAS, SAN LUIS POTOSÍ

La topada es el enfrentamiento poético-musical típico de la Sierra Gorda; se da entre dos grupos, cada uno formado por cuatro músicos: el trovador o “versero”, quien toca la guitarra quinta o huapanguera; dos violinistas, también conocidos como “vareros” y un “vihuelero”. Para la fiesta cada grupo sube a un “tablado” o en su defecto a una tarima que se coloca especialmente para la ocasión, de modo que los grupos queden frente a frente, y en alto. Cada intervención de un grupo comprende una macrounidad dividida en tres partes que se ejecutan en un orden invariable sin interrupción, en primer lugar la *poesía*, seguida del *decimal* y para terminar un *son arribeño* o un *jarabe*.¹

El enfrentamiento que ocurre en la topada abarca varios niveles, y si bien la lucha entre los trovadores es la que ocupa el plano principal, hay momentos del ritual en que los violines tienen el papel protagónico. Podemos incluso decir que del inicio de la macrounidad, es decir la *poesía*, al final de la misma, el son arribeño o el jarabe según sea el caso, se da un relevo en la responsabilidad del enfrentamiento.

Para la *poesía*, el trovador lleva preparada tanto la planta que le sirve de pie forzado (frecuentemente es una copla tradicional) como las décimas que la glosan; también debe haber seleccionado la tonada con la que va a cantar la planta y que será prácticamente la única melodía que se toque (las veces que sean necesarias) a lo largo de la *poesía*; en esta primera parte, la atención se centra en la habilidad del poeta para componer décimas; en ese sentido es muy significativo que el “reglamento” de la fiesta pide que, mientras el trovador enuncia las décimas a modo de recitativo, no se toque música alguna, ni se baile; dicho de otro modo, se pide que toda la atención sea puesta en los versos del trovador.

En la segunda parte de la macrounidad, el *decimal*, hay una especie de equilibrio; aquí el poeta debe improvisar una cuarteta y glosarla en décimas. Tanto la cuarteta como las glosas se “canturrean” con un ritmo muy libre y únicamente son acompañadas por los acordes de la guitarra

¹ Nos referimos a las topadas a lo humano; en el caso de las topadas a lo divino el decimal es seguido por una pausa, en ocasiones hasta de un minuto, y la tercera parte de la macrounidad corresponde a una pieza instrumental.

huapanguera, ésta sí, con un patrón rítmico regular de negra con puntillito y corchea. Después de entonar la planta, y también al terminar las tres primeras décimas, se tocan *valonas sencillas* y *dobles* en donde la interpretación de los violinistas aporta más elementos para la evaluación de su calidad en la ejecución del instrumento y su conocimiento del repertorio.

Para la tercera parte, *son* o *jarabe*, el papel protagónico es claramente asumido por los violines y solamente se cantan dos coplas, en el caso del son, y se canturrean tres o más, cuando se trata de un jarabe.

Veamos ahora la estructura formal de los sones (que es el momento de la topada en donde es más común encontrar coplas líricas) y de los jarabes.

En un son arribeño generalmente se distinguen tres secciones o partes, la *planta del son* es la primera parte (A) y es únicamente instrumental; las coplas se cantan con el paseo, que es la segunda parte (B); la tercera sección se denomina *remate del son* (C), esta última seguida por una *cadencia* que señala claramente el final del son.

Cada una de las tres partes puede incluir dos frases (*a* y *b* o *a* y *a'*) de dos o cuatro compases cada una, como puede verse en los casos que se transcriben a continuación:²

La *planta del son* se repite entre 10 y 20 veces, antes de pasar al *paseo* (el número preciso de repeticiones aparentemente es arbitrario). En el *paseo* es una práctica frecuente —sin que sea el caso de los ejemplos transcritos en este trabajo— empezar por su segunda frase, *a* o *b* según sea el caso. En el *paseo* —o *paseado*— *del son* se canta la copla con la misma melodía que toca el violín, al igual que en la *planta de la poesía*. Cuando se termina de cantar la copla, se regresa a la *planta del son* y se repite la secuencia hasta cantar la segunda copla. Las coplas de los sones son de cuatro, cinco o seis versos y junto con la longitud de las frases del *paseo* determinan los distintos patrones de repetición. En la topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí, del 29 de noviembre de 1996, la gran mayoría de los sones tenía coplas de seis versos con frases musicales de la misma duración, por lo que el patrón de repetición más frecuente fue del tipo de la siguiente copla:

² Agradezco a Fernando Nava su invaluable ayuda en la transcripción.

A Planta 20 veces

violin

B Pasco

vi - nien - do de la la - bor meen - con - tre con dos her - ma - nas
 a - yer co - mo al me - dio dí - a muy pen - sa - ti - va te vi

vi - nien - do de la la - bor meen con - tre con dos her - ma - nas
 a - yer co - mo al me - dio dí - a muy pen - sa - ti - va te vi

y me so - di - ce la ma - yor ven - ga to - das las ma - ña - nas
 yo li - to me de - cí - a mi - ran - do - te des - de a - qui

y me di - ce la me - nor yo tam - bién le trai - go ga - nas
 ¡ay vi - da del al - ma mí - a! cuán - do pen - sa - ras en mi

C Remate 11 veces

cadencia final

versos

frases musicales

Ayer, como al medio día,

un beso te iba a pedir,

un beso te iba a pedir,

a

ayer, como al medio día,

yo solito me decía

mirándote desde aquí:

¡Ay, vida del alma mía!,

b

cuándo pensarás en mí

Otro patrón de repetición tiene la frase musical *b* más larga que la frase *a*, como en esta copla:

A Planta

violin

B Paseo

Yo vi - deu - na nu - be - ri - a co - mo que que - ría llo - ver
 a - yer co - mo al me - dio dí - a muy pen - sa - ti - va te vi
 co - mo que que - ría llo - ver yo vi - deu - na nu - be - ri - a
 muy pen - sa - ti - va te vi a - yer co - mo al me - dio dí - a
 le di - je la vi - da mí - a no nos va - yaa su - ce - der
 yo so - lí - to me de - cí - a mi - ran - do - te des - dea - qui
 co - mo los que se que - rí - an ya ho - ra no se pue - den ver.
 ¡ay vi - da del al - ma mí - al cuán - do pen - sa - rás en mí

C Remate

cadencia final

versos

frases musicales

¡Ay, qué bonita rosita!
 parece flor de alhelía

¡ay que bonita rosita!
 parece flor de alhelía.



:A (ab):	(Planta de son)
B b(ab)	(Paseo del son)
:A (ab):	
B b(ab)	
:C (abc):	(Remate de son)
cadencia final.	

Las minúsculas únicamente indican el número de frases de cada parte, así como el orden en que se tocan; pero la parte (a) de la planta del son no es la misma que la parte (a) del paseo o del remate.

JARABE

En el *jarabe* también se distinguen tres secciones estructurales, análogamente al *son arribeño*. La parte con la que se inicia el jarabe se conoce como *planta de jarabe*, y la parte que precede al final se denomina *remate de jarabe*, la parte que completa la estructura es llamada *parte de jarabe* (en algunas ocasiones se tocan dos *partes de jarabe* entre la *planta* y el *remate*). La *planta* y la *parte del jarabe* están formadas por dos frases musicales (a y b), mientras que en el *remate de jarabe* es común encontrar tres frases (a, b y c).⁴ Después de cada una de las secciones se toca una cadencia semejante a la que se ejecuta al final de un *son arribeño*. Pero en el caso del *jarabe* la cadencia precede a la copla que se improvisa y canturrea como en el *decimal*. Cuando termina la última copla (cantada después del remate del *jarabe*), también se toca una cadencia que en este caso, como en el *son*, indica el final de la macrounidad.

:A (ab):	cadencia y copla	(Planta de jarabe)
:B (ab):	cadencia y copla	(Parte de jarabe)
:C (abc):	cadencia y copla	(Remate de jarabe)
cadencia final.		

El hecho de que las coplas de los sones se canten con la melodía que tocan los violines, los coloca en un lugar parecido al de las *poesías*, que son la primera parte de la macrounidad. Juntos forman el conjunto del repertorio "preparado" en el que la improvisación es mínima y la mayor

⁴ Véanse las transcripciones de jarabes en Yvette Jiménez de Báez (ed.), con la colaboración de E. Fernando Nava López, 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, pp. 123 y 130.

parte de las veces se produce cambiando uno o dos versos de las coplas, o de las décimas, en el caso de las *poesías*.

El enfrentamiento promueve que los trovadores preparen constantemente nuevas *poesías* para salir victoriosos de la controversia, y puesto que una parte del ritual de la topada, específicamente la que ocurre después de que los trovadores se presentan y saludan, consiste en “trovar por argumento”, es decir, interpretar plantas y décimas relativas al tema de la fiesta y/o responder a un reto propuesto por el trovador que “lleva la mano”. El trovador debe conocer todos los temas que se pueden presentar en una controversia, y en este punto, tanto los libros como los cuadernos de otros trovadores, son una fuente importante para el que prepara sus propias *poesías*. Los violinistas también están constantemente en busca de mejorar su repertorio y varios de ellos componen *sones* y/o *jarabes*, o alguna de sus partes (plantas o tonadas) que incorporan al repertorio del mismo modo que ocurre con las *valonas dobles* en el *decimal*. Aunque no es lo más común que se reconozca en un son particular la autoría de algún violinista (recuérdese que ni los sones ni los jarabes se ejecutan de manera independiente, sino que siempre son precedidos de por lo menos un *decimal* o de *poesía* y *decimal* con los que completan la macrounidad de la topada), sí es común reconocer al repertorio de un violinista como la “sonería” del intérprete en cuestión.

En cuanto a la relación texto-música, las *poesías* y los sones son los dos casos en los que las características de la música y los versos están más estrechamente relacionadas, y podemos decir que se determinan mutuamente.

Para la *poesía*, el trovador compone su planta en la que los versos pueden ser desde seis hasta 14 o más sílabas. Teniendo en cuenta la métrica y la acentuación, el trovador escoge una tonada del repertorio que se ajuste a las características de la planta.⁵ Así, nos encontramos con tonadas en compases de subdivisión binaria o ternaria, anacrúsicas o téticas y unas de mayor número de compases que otras, pues el canto dentro de la topada siempre es silábico.

Para los sones, las coplas se cantan con la melodía o “tonada” del son y tienen un carácter mucho más fijo, y los cambios que llegan a presentarse en los versos ocurren para hacer referencia a la fiesta en que se producen. En la actualidad es una práctica común que el vihuelero cante las coplas de los sones; esta costumbre parece jugar un papel importante en la formación de los trovadores, que generalmente comienzan tocando la

⁵ Véase Nava, Fernando, “Diez melodías para la décima” en *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavaria y Víctor M. Franco Pello-tier (eds.), CIESAS-UAM, México, 1996, pp. 537-555.

vihuela y cantando coplas, para después probar suerte o “calarse” en la composición de *poesías* y la improvisación de *decimales* tocando la guitarra huapanguera.

El son o jarabe, tercera parte de la macrounidad, es el terreno en el cual los violinistas lucen al máximo sus habilidades interpretativas, así como su conocimiento del repertorio. Del mismo modo que el trovador debe contestar con *poesías* de la misma temática que plantea el que lleva la mano, el primer violín también tiene que responder con un son o jarabe, lo que haya tocado el otro violinista, pues es el *primer vara*, como se le designa localmente, quien decide si toca un son o un jarabe, aunque tal decisión puede responder a una sugerencia del trovador o de algún asistente a la fiesta. Para tener una idea más clara del tamaño del repertorio que implica el enfrentamiento entre los violinistas, téngase en cuenta que el promedio de participaciones de cada grupo en la topada es de 20, y quien establece el reto puede probar al otro violinista tocando únicamente sonos de un subgénero como “La rosita” o “La presumida”, por ejemplo. También se debe responder en la misma tonalidad del que lleva la mano; y ya que hemos mencionado la tonalidad, cabe decir que las más utilizadas son Re, La y Sol. La utilización de otras tonalidades —notablemente las que se mueven en sentido contrario a las manecillas del reloj en el círculo de quintas y que incluyen bemoles en la armadura de la tonalidad, lo cual exige un dominio aún mayor de la técnica del violín— ha sido mencionada en pláticas informales con violinistas de la región de la Sierra Gorda, pero parece ser una práctica cada vez menos común. También se cuenta que una práctica cada vez más difícil de encontrar consiste en que las intervenciones de los huapangueros se inicien en Do, la siguiente intervención en Re, luego en Mi y así sucesivamente hasta “dar la vuelta” a todos los tonos de la escala de Do.

Todavía nos quedan muchos aspectos de la práctica y los códigos de los músicos de huapango arribeño por describir y explicar, como por ejemplo los recursos de ornamentación utilizados por los violinistas o las relaciones con el zapateado; esos y otros aspectos serán la materia de trabajos futuros.

RAFAEL VELASCO VILLAVICENCIO
El Colegio de México

**DÉCIMAS Y GLOSAS
EN LA TRADICIÓN POPULAR HISPÁNICA**

LA DÉCIMA IMPROVISADA EN CUBA: ESTRUCTURA Y CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS. DISTINTOS TIPOS DE DÉCIMAS

ESTRUCTURA MUSICAL TEXTUAL

En Cuba la improvisación de décimas está enmarcada, por una parte, dentro de la música campesina, y se ha visto absorbida por ésta en los estudios folklóricos y/o teóricos; de igual modo, ha sido ahogada en generalizaciones, sin que nadie se haya detenido a sondear sus profundas especificidades; y, por otra parte, al estar emparentada con el movimiento decimista literario, ha sido vista por éste como una pariente menor, lejana, digna acaso de cierto reconocimiento oficial, pero no de una "pensión estética".

Basándonos en sus formas específicas de canto y acompañamiento, podríamos reducir la improvisación de décimas en Cuba, al menos metodológicamente, a este sencillo esquema: *Punto + Línea melódica (tonada) + Texto (décima)*.

A partir de este esquema, y teniendo en cuenta el uso mayoritario del punto libre y de la tonada libre entre los improvisadores cubanos de los últimos años, podemos hacer, de modo bastante general, un análisis de la estructura formal y musical de la décima improvisada en Cuba, la cual al ser conocida también como espinela, conserva su clásica estructura:

- Primera redondilla: *abba*
- Puente o bisagra: *ac*
- Segunda redondilla: *cddc*

y tanto su canto como su improvisación se amoldan a ella. Pero aún podríamos decir más: desde el punto de vista interpretativo, la estructura musical de la décima improvisada consta de dos o tres cesuras internas y una cesura externa o final, marcada cada una de ellas por los interludios musicales del punto.

El poeta improvisador cubano, por comodidad, para ayudarse a pensar, a hilvanar sus ideas, tiende a repetir los dos primeros versos de la décima, de modo que la primera cesura interna ocurre después del segundo verso. Esta cesura es de carácter opcional: dependiendo de su habilidad, el poeta puede prescindir de ella, y no repetir los dos prime-

ros versos e improvisar la redondilla inicial completa. Esta última forma es la preferida por los repentistas cubanos en la actualidad, sobre todo por aquellos que se han sumado a la *moda de la redondilla* o que gustan de la técnica de la *riposta*; además, es la más eficaz durante la controversia. No obstante, la cesura opcional sigue usándose con mucha frecuencia y resulta, ciertamente, de gran utilidad para los improvisadores, como apoyatura creativa. Se trata de un breve momento que tiene el poeta para seleccionar y perfeccionar el cierre de la redondilla, o sea, la conclusión de lo que ha expuesto en los dos primeros versos; es un pequeño margen de tiempo para lograr con mayor exactitud los "hallazgos".

Después de esta cesura opcional, viene propiamente la primera cesura (que sería verdaderamente la segunda, si contáramos la opcional, y así sucesivamente con el resto), que ocurre después del cuarto verso. Esta cesura, a diferencia de la anterior, es una cesura obligatoria, como obligatoria es la pausa tras la redondilla en la estructura textual de la espinela.¹

La segunda cesura (que sería la tercera), ocurre después del puente o bisagra, y es también obligatoria. Su obligatoriedad resulta, técnicamente hablando, tan importante y notable como la primera. No sólo es una obligatoriedad musical-interpretativa, sino que la importancia textual del puente (sobre todo del sexto verso: incorporación de la rima clave) obliga al poeta a detenerse cautelosamente, a no aventurarse y no lanzarse a ciegas hacia el final del texto, por lo que se vuelve también una obligatoriedad técnica. Claro está, también hay tonadas que la violan y poetas que, temerarios, apenas hacen una leve inflexión para marcarla, seguros de sí mismos. Pero ésta es también una actitud excepcional.

Y la tercera cesura (que sería la cuarta), más que con una cesura, coincide con el punto final de la décima.

De modo que la estructura textual-musical de la décima improvisada en Cuba —sin tener en cuenta ninguna de las actitudes excepcionales

¹ Conviene advertir que existen algunas tonadas, sobre todo tonadas rápidas, en punto libre o en punto fijo (como la *seguidilla* en las que el poeta no se detiene tras el cuarto verso. Pero como por lo general los repentistas cubanos usamos la tonada libre —o, para ser más exactos, distintas "variedades" de la tonada libre, las "subtonadas"—, la pausa o cesura tras el cuarto verso se cumple casi en el 100% de las décimas improvisadas. También hay algunos poetas (Tomasita Quiala, Gerardo Inda) que, apoyados en su habilidad y como un inteligente recurso técnico, no "frenan" tras el cuarto verso; sólo hacen una ligerísima inflexión de la voz —el suficiente tiempo para tomar aire— y "disparan" los diez versos seguidos, sin respetar ninguna de las cesuras internas. Pero esto, repetimos, es la excepción, no la regla.

que pudieran cambiarla, sólo las cesuras internas metodológicamente ubicables, y la cesura externa o final—, es de una de estas dos maneras:

1. Con cesura opcional:

Introducción musical

- 1 A mí también me han clavado
- 2 puñales de hipocresía

Cesura opcional = Interludio musical

- 1 A mí también me han clavado
- 2 puñales de hipocresía
- 3 y hay heridas todavía
- 4 que no me han cicatrizado.

Primera cesura interna (obligatoria) = Interludio musical

- 5 Por el dolor destrozado
- 6 finjo no sentirme mal

Segunda cesura interna = Interludio musical

- 7 y sigo cantando igual
- 8 como el que un dolor no tiene
- 9 para que se recondene
- 10 la que me clavó el puñal.

Tercera cesura, externa o final = Fin de la décima

2. Sin cesura opcional:

Introducción musical

- 1 A mí también me han clavado
- 2 puñales de hipocresía
- 3 y hay heridas todavía
- 4 que no me han cicatrizado.

Primera cesura interna (obligatoria) = Interludio musical.

- 5 Por el dolor destrozado
- 6 finjo no sentirme mal

Segunda cesura interna (obligatoria) = Interludio musical

- 7 y sigo cantando igual
- 8 como el que un dolor no tiene
- 9 para que se recondene
- 10 la que me clavó el puñal.

Tercera cesura, externa o final = Fin de la décima

Sin embargo, podemos afirmar que esta estructura musical de la décima improvisada, que primero se acomodó a la ya establecida estructura de la estrofa establecida por Espinel, con el tiempo ha pasado de elemento pasivo dentro del repentismo, a elemento activo, de modo que ya el poeta improvisador acondiciona sus ideas, sus asociaciones y sus mecanismos de creación a ella. En el momento exacto de improvisar, a ningún poeta repentista se le ocurriría, por ejemplo, pensar una idea o una imagen que se alargue y complete en el quinto verso, porque entonces no sería "cantable". La primera redondilla improvisada tiene necesariamente que ser una unidad semántica y sintáctica, cerrada en sí misma: o sea, introducida en los dos primeros versos y concluida en los dos siguientes. No puede, como sí lo hace la décima escrita, extenderse a otros versos. En los segundos previos a la interpretación del texto, en el momento justo de la creación improvisada, el poeta repentista selecciona y desecha ideas e imágenes conforme se ajusten o no a esta necesidad técnica del repentismo, o, en última instancia, y según su capacidad y habilidad creadoras, octosilabiza aquellas ideas que cree mejores, aunque para ello tenga que infringir un poco la sintaxis o echar mano a rellenos silábicos o "ripios". De modo que la tonada, la forma específica de interpretar la décima, ha devenido en molde psicológico, insospechado, del texto improvisado.

Diremos más: revisando el criterio que ha perpetuado la crítica literaria nuestra —las pocas veces que han tendido su mirada "cult" hacia el repentismo—, según el cual se le atribuye a la décima improvisada una estructura idéntica a la décima escrita —diez versos octosílabos, con una distribución *abba-acddc*, y pausa obligatoria tras el cuarto verso— creemos que, si tenemos en cuenta la concordancia entre las articulaciones rítmico-melódicas y lógico-sintácticas, la décima que se improvisa no está formada por diez versos octosílabos, sino por cinco octonarios o versos hexadecasílabos (de 16 sílabas), divididos cada uno en dos hemistiquios octosilábicos, al estilo del antiguo verso épico de las canciones de gesta, o mejor, del romancero viejo y tradicional. Responde así, la décima improvisada, como el romance tradicional y otras formas octosílabas de la poesía popular hispánica, a lo que Sánchez Romeralo llama el movimiento binario: "digo A y añadido B", movimiento "no basado en una concepción silábica, sino rítmica" (Sánchez Romeralo, 1989:23). De la misma manera que en las décimas encabalgadas (tan en boga actualmente entre los jóvenes decimistas cubanos) las ideas-verso no se completan en el octosílabo, sino que se extienden hasta otras sílabas del verso inmediato, las ideas-verso en la décima improvisada, empujadas por el ritmo y el canto, lo que hacen es completar el ciclo hasta la sílaba dieciséis, obligando a las consabidas pausas en los versos pares. Esta medida es, según los es-

tudiosos, la verdadera forma "oral" de estos poemas porque "el dieciséis-sílabo, que constituye una unidad rítmica, sintáctica y de contenido, es también una unidad de respiración; la respiración es la que requiere una pausa, y ésta es la que individualiza cada verso" (Trapero, 1997:34).

Tomemos como ejemplo esta redondilla de Jesús "Tuto" García, improvisada con Tomasita Quiala:

Yo a mi boca no le digo/ que sonría sin querer,
porque yo no puedo ser/ hipócrita ni conmigo.

O la ya citada décima de Francisco Pereira:

A mí también me han clavado / puñales de hipocresía
y hay heridas todavía / que no me han cicatrizado.
Por el dolor destrozado / finjo no sentirme mal.
Y sigo cantando igual / como el que un dolor no tiene
para que se "recondene" / la que me clavó el puñal.

Debemos de tener en cuenta que, como dice Zumthor (1991:143), una de las tendencias universales de la oralidad es la "relación entre duración del discurso y número de frases en el registro lírico", es decir, que la articulación rítmico-melódica concuerde con la lógico-sintáctica. Y como ya hemos visto, el registro lírico o articulación rítmico-melódica de la décima improvisada en Cuba está marcado por los interludios musicales cada dos unidades versales. El poeta repentista, por lo tanto, no piensa en octosílabos, ni siquiera octosilabiza todo lo que piensa, como dijimos antes, sino que piensa ideas de 16 sílabas, o convierte todo lo que piensa en ideas de esta medida que luego insertará, con las técnicas y recursos que sabe, en su discurso improvisado. Esto es todavía más evidente en los pies forzados. Cuando a un poeta repentista se le pone un pie forzado (verso 10 de la décima) lo primero que hace, inmediatamente, es agregar ocho sílabas precedentes para completar la idea, o sea, elabora el verso nueve que supondrá el complemento del hexadecasílabo final de su décima: "me dan B, añadido A", diría Sánchez Romeralo.

Mientras que en la literatura escrita casi todas las leyes de la décima, en mayor o en menor grado, se han infringido, y el encabalgamiento ha roto su estructura cerrada, las ideas ya no tienen obligatoriamente que morir en el cuarto verso, resucitar en el quinto, sentarse en el sexto, pararse y echar a andar otra vez en el séptimo hasta llegar al décimo; mientras que la décima escrita se "literaturiza" cada vez más, la décima cantada-improvisada sigue siendo una "cajita" bien moldeada, regida por la música.

Muy lejos estamos de algunos criterios que plantean que la décima siempre tiene que ser cantable. Más bien aceptamos que haya una décima “para cantar” y otra décima “para leer”. Pero es indiscutible lo no cantable de las décimas demasiado encabalgadas, o aquellas que se alejan del esquema musical-interpretativo que hemos descrito antes. Serían no cantables al menos, con nuestro acervo de tonadas campesinas.

ESTRUCTURA TEXTUAL

Desde el punto de vista meramente textual, cada una de las partes en que se divide la décima improvisada en Cuba cumple, como en la clásica espinela, una función específica: primera redondilla = introducción; puente o bisagra = enlace y/o desarrollo; segunda redondilla = desenlace. Por ejemplo:

A mí también me han clavado puñales de hipocresía y hay heridas todavía que no me han cicatrizado.	<i>Primera redondilla</i> (Introducción)
Por el dolor destrozado finjo no sentirme mal.	<i>Puente o bisagra</i> (Desarrollo o enlace)
Y sigo cantando igual como el que un dolor no tiene para que se recondene la que me clavó el puñal.	<i>Segunda redondilla</i> (Desenlace)

Ahora bien, profundizando más en el análisis de la décima improvisada, tras la grabación, transcripción y estudio de varias controversias, podemos llegar a las primeras conclusiones sobre su particular estructura formal —tan diferenciada en la actualidad de la décima escrita—; o sea, dar un primer y decisivo paso para desentrañar esa “gramática de la décima” improvisada tan importante para diferenciarla de la escrita y establecer su identidad y su “soberanía”.

PRIMERA REDONDILLA

Como ya sabemos, la espinela se caracteriza, entre otras cosas, por tener una pausa obligatoria tras el cuarto verso. Esta obligatoriedad —textual

que enlace redondilla inicial y redondilla final, pero que a la vez posea "vida propia".

Por el dolor destrozado finjo no sentirme mal

Este nuevo elemento (el poeta "finje" no sentirse mal, aunque esté "destrozado") le da a la idea central de la décima un movimiento de avance, un giro hacia adelante, que prepara el camino hacia la redondilla final, vaticinando el sentido —reafirmativo en este caso— que tomará el texto en sus conclusiones. La verdadera magia de la décima improvisada está en el puente, ya que sin él, lo improvisado serían dos redondillas independientes. El puente las une y las hace interdependientes: unidad semántica, sintáctica y métrica.

De los versos cinco y seis del puente el sexto es el de mayor importancia, ya que además de un nuevo elemento semántico, incorpora una palabra clave: la rima con que debe terminar la décima. En el proceso de edición repentista este verso tiene una importancia mayúscula. Es en él en donde el poeta necesita hacer un giro, a veces suave, otras violento, para tomar el camino hacia los versos finales que tiene preparados. De ahí que cuando un poeta repentista está en un mal día, sin inspiración, vacío, o cuando no ha tenido tiempo para elaborar los versos finales de la décima, se "acomoda" introduciendo una rima fácil en el sexto verso (fundamentalmente, *-ía, -ar, -er, -ón*).

El poeta repentista "toma el pie" (final o global) de la décima anterior de su contrario, está en un punto equis hasta el cuarto verso, y ya en el quinto empieza un movimiento giratorio, de desplazamiento, que culmina en el décimo verso y que tiene su punto más alto, climático, en la última palabra del sexto verso: la rima. Esto se comprueba sobre todo en los pies forzados. Cuando el poeta termina el sexto verso, si los oyentes escuchan que ha usado una rima perfecta para el verso final impuesto, tienen la certeza de que ya el ejercicio repentista está logrado.

Así, pues, en este proceso de edición, el grado de dificultad del puente está marcado por la mayor o menor "distancia" que exista entre los primeros versos y los finales de la décima (además de todos los gravámenes técnicos: evitar asonantes, rellenos, ripios, singulares y plurales). Y estamos hablando de una "distancia semántica" con marcadas incidencias sintácticas. Por ejemplo, si el poeta A termina su décima con la palabra "ordenador" y el poeta B ha preparado unos versos finales para su décima que hablan sobre la primavera, y "toma el pie" de la décima del poeta A, el movimiento giratorio de su puente tendrá que ser más brusco que si el contrario hubiera terminado su décima con la palabra "flor". La salud de tal giro dependerá de su dominio del idioma y

capacidad de asociación: ¿cómo ir, sin perderse, desde “ordenador” hasta “primavera”?

Para finalizar, otra característica del puente es que ese mismo sexto verso, termina casi siempre “abierto”, “arriba”, en espera de un complemento que le llegará con la segunda redondilla. O sea, que el puente suele contener una idea incompleta, o mejor, una idea “por completar” en los versos siguientes:

Por el dolor destrozado finjo no sentirme mal

Todo esto corrobora que el sexto verso, el segundo del puente, se erige en uno de los versos clave para la calidad de una décima improvisada: en él entra la rima del final preparado —enlace técnico—, en él comienza el giro hacia este final, y en él queda incompleta la idea principal, última, la que interesa al poeta y debe de quedar en la memoria del público la que provocará los aplausos, la eficacia. En conclusión, podríamos decir que éstas son las características más importantes del puente:

- Incorpora un nuevo elemento semántico.
- Incorpora una palabra clave: la rima final.
- Edición y giro hacia los versos finales de la décima.
- Sexto verso “abierto”, “para completar” en los versos siguientes.

SEGUNDA REDONDILLA

La característica principal de la segunda redondilla de la décima improvisada es que comienza, casi siempre, con una partícula de enlace (*y*, *pero*, *porque*) que hace las veces de lo que nosotros llamaremos *codo sintáctico*, dándole a la estrofa un movimiento, una flexibilidad y una impresión de velocidad imprescindibles en el repentismo. Es precisamente este *codo sintáctico* uno de los recursos estilísticos que usa el improvisador para garantizar esa sensación de fluidez que debe tener la décima improvisada, y que es una de sus leyes fundamentales.

CODOS SINTÁCTICOS SIMPLES Y CODOS SINTÁCTICOS DOBLES

Los tres elementos más usados como *codo sintáctico* son: *y*, *pero*, *porque*, como *codo sintáctico*, pero también es común el uso de otras partículas mo-

nosilábicas y bisilábicas: *pues, que, aunque* (todos ellos, *codos sintácticos* simples); o la combinación de dos de ellas: *porque cuando, y como, pero cuando* (*codos sintácticos* dobles). Sin descartar otros menos usuales: *además, en cambio, sin embargo, entonces, por eso, es decir, por ejemplo*.

Pero de todos estos *codos sintácticos*, la conjunción y es la más empleada, siempre con la función de enlazar la conclusión (los versos finales) con el resto de la estrofa, no sólo en el repentismo cubano sino en casi todas las formas de improvisación que conocemos: en el *trovo* murciano y el *alpujarreño*, en la copla colombiana, en la payada del Cono Sur, en el punto cubano de Canarias, en el *glosat* balear, etc.

CODOS SINTÁCTICOS ANAFÓRICOS

Existe otro tipo de *codo sintáctico* que encontramos en un determinado número de décimas que al parecer carecían de *codos*: el *codo sintáctico* anafórico. Este, como su nombre indica, no se sirve de las ya citadas partículas de enlace, sino que garantiza la fluidez de la décima usando la anáfora como recurso estilístico. Pondré dos ejemplos.

Cantábamos, después de mucho tiempo, Juan Antonio Díaz y yo. Motivo: la visita del amigo canario José Luis Martín Teixé, gran amante del verso improvisado. Tema: las similitudes y diferencias entre Juan Antonio y yo, en cuanto a vida y a carrera artística: los dos éramos jóvenes improvisadores, pero él campesino, de origen y de vida, y yo ciudadano, repentista "urbano". En una de sus décimas dijo Juan Antonio:

Tú y yo nos dimos a andar / distintos en el idioma:
yo corriendo hacia la loma / y tú corriendo hacia el mar.
Hemos querido cazar / de un todo la poesía.
Tú tendiste en la Bahía / todo el oro de tu zumo
y yo salí a buscar humo / caliente en el agua fría.

El segundo *Tú*, que constituye la primera sílaba del verso séptimo, y que es reiterativo con relación al *Tú* del primer verso de la décima, hace las veces de *codo sintáctico* anafórico; imprime a la décima la misma velocidad y fluidez que las partículas de enlace monosilábicas y bisilábicas de los *codos* simples o dobles, una vez que el poeta, apoyándose en él, retoma el "hilo" y el "tono" del texto, y le da cohesión para que el oyente no sienta un divorcio, un salto brusco acrecentado por la ausencia de los familiares *y, pero, porque*.

Veamos el segundo ejemplo, en el que el *codo sintáctico* anafórico cambia de lugar.

La misma controversia. Por uno de esos raros movimientos de las controversias, ahora los dos hablábamos sobre nuestra “locura”, esa enfermedad que han sublimado tanto los artistas de todas las épocas. Yo ponderaba mi enfermedad (“Yo soy José Luis Teixé / tan loco como Van Gogh / lo que sucede es que yo / enloquecí y no pinté”); y Juan Antonio ponderaba la suya (“Yo también estoy enfermo / pero es que las pesadillas / curan las negras orillas / de las noches que no duermo”). Entonces, tomando el elemento “pesadilla” de estos primeros cuatro versos de Juan Antonio, y apoyándome en el “grado de interiorización” como recurso, improvisé la siguiente décima:

Yo arrastro una pesadilla / desde que era adolescente:
 La de un río de aguardiente / y un padre ahogado en la orilla.
 Cuántas veces la mejilla / se me mojó sin querer.
 Cuántas veces la mujer / que en su vientre me llevara
 me hizo escampar en su cara / cuando yo empecé a llover.

Aquí, el *codo sintáctico* anafórico se halla en los versos 5 y 7, y no en los versos 1 y 7 del ejemplo anterior. Éste es el más frecuente, aunque puede darse incluso el caso de una décima entera anafórica, donde ya la anáfora pasa a ser más recurso literario que enlace léxico, o que *codo sintáctico*.

El *codo sintáctico* anafórico se usa con menor frecuencia que el simple y el doble, y sobre todo lo usan aquellos poetas que tienen cierto dominio de la puntuación y que incluso, a veces, logran décimas improvisadas sin *codos sintácticos* de ningún tipo (o sea, redondillas finales independientes: ver décima 18 de “La paloma”), buscando por otros medios y recursos la flexibilidad y fluidez de la estrofa: a veces con un silencio, o con una pausa marcada, apoyándose fundamentalmente en elementos extra-poéticos como la intención, la situación y/o el gesto.

Otra característica de la redondilla final consiste en que presenta, en la mayoría de los casos, la misma estructura que la redondilla inicial: los dos primeros versos (7o. y 8o.) abren la idea (exponen) y los dos últimos (9o. y 10o.) cierran la idea (concluyen). Veamos el final de la misma décima de Pereira:

7. Y sigo cantando igual 8. como el que un dolor no tiene (*exposición*)
 9. Para que se recondene 10. la que me clavó el puñal (*conclusión*)

En conclusión, podríamos reducir la décima improvisada en Cuba—de un modo general, y al menos metodológicamente—, al siguiente esquema estructural:

	1a. <i>redondilla</i>	
	1	Exposición
Introducción	2	
	3	Conclusión
	4	
	<i>Puente o bisagra</i>	
	5	Desarrollo y/o ampliación: la 1a. redondilla introduciendo una nueva rima y un elemento nuevo que enlaza con la 2a. redondilla
Desenlace o enlace		
	6	
	2a. <i>redondilla</i>	
	7 (<i>codo sintáctico</i>)	Exposición
	8	
Desenlace o conclusión	9	
		Conclusión
	10	

DISTINTOS TIPOS DE DÉCIMAS IMPROVISADAS EN CUBA

Existen distintos tipos de décimas improvisadas —*puramente* improvisadas, según su estructura y según el estilo del poeta repentista, el momento y tema de la controversia: *libres, de réplica, descriptivas, dialogadas, anecdóticas, anafóricas* y *enumerativas*. Las cuatro últimas son de menor uso, con un mayor grado de dificultad creativa, proporcionalmente directo a su grado de eficacia. Claro que muchas veces estos tipos de décimas se mezclan y confunden. Así, puede haber décimas *dialogadas* que a la vez sean *anecdóticas*, o décimas *enumerativas* que a la vez sean *anafóricas*, y así todas las combinaciones posibles.

LA DÉCIMA DE RÉPLICA

Casi todas las décimas de una controversia improvisada tienen la función de contestar a una o a varias ideas de la décima anterior del contrario; es decir, toman un elemento X de la décima contraria e inician

un giro X¹. Pero clasificaremos sólo como *décimas de réplica* aquellas que al hacerlo empleen algún elemento que, explícitamente, indique la contestación, que suponga, desde el punto de vista estructural-textual, un inequívoco sentido de respuesta. Una característica propia de la *décima de réplica* consiste en dar continuidad y sentido dialógico a la controversia. Una *décima de réplica* difícilmente podrá extrapolarse de la controversia sin perder su sentido y su eficacia; necesitará siempre no sólo de un referente contextual, sino del elemento X de la décima anterior que justifique su giro X¹. Para ello el poeta repentista se apoyará en varias técnicas y mecanismos (“tomar el pie”, técnica de la *riposta*, voltear la idea del otro, etc.), o en algunos recursos (el apóstrofe y la segunda persona gramatical en el primer verso), o en diversos elementos ilativos (*y, pero, fijense si, fijate si, mira si*, etc.), que imprimen a la décima este sentido de respuesta o continuación de algo. Veamos algún ejemplo. En la controversia “La paloma”, cuando “Papillo” me dijo que la paloma “lo sé yo:/ sonrió porque se fue / y no porque te escuchó”, yo contesté:

Fijate si me escuchó / que la vi por otro lado
y lo que le había contado / ella me lo repitió.

Este *fijate si* del primer verso, es el elemento que da continuidad a ese momento específico del diálogo poético. Yo hubiera podido resolver la respuesta de otras varias maneras, sin elementos de continuidad claros, usando otros recursos y aprovechando el contexto para las sugerencias. Podría haber dicho, por ejemplo:

La paloma me escuchó: / yo la vi por otro lado
y lo que le había contado / ella me lo repitió.

Pero el no usar el imperativo en segunda persona “fijate”, hubiera disminuido el efecto de respuesta inmediata.

O este otro ejemplo de la misma controversia:

Mira si nuestro sendero / ya cambió de itinerario
que tú eres veterinario / en vez de ser carretero.

En la controversia “El reencuentro”, cuando yo le dije a Tomasita Quiala que “no es fácil a este nivel / donde todo es propaganda / hallar una almohada blanda / con una funda de piel”, ella comenzó su décima diciendo:

Pero la funda de piel / solloza como la cama
por culpa del telegrama / que no pasaste por cruel.

Y cuando ella me dijo “yo me hubiera conformado / con una fotografía / una foto que algún día / me anunciara tu regreso...”, yo comencé diciendo:

Pero una fotografía / es un papel que se gasta;
yo soy susceptible hasta / para mi fisonomía.

Claro que cada una de estas décimas también pudo comenzar de otra manera (por ejemplo: Mi suave funda de piel...; Siempre una fotografía); sólo la necesidad de darles sentido de diálogo y de continuidad, ha hecho que en todos los ejemplos citados usáramos el *¡fíjate si...*, el *¡mira si...*, el *¡pero...* al comenzar la décima.

Por último, diremos que las décimas de réplica se usan sobre todo en las controversias de *tira-tira*, fundamentalmente en la técnica de la *ripuesta*, cuando la respuesta debe ser claramente dirigida al adversario.

LA DÉCIMA DESCRIPTIVA

El bucolismo, que es propio de la poética improvisada cubana desde hace más de un siglo, ha creado cierto gusto por la descripción en la décima, alejándola del carácter narrativo que esta estrofa ha tenido en otras partes y épocas. Los poetas repentistas cubanos suelen ser amantes de la décima “pictórica”, que trata de plasmar en conceptos o imágenes la belleza natural. “Pintar”, “soñar”, son algunos de los apelativos que usan ellos mismos para ese tipo de improvisación con basamento esencialmente descriptivo. De esta manera, las décimas se llenan de símiles y de asociaciones metafóricas que tratan de plasmar, en pocos versos, la belleza del campo, o de una mujer, o de una circunstancia, o incluso, de un concepto. Por lo tanto, las décimas *descriptivas* pueden ser de descripción física, abstracta o circunstancial, mezclándose en cada caso distintos tipos de descripciones: fundamentalmente, topográficas, prosopográficas y etopéyicas (rara vez, cronográficas). Veamos algunos ejemplos.

Descripción física. El poeta se recrea en un paisaje, objeto o persona, y dibuja en versos, casi siempre de manera apologética, su constitución, forma, características, utilidades. Por ejemplo esta décima “deportivo-paisajística” de repentismo *impuro* tipo A₁ (Alexis Díaz-Pimentea, con Bernardito Cárdenas, en *Palmas y Cañas*, 1990):

En sitio tan veraniego / a mí me parece el sol
 una bola de beisbol² / con las costuras de fuego.
 Sube el sol, como en un juego / un elevado batazo.
 Y va con rápido paso / por las celestes alfombras
 hasta que un guante de sombras / lo fildea en el ocaso.

O esta otra de Emiliano Sardiñas, perfecta descripción de un crepúsculo en el campo cubano:

Se va la tarde tranquila, / se viste de luto el monte,
 guarda la flauta el sinsonte / y la lechuza vigila.
 Sólo el paisaje asimila / el nuevo traje que estrena.
 Y mientras la luna llena / para salir se prepara
 el sol esconde la cara / como si le diera pena.

Descripción abstracta. El poeta toma un concepto y se recrea en su “descripción”, de manera explicativa, argumentativa, con una serie de definiciones y de ejemplos que tienen una mayor intención descriptiva que definidora o ilustrativa. Tomemos como ejemplo estas redondillas sueltas de la famosa controversia “La injusticia”, entre Ernesto Ramírez y Jesús “Tuto” García:

Ernesto:

—La injusticia es una dama / y aún no sé quién la custodia
 porque dice lo que odia / sin decir cómo se llama.

“Tutó”:

—La injusticia es como el gusto / del mediocre y del vulgar
 que halla sólo paladar / en la boca del injusto.

Ernesto:

—La injusticia con su prisa / entra hasta en las bibliotecas,
 por eso es que hay tantas muecas / usando traje de risa.
 Ella llega y no le avisa / a nadie de su llegada...

Primero la injusticia es “una dama”, luego es un “gusto mediocre”, luego “ella llega”. De esta manera, lo conceptual ha ganado categoría física, individualizada, por lo tanto descriptible, y ya los poetas tienen pre-

² En Cuba lo mismo decimos “béisbol” que “beisbol” para designar este deporte.

parado el camino para dedicarse, en el resto de la controversia, a la descripción, no sólo de la injusticia, sino del hombre injusto.

Así sucede casi siempre con este tipo de décimas. El poeta describe el concepto definiéndolo: “La injusticia es...”, “El tiempo es...”, “La fama es...”, “La muerte es...”, etcétera.

Descripción circunstancial. El poeta se recrea en la descripción de las circunstancias temporales, espaciales y personales que rodean a la *performance*. Se usa casi siempre en la décima de saludo. Como una descripción de circunstancia espacio-temporal, citemos el comienzo de la controversia “La paloma” (Alexis, 1):

Güines, cuánto tiempo hacía / no venía a tu guateque...

Y ahora, la décima de saludo de Tomasita Quiala en la controversia “El reencuentro” (con Alexis Díaz-Pimienta, Las Tunas, 1995), describiendo circunstancias espaciales y personales:

Bienvenidos a mi peña / que casi ya no es la mía
 porque es de la poesía / que se convirtió en su dueña.
 Aquí en mi área se sueña / de una manera precoz
 y yo voy a mirar / los minutereros del alpiste
 porque no hay cosa más triste / que una anfitriona sin voz.

Otro ejemplo de décima de saludo que describe circunstancias espaciales es esta redondilla con la que Manolito García saluda a Güines en la controversia “La madre lavandera” (con Juan Antonio Díaz, 1996):

Estamos en el balneario / donde el verso se amplifica
 y el Mayabeque salpica / el piso del escenario.

Y Gerardo Inda saluda a Güines, el mismo día, en el mismo lugar, en controversia con Jesús Rodríguez (“Jesusito”), haciendo apreciaciones personales:

Venir a esta población / que con su calor abraza
 es como entrar a mi casa / y sentarme en un sillón.

Como ven, la descripción circunstancial es muy socorrida en la poética del saludo. Pero también es muy útil a lo largo de la controversia, sobre todo para aprovechar aquellas circunstancias anómalas o accidentales que se presten a una demostración de capacidad y pureza repentistas. Si se cae alguien o algo, si pasa un avión o toca una campana, el poeta

aprovecha esa circunstancia para elaborar su décima. Por ejemplo, es muy famosa esta redondilla improvisada por Ernesto Ramírez cuando uno de los guitarristas que lo acompañaban rompió una de las cuerdas de su instrumento:

Se partió una cuerda sana / ahora que estamos cantando
y hay cinco hermanas llorando / la pérdida de una hermana.

LA DÉCIMA ANECDÓTICA

La décima *anecdótica* es, en nuestro criterio, y con gran diferencia, la más difícil de improvisar. El poeta tiene que crear una anécdota y contarla, con introducción, desarrollo y desenlace, en diez versos. Este tipo de décima suele ser un verdadero relato corto, en el que los versos finales tienen inevitablemente la responsabilidad de rematar la historia, resumirla, concluirla y darle sentido. Muy pocos repentistas se atreven a lanzarse a esta verdadera aventura creativa que es la décima *anecdótica*, y entre ellos, dos de los que más suelen lograrlas son Tomasita Quiala y el matancero Manolito García.

Un sublime antecedente de décima *anecdótica* lo hallamos los repentistas en la clásica estrofa del Segismundo calderoniano que comienza: “Cuentan de un sabio que un día / tan pobre y mísero andaba [...]”. Precisamente, este “cuentan” es muy empleado para improvisar décimas anecdóticas: “Cuentan de...”, o “cuentan que...”, o “dicen que...”, son algunas de las “fórmulas” para la construcción de estas estrofas.

Otra característica importante de las décimas *anecdóticas* es el empleo que en ellas se hace de las formas pretéritas. Cuando se va a contar algo, hay una obligada referencia pasada, de ahí que casi siempre en las décimas *anecdóticas*, a diferencia de los otros tipos de décimas, se conjuguen verbos en pasado. Por ejemplo, esta décima que improvisé con Irán Caballeros en la controversia “La muerte” (Concurso “Pablo Luis Álvarez, ‘Wicho’”, Limonar, 1995):

En mi casa un tío-abuelo / buscó una sogá una vez
y adelantó en más de un mes / su recorrido hacia el cielo.
Aún no sé por qué desvelo / él hizo aquella trastada.
Y aunque he preguntado a cada / pariente que me prorroga,
nadie lo sabe, y la sogá / no ha querido decir nada.

Esta misma característica provoca que cuando a un repentista le ponen como pie forzado un verso con un verbo conjugado en pretéri-

to, por lo general la décima improvisada sea una décima *anecdótica*. Veamos un ejemplo. En el año 1988, durante la Feria de Arte Popular de Sancti Spíritus, el repentista Roberto Pérez me puso como pie forzado, el difícil verso “la fusta con que le dio”. Yo respondí con la siguiente décima:

Un mayoral atrevido / a un esclavo golpeó un día,
pero en el esclavo había / un cimarrón escondido.
Con el puño de un latido / el esclavo respondió
y más tarde le rompió / en la espalda al mayoral
como si fuera un cristal / la fusta con que le dio.

El grado de dificultad de este pie forzado estaba precisamente en que el verbo en pasado (“dio”) y el pronombre posesivo de tercera persona (“le”) me obligaban a crear y a desarrollar una anécdota improvisada: un personaje y el comienzo, desarrollo y final de su historia en muy pocos segundos.

LA DÉCIMA DIALOGADA (O CON DIÁLOGO INCLUIDO)

La que denominarnos *décima dialogada* (o con diálogo incluido) es una de las más pintorescas y difíciles de improvisar. De ahí su escasez. En este tipo de décimas el poeta incluye dentro de su discurso poético, una segunda voz, sea ajena o propia, para contar algo. Tiene mucho que ver, en este sentido, con la décima teatral de estilo calderoniano, y con la décima narrativa. Muchas veces el poeta crea o busca un personaje que, mediante su voz, va a emitir una parte del mensaje. Lo más corriente es que el fragmento dialogado sea la enunciación de su propia voz, es decir, que el personaje sea el propio poeta —una especie de diálogo interior, monólogo, narración en primera persona—, pero también puede ser que el personaje sea “otro”, incluso el contrario del poeta en la controversia, como en esta décima de Tomasita Quiala (controversia “El reencuentro”):

Pero la funda de piel / solloza como la cama
quizás por el telegrama / que no pasaste por cruel.
Te acuso de ser infiel, / de olvidar las manos mías.
De cualquier parte podrías / haber enviado un mensaje:
“Hermana, salgo de viaje. / Hasta pronto, Alexis Díaz”.

Lo más común es que el diálogo, como en este ejemplo, vaya en los

versos finales de la décima. Pero pueden hallarse décimas con diálogo en la primera redondilla, o, incluso, con diálogos en la primera redondilla y al final de la décima, como esta otra de Tomasita Quiala, en la misma controversia:

Yo quise volver a ti, / me fui a una casa de Ibarra
 y me dijo una guitarra: / —No llegues que no está ahí.
 A La Habana le rompí / puertas de una casa vieja
 y me dijo una madeja / de hilos, roída y extraña:
 —Vete a buscarlo en España, / que aquí no está tu pareja.

Incluso puede darse alguna décima curiosa, como ésta que yo improvisé en 1995 con Giraldo Segura y que lleva el diálogo en el puente y al final de la décima, pero que, además, incluye a dos personajes, el propio poeta y otro. Segura me habló de Dante Alighieri, de su amor por Beatriz, y yo contesté esta fantasía casi cinematográfica:

Yo a Dante me lo encontré / por La Habana la otra noche.
 Yo iba paseando con Roche,³ / y hasta se lo presenté.
 Roche me dijo: “¿Por qué / tú me presentas a Dante?”
 Y yo le dije: “¡Ignorante!, / ésta es la prueba mayor
 de que el hombre es un favor, / y aun muerto, dura bastante”.

Pero más curioso aún, verdaderamente sublime, es este otro ejemplo de Tomasita Quiala, en el que logra una proeza insuperable: contestar un pie forzado (doble y con difícil rima) improvisando una *décima anecdótica* y a la vez *dialogada*, con tres personajes: el poeta-narrador (Tomasita) y otros dos que, para más ingenio, les puso hasta nombre: Rafael y Vivian. Disfrutemos detenidamente de esta joya. El contexto es el siguiente: Maximiano Trapero (que es quien nos ha facilitado el dato) había llevado a Tomasita Quiala y a Raúl Herrera a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en 1995. Allí quería demostrar a sus alumnos la grandeza de estos dos repentistas. Así pues, y luego de varios pies forzados, intentó buscar uno difícil para Tomasita: un verso dieciseisílabo del romance de Gildana, en una versión recopilada por el propio Trapero en La Gomera. Eran, en fin, dos versos octosílabos que han devenido proverbio canario y que recogen toda una filosofía: “Que penas comunicadas / si no se quitan, alivian”.

Tomasita, estoy seguro, sintió la belleza de la dificultad, cuyo primer

³ José Antonio Roche: actor y poeta repentista, presentador de concursos, actividades y programas televisivos de repentismo en Cuba.

y más sólido eslabón era la rima: "alivian". Y con maestría e ingenio ideó una solución: su décima sería una historia de amor en la que uno de los protagonistas se llamaría Vivian, lo que le solucionaba la dificultad más evidente: la pobreza de rimas consonantes de la palabra "alivian". Ahora comenzaba la verdadera tarea creativa: lograr contar la anécdota. Así, Tomasita llevó la fórmula "cuentan que" a la primera persona y comenzó diciendo:

Cuento la historia de amor / de Vivian y Rafael
a los que el destino cruel / les tronchó su sueño en flor.

Nótese ahora el poder de síntesis, la eficacia y elegancia del giro con diálogo incluido:

Ella dijo: —Ya el calor / de tus brazos no me entibian.
Y él dijo: —No llores, Vivian, / guarda las cartas sagradas,
que penas comunicadas / si no se quitan, se alivian

Indiscutiblemente, la *décima dialogada* o con diálogo incluido es de las más pintorescas en la poesía oral improvisada. En otros casos, puede darse también como una necesidad técnica de orden sintáctico, cuando se le impone al improvisador un tipo de pie forzado que lo obliga a poner una frase en boca de algún personaje poemático. Ejemplos fácilmente localizables en Cuba son los pies que incluyen vítores o algún tipo de lema o slogan. El público pone como pie *¡Viva la Reforma Agraria!*, y el poeta repentista, en el verso noveno dice que "todos gritamos" o que "él grita" o que "alguien dice" *¡Viva la Reforma Agraria!* Este tipo de pie forzado y otros versos que comienzan sin artículos o con algún tipo de dificultad sintáctica, dan pie también para el surgimiento de *décimas dialogadas*, pero las así nacidas no suelen ser de la misma calidad y frescura que aquellas que surgen espontáneamente.

LA DÉCIMA ENUMERATIVA

La *décima enumerativa* es otra de las más difíciles de improvisar, de ahí que cuando se logra alguna causa gran impresión y tiene un alto grado de eficacia. De hecho, algunas *décimas enumerativas* han pasado a ser clásicas por el mero hecho de serlo, como esta de Pedro Guerra, con dos bloques enumerativos de oraciones. Un poeta joven le dijo que él ya no era el mismo poeta de antes, que ya estaba viejo, y Guerra contestó:

El mismo que era yo soy, / como me llamé me llamo,
 amé las cosas que amo, / y hacia donde iba voy.
 A ti también puede hoy / la fama decirte: —¡Ven!
 Pero el fracaso también / puede gritar desde atrás:
 —¿Quién eres, a dónde vas, / y con permiso de quién?

O esta otra de Ficho Guía, enumerando acciones:

Oculto tras un matojo / un cazador muy vulgar
 oye a un sinsonte trinar / y manipula el cerrojo.
 Alza el arma, cierra un ojo / enfila el punto de mira
 aprieta el gatillo, tira, / rueda el ave hacia el abismo
 y tú le has hecho lo mismo / a la décima guajira.

Ahora bien, una de las décimas *enumerativas* más logradas que he oído en los últimos años, la improvisó Tomasita Quiala en la controversia “El reencuentro”. Yo había hecho una pequeña enumeración en mi décima, anterior a ésta, diciéndole todo lo que yo no era para ella; y ella me respondió con esta verdadera enumeración caótica, a una velocidad asombrosa:

Tú eres mi amor, mi pelota, / mi sangre, mi corazón,
 mi teta y mi biberón, / mi pañal y mi compota.
 Mi niñez gastada y rota, / mi sencillez, mi importancia,
 mi estatura, mi arrogancia, / mi folklor y mi nudillo:
 tú eres el único trillo / que me queda de mi infancia.

Lo desconcertante de esta décima —además de la enumeración misma— es la velocidad a la que fue improvisada, los poquísimos segundos que Tomasita tuvo para hallar todos los elementos de su cadena *enumerativa*. Lograr una cadena de 16 elementos enumerativos, en la que, en nuestro criterio, sólo el elemento “nudillo” queda un poco “colgado”, es casi una hazaña; es otra demostración de su capacidad repentista. Y, además, logra asociaciones poéticamente sublimes, como cuando dice que yo soy “su niñez gastada y rota” o “el último trillo” que le queda de su infancia.

Finalmente, hay que reconocer que en la actualidad es mayor el número de repentistas que se lanza a la aventura de improvisar décimas anafóricas y enumerativas, convencidos de su dificultad, pero también de su efectividad y belleza poética. Hemos recogido excelentes décimas de este tipo de Rafael García, Héctor Gutiérrez, Juan Antonio Díaz, Luis Paz, Jesús Montesinos y Jesús Serrano, entre otros.

LA DÉCIMA ANAFÓRICA

La *décima anafórica* es muy parecida a la *décima enumerativa* —a veces se funden o confunden: una misma *décima* es *enumerativa* y *anafórica*— y es usada también con muy poca frecuencia. Como indica su nombre es una *décima* en la que el poeta emplea el recurso de la anáfora, pero no debe confundirse con lo que aquí hemos llamado *codo sintáctico anafórico*. Una *décima* improvisada es *anafórica* cuando el uso de la anáfora supera la mínima cantidad que necesita el poeta para emplearla como *codo sintáctico*; o sea, cuando la anáfora va más allá de los versos 1, 5 y 7 de la *décima*. Tomemos como ejemplo la *décima* número 19 de la controversia “La paloma”:

O no has visto un palomar / o no entiendes qué es paloma.
 O no comprendes mi idioma / o nunca aprendiste a hablar.
 O no sabes qué es volar / o jamás alzaste el vuelo.
 O te duele el desconsuelo / que yo siento por un ave,
 o estás enfermo, muy grave, / a tres pulgadas del suelo.

Concluyamos, pues, que aquí no se agotan todos los tipos posibles de *décimas* improvisadas, sino aquellas que hemos podido clasificar hasta el momento: *libres* —entre éstas, todas las aún no clasificadas—, *de réplica*, *descriptivas*, *dialogadas*, *enumerativas*, *anafóricas* y *anecdóticas*.

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

UNEAC: Centro Provincial de la Música de La Habana

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz-Pimienta, Alexis, 1995, “Primeros apuntes para un estudio del *repentismo* en Cuba”, en *La décima popular en Iberoamérica*, Veracruz (México), Instituto Veracruzano de Cultura, pp. 239-252.
- , 1996, “La ‘resurrección’ del trovo”, *Abuxarra* 14:52-54.
- , 1996a, “Características universales de la poesía oral improvisada y características generales del *repentismo* en Cuba”, ponencia leída en el IV Festival Iberoamericano de la *Décima*, Veracruz, México, 25 de septiembre de 1996.
- , 1997, “Para una metodología de la enseñanza de la improvisación”, ponencia leída en el V Festival Iberoamericano de la *Décima*, Las Tunas, Cuba (1997?).
- , 1998, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Guipúzcoa, Editorial Sendoa.

- Sánchez Romeralo, Antonio, 1989, "Presencia de la voz en la poesía oral", en Pedro M. Piñero *et al.* (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo xvi. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Sevilla/Cádiz, Fundación Machado/Universidad de Cádiz.
- Trapero, Maximiano, 1995, *El libro de la décima (La poesía improvisada en el mundo hispánico)*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Zumthor, Paul, 1991, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus Humanidades.

LA DÉCIMA POPULAR EN CANARIAS: SUS MODALIDADES DE USOS, SU HISTORIA Y SU ACTUALIDAD

CANARIAS, ÚLTIMO TERRITORIO ESPAÑOL DE LA DÉCIMA

Del 7 al 11 de octubre de 1998, se celebró en Las Palmas de Gran Canaria un gran Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, con participación de una amplísima representación de países iberoamericanos y de regiones españolas, que nos proporcionó una visión muy actualizada del estado de la poesía improvisada en nuestro ámbito cultural. Naturalmente no puede juzgarse, a partir de la actuación de un solo grupo —por muy bueno y por muy representativo que éste fuera—, de la tradición de un país, del estado de la tradición de todo el país en cuestión, y mucho menos por la actuación de un grupo o de un solo improvisador puede medirse el estado de tradición que la décima tiene en el territorio del que ese grupo o improvisador es representante. Pero un festival así, ofrece un panorama muy útil cuando de valoraciones globales se trata y cuando se quieren establecer ciertas comparaciones.

Por ejemplo, podría servir para afirmar que, en la actualidad, Canarias constituye el último territorio español en el que la décima popular vive de una manera plena. Podría objetarse que también los troveros alpujarreños (de Almería) y cartageneros (de Murcia) utilizan la décima en sus trovas improvisadas, lo que es verdad, pero esa costumbre, que además es relativamente reciente, afecta sólo a una modalidad de la décima, la de la poesía improvisada, y aún en este caso, la décima es siempre una modalidad secundaria, a mucha distancia de la preferencia por la quintilla, que es la estrofa prototípica de todos los troveros del Levante español. En otras regiones españolas en las que se practica alguna modalidad de poesía improvisada, como son las Islas Baleares, algunas zonas de Cataluña, Galicia y el País Vasco, principalmente, la décima es sencillamente desconocida. No así en el sur de Portugal, sobre todo en el Algarve, en que la décima tiene una amplia tradición.

¿POR QUÉ EN CANARIAS?

La décima que vive en Canarias, lo hace en plenitud, es decir, en cuantas manifestaciones puedan concebirse: primero, como poesía folklórica tradicionalizada, y en múltiples formas; después, como modalidad de poesía improvisada, que en Canarias recibe el sobrenombre de *punto cubano*, por ser su instrumentación, melodía y formas musicales las mismas que se usan en Cuba con ese mismo nombre.

Pero, ¿por qué en Canarias sigue viva la gran tradición de la décima cuando ha desaparecido en el resto de España?

Germán de Granda estima que la pervivencia de la décima, tanto en América como en España, es un fenómeno de arcaísmo literario, bien que en ese punto el autor se refiere específicamente a la "glosa en décimas". Dice nuestro erudito autor:

La transmisión a Hispanoamérica de este tipo de glosa en décimas sobre una planta de cuatro versos octosílabos, debe, pues, de ser considerada como un fenómeno paralelo al español, de conservación de formas tradicionales durante el siglo XVIII, generalizadas muy pronto y persistentes en el nivel popular de la América española, mientras que en los siglos XIX y XX, desaparecerán de la Península Ibérica salvo raras excepciones. A través de este proceso *de retención arcaizante* [subrayamos nosotros] los países americanos de habla española han conservado hasta hoy, igual que en otros muchos casos de poesía popular, el esquema tradicional de la glosa en décimas [...] (Granda 1977:297), paralelo a los otros géneros literarios de tradición oral, el romancero y el cancionero; y en el caso de Canarias y las Alpujarras, con carácter autónomo, por ser "áreas populares arcaizantes de España" (*ibid.*, nota 7).

Podría considerarse, quizá, la hipótesis del arcaísmo literario de Granda si se tratara sólo de la décima glosada, es decir, del uso de la décima para la glosa, pero de ningún modo del uso de la décima como poesía improvisada, pues como tal modalidad ni siquiera tenemos constancia de que se constituyera antes de la segunda mitad del XVIII, ni mucho menos que esa modalidad se hubiera generalizado y hubiera conformado "una tradición". Nosotros creemos que la popularización de la décima, es decir, el éxito de la décima popular como estrofa preferida de la poesía improvisada, es un fenómeno de implantación relativamente moderna y, por lo tanto, difícilmente puede hablarse de conservación de un arcaísmo. Porque ésa es la modalidad predominante de la décima en la actualidad en todos los territorios, tanto españoles como hispanoamericanos, en los que vive: el ser poesía improvisada, más aún que poesía "memorial".

GÉNERO VINCULADO A LA EMIGRACIÓN

Si la décima no es arcaísmo, una de dos: o bien se constituyó en un fenómeno popular autónomo en Canarias antes de su paso a América, o bien ha de explicarse como un fenómeno cultural de retorno de América. A nosotros nos parece que la gran fuerza que tiene en la actualidad en Canarias está vinculada al fenómeno de la emigración de finales del XIX y principios del XX, sobre todo en su relación con Cuba;¹ pero eso no quiere decir que antes de ese momento no existiera la décima popular en las Islas y no estuviera ya la tierra canaria abonada para que en ella fructificara tan extraordinariamente. Desde luego, ha de advertirse que la manera de cantar hoy las décimas en Canarias no sólo es cubana, sino que lo es incluso el nombre que la designa: el *punto cubano*.² Y son también cubanas una gran mayoría de las décimas que están en la memoria tradicional de las Islas, que hablan de Camagüey, de Matanzas, de Cienfuegos, de Santiago, de La Habana, de Pinar del Río, de Las Villas..., como si de lugares canarios se trataran. Hoy cualquier canario que cante o haya oído cantar décimas conoce por aproximación la geografía de aquella isla caribeña, porque su toponimia ha quedado fijada entre los versos que los emigrantes trajeron de allá.

Claro que el argumento podría volverse al revés y ser formulado —como algunos lo han hecho— de este otro modo: la décima en Cuba y el llamado *punto cubano* no son propiamente creaciones cubanas, sino canarias. Fueron los primeros emigrantes canarios —dicen—³ quienes

¹ De la misma opinión es Pérez Vidal, quien, de entre lo poco que escribió sobre la décima en Canarias, describe lo ocurrido en su isla natural de La Palma: “En la década de los veinte [del siglo XX] se había producido, por otra parte, una gran transformación en las Islas [...] Todas las personas en condiciones de trabajar habían emigrado atraídas por la boyante situación de Cuba [...] Y cuando los emigrantes [...] volvían, sobrevaloraban como buenos indios las cosas de América y menospreciaban las de su pueblo [...] El *punto cubano* y la décima se instalaron en el primer plano” (Pérez Vidal 1987:19-20). Con las siguientes palabras nos recalca un informante palmero la influencia de Cuba en La Palma: “Aquí, antiguamente, la vida de La Palma era Cuba”. Y, a la inversa, en determinados lugares de Cuba, por ejemplo Cabaiguán (provincia de Sancti Spiritus), no se habla de otro origen ni de otro lugar ajeno que no sea la isla de La Palma.

² El nombre de *punto cubano* le viene por el punteo con que se toca el instrumento principal, el laúd. Se le llamó primero “punto de La Habana”, y después “guajira cubana” (Linares Savio, 1995:101).

³ Por ejemplo, Linares Savio, desde Cuba: “La referencia más cercana a la música nuestra sigue un camino lógico de la Península hacia las Islas Canarias y de éstas a Cuba, además de las migraciones de otros lugares de España” (1994:116); y Pérez Rodríguez, desde Canarias: “La costumbre de ‘versear’ o improvisar versos es llevada por el emigrante canario a Cuba. El juego de la controversia es una clara aportación canaria a las tierras americanas, lo que convierte a nuestro Archipiélago una vez más en puente cultural entre las dos orillas atlánticas” (1994:313).

llevaron allá esa forma peculiar de cantar la décima, y allí se constituyó como género típicamente cubano y campesino, *guajiro*, como se dice en Cuba. Por lo que se explica que sea precisamente en los lugares y en las provincias de mayor inmigración canaria donde también con mayor intensidad vive la décima.⁴ Y que de Cuba, constituidos ya su forma musical y los instrumentos con que se acompaña, regresara a Canarias. Es decir, que sería un género musical de ida y vuelta, no sólo de vuelta.⁵ Y adviértase, como dice Pérez Vidal, que el gran éxito de la décima en Hispanoamérica está vinculado al hecho de que fue texto literario que sirvió para el canto, a diferencia de España, en que nunca llegó a cantarse, excepto en Canarias.

En consonancia con el itinerario habitual que barcos y tripulaciones hicieron durante siglos (desde el mismo momento del descubrimiento de América hasta el siglo XIX) entre España y América, lógico es pensar que el itinerario de la "viajera peninsular" —como ha llamado Naborí a la décima— fuera también paralelo a ellos: salió de Andalucía, pasó y se estableció en Canarias, llegó a los puertos intercomunicados del Caribe: La Habana, Santo Domingo, Veracruz y Cartagena de Indias, y desde allí viajó y se estableció en todos los países iberoamericanos. Justo es que en cada una de estas escalas recibiera improntas que la constituyeran de manera peculiar, hasta llegar a adoptar las formas definitivas de cada lugar.

⁴ Ésta es la tesis que mantiene y defiende Jesús Orta Ruiz, el "Indio Naborí", quien conoce como nadie la geografía de la décima improvisada en Cuba. A él le he oído decir que si se hiciera el árbol genealógico de los más famosos decimistas cubanos de nombre conocido se vería que la mayoría son de ascendencia canaria: Pedro Guerra, José Marichal, José Othón, Ángel Valiente, el "Indio Naborí", Patricio Lastra, Gustavo Tacoronte, Alejandro Aguilar, el llamado "Sinsonte Matancero", Chanito Isidrón, Raúl Herrera, Luis Martín, Alexis Díaz Pimienta y un largo etcétera. Incluso algunos muy famosos nacieron en Canarias y desarrollaron su vida de poetas repentistas en Cuba, entre ellos, "El Cuquillo", de La Palma, y José Hernández Negrín, de La Gomera. Y por encima de todos ellos, al que los propios cubanos consideran la más alta cumbre de su poesía: José Martí. No fue improvisador, pero sí excepcional poeta que escribió algunas de las décimas más celebradas de la literatura cubana. Pues precisamente a José Martí, a su madre tinerfeña Leonor Pérez Cabrera y a la hermandad entre los dos pueblos cubano y canario, escribió el "Indio Naborí" la siguiente décima, síntesis perfecta de dos historias interrelacionadas: "Una canaria en Martí/ nos dio un genio visionario/ y del cuchillo canario/ salió el machete mambí./ Unimos trigo y maní,/ aguardiente y vino de uva;/ y por tanto amor que incuba/ esta unión de corazones,/ no son siete los Montones:/ ocho son contando a Cuba.

⁵ Escribe Lothar Siemens al respecto: "Así que el campesino canario no aprendió en América la décima ni la melodía del llamado 'punto cubano' (tan del mediodía español, por otra parte), sino que la conocía y la reencontró, la readaptó, y la volvió quizá a revitalizar con otros acentos en su tierra tras el tornaviaje" (1994:366).

En este punto sería muy conveniente que las opiniones de los musicólogos se unieran a la de los filólogos y que ambos trabajasen a la par, pues, efectivamente, los dos componentes básicos de la décima, el texto y la música, deben encerrar en sí la clave que descubra las interrogantes que nos estamos planteando. Desde España conocemos muy mal —por no decir que desconocemos— la verdadera realidad americana, tan cargada de tópicos. Y en lo que se refiere a la décima lo ignoramos casi todo: en España incluso se desconoce su existencia. Desde Canarias se cree que el fenómeno de la décima americana está, en todo caso, vinculado al área de las Antillas, en la que, efectivamente, Canarias ha dejado huellas tan importantes en los aspectos lingüísticos y culturales. Pero se ignora —o no se valora suficientemente— que el fenómeno de la décima es panamericano, y que no tiene más fuerza en el Caribe —con la mucha que tiene— que en Chile, en Argentina o en México, por ejemplo. Incluso en Iberoamérica se desconoce en gran medida la verdadera dimensión que el fenómeno de la décima popular tiene en cada país, aunque los estudios y la bibliografía sobre la décima sean mucho más abundantes que en España.

MODALIDADES DE LA DÉCIMA EN CANARIAS

La décima popular vive hoy en Canarias en todas sus modalidades, y como su tradición oral es rica, no es nada extraño oír y oír décimas y décimas cuando se hace una encuesta de campo preguntando por "literatura oral". La décima popular ha tenido un cultivo tan intenso en Canarias que compite en preferencias con las otras estrofas y formas poéticas de la tradición más antigua. Sirva un ejemplo: en los años de 1996 y 1997 el pueblo de Tuineje (Fuerteventura) tributó sendos homenajes a dos de sus "poetas" populares: Juan Betancor García, esencialmente "decimista", y Eulalio Marrero, "romanceador" (informante excepcional del romancero tradicional); pero cuando los vecinos de Tuineje subieron al escenario a homenajear a sus ilustres paisanos, todos, absolutamente todos, incluido Eulalio Marrero, se expresaron en décimas.

Sin embargo, conviene distinguir las distintas modalidades de la décima. La primera distinción afecta a su propia naturaleza: en Canarias tanto vive en la tradición, es decir: a) como poesía "memorial" en los relatos largos —poesía narrativa—, como en la expresión lírica; y b) como poesía improvisada.

En la primera modalidad, como poesía "memorial", tiene una gran fuerza en la tradición de todas las Islas, donde aparece mezclada con los otros géneros orales: hace la competencia al romancero para el relato de

los acontecimientos modernos que han merecido ponerse en verso, y convertida en estrofa predilecta para la expresión de sentimientos amorosos, para la reflexión sentenciosa y, sobre todo, para la sátira y la jácara.

Como poesía narrativa, la décima aparece siempre en serie, y son las siguientes modalidades temáticas las más frecuentes, en el orden propuesto:

—Décimas noticieras para desgracias personales y sobre todo colectivas, como tormentas, incendios, sequías pertinaces, hambrunas, erupciones volcánicas, hundimiento de barcos, etcétera.

—Décimas de disputas y controversias entre contrarios, como la juventud y la vejez, el cuatro y el tres, el talento y el dinero, las estaciones del año, las agujas del reloj, los animales del Portal de Belén (vaca, buey, gallo y oveja), etcétera.

—Décimas laudatorias a la isla, a los diversos pueblos de cada isla, a las mujeres, a personajes famosos, a acontecimientos sobresalientes, etcétera.

—Décimas humorísticas, cifradas sobre todo en la muerte de animales (y en el reparto de sus despojos), sobre las relaciones marido y mujer, etcétera.

—Décimas sentenciosas, sobre la brevedad de la vida, o la condición igualatoria de la muerte, o las falsas esperanzas puestas en las riquezas terrenales, etcétera.

—Décimas cifradas en una “ciencia” lúdica, sobre historias grandes o menudas, sobre geografías, o la gramática, o la religión, etcétera.

—Décimas de temática religiosa (lo que en determinados países hispanoamericanos se denomina “canto a lo divino”), aunque en Canarias no sean muy frecuentes.

—Finalmente, en Canarias se practicó mucho la décima como forma de correspondencia entre los que se habían quedado en las Islas y los que habían emigrado a Cuba. De este tipo pueden recogerse en la tradición oral (y aun por medio de la escritura) innumerables testimonios verdaderos, ya que otros son ficticios, es decir, nacidos para cumplir un mero ejercicio literario.

Por el contrario, como poesía lírica, la décima aparece generalmente aislada: una sola estrofa para la expresión del sentimiento que se quiere manifestar, el amor gozoso, el amor contrariado, el desamor, la declaración, la sentencia, la crítica, la sátira, etc. También puede aparecer en serie, pero es mucho menos frecuente.

Sin embargo, algo más debe decirse aquí, y que afecta tanto a las décimas con función narrativa como a las que tienen función lírica. A su condición esencial de poesía local, nacida y difundida dentro de los ámbitos meramente insulares, en la tradición de Canarias debe destacarse la

fuerte presencia de décimas que tuvieron su origen en Cuba y que se han hecho populares en los suelos canarios; en la mayoría continúan inmutables los topónimos y los nombres originarios, incluso la temática propia de la historia cubana y hasta del campo cubano (como una disputa entre la caña y la palma o la permanente alusión al *bohío* y al *guajiro*), pero no son pocas las décimas en las que todo empieza a sonar ya a canario, a adaptarse a la realidad canaria.

Empero, frente a esta fuerza de la décima “memorial” y su distribución igualitaria por todas las islas del archipiélago, la décima como poesía improvisada, vive sólo con fuerza en la isla de La Palma; las demás islas han conocido igualmente su práctica, pero en la actualidad está en franca decadencia, quedando en cada una de ellas trovadores aislados, que sólo tienen oportunidad de revivir y de poner a prueba sus cualidades cuando se reúnen con *verseadores* de las otras islas.

TESTIMONIOS ANTIGUOS DE LA DÉCIMA EN ESPAÑA, COMO POESÍA POPULAR

Si como “termómetro” que midiera el estado de la poesía popular que se practica hoy en cada uno de los países de habla española, se tomaran los cancioneros más representativos —y más exhaustivos, sin limitaciones de tipo estético o historicista— de cada uno de ellos, se comprobaría que en los de las regiones españolas peninsulares predominan en este orden las coplas (con toda la variedad métrica y temática que el término comporta) y los romances, sin que apareciera ni una sola décima, mientras que en los países iberoamericanos tendrían la cabecera, sin duda, las décimas, seguidas de las coplas y, muy a la zaga, de los romances. Y en medio, justo a la mitad de esa proporción, estaría Canarias, que en el tema de la décima —como en tantos otros— se muestra más cercana a América que a España. En este sentido, Canarias más parece un territorio americano que español; o quizás sea más certero decir —como lo es, en efecto, desde el punto de vista geográfico— que Canarias está a medio camino entre España y América.

Eso por lo que se refiere a la actualidad, pero si quisiéramos atestiguar la presencia antigua de la décima, también comparativamente entre los cancioneros antiguos de España y de Canarias, de igual forma nos encontraríamos con una extrema escasez de testimonios, en lo que se refiere a la España peninsular, y con una relativa abundancia de textos y de referencias de décimas populares en Canarias. Y eso, a pesar de que en el siglo XVIII la literatura popular ocupó las imprentas de las principales ciudades de España y llenó de pliegos de cordel, de hojas volanderas, de pas-

quines, de aleluyas... las plazas todas de sus villas y pueblos. Fue entonces cuando la décima —nos dice Pérez Vidal— “no sólo acabó de popularizarse, sino que llegó a ser el principal vehículo de aquella muchedumbre de copleros” (1965:331).

Sin embargo, por lo que se refiere a la España peninsular, después de mucho buscar entre papeles viejos, después de consultar muchas colecciones de “coplas” antiguas, no encuentro suficientes huellas como para creer que así fuera. Por el contrario, la presencia de la décima es siempre muy minoritaria, casi anecdótica, frente a las coplas de todo tipo y a los romances “de ciego”, que éstos sí que se llevan la palma en la literatura popular del siglo XVIII.

Por ejemplo, en una nutrida colección del siglo XVIII de *Romances y coplas de ciego en Andalucía* (Vázquez Soto:1992) encontramos sólo cuatro pliegos —de entre los cien de que consta la colección— en los que aparecen décimas. Por ser de mucho interés, y plenamente representativos del tipo de poesía de la época, los describimos brevemente.

El pliego 68 es el más heterogéneo. Trae tres composiciones en décimas glosatorias. La primera titulada “Disputa entre el cuatro y el tres” sobre la siguiente cuarteta:

Estaban el cuatro y el tres
en gran disputa un día,
argumentando los dos,
cuál mejor número hacía.

La segunda, “Disputa entre un moro y un cristiano” sobre la copla

¿Cuál fue la casta doncella
que concibió y quedó pura,
sin ofender a su honor
pasó tantas amarguras?

Y la tercera agrupa otras tres glosas para los aficionados a lo divino; una sobre la cuarteta

En la hostia soy segunda,
con Dios en tercer lugar,
en el cielo la postrera,
pero no estoy en la mar.

Otra sobre la cuarteta:

En la Hostia consagrada
 está nuestro Redentor,
 tiene los brazos abiertos
 esperando al pecador.

Y, finalmente, una cuarteta glosada en alabanza a María:

María es la más hermosa,
 más que el oro y plata fina,
 y que el agua cristalina
 que salta de loza en loza.

El pliego núm. 70 trae una larga "Disputa entre un moro y un cristiano sobre los mandamientos de la ley de Dios", en 17 décimas, más dos "coplas glosadas", la primera de ellas en décimas, sobre la siguiente cuarteta:

Un hombre murió sin culpa,
 su madre nunca nació,
 y su abuela fue doncella
 hasta que el nieto murió.

El pliego 75 consiste en una larga "Relación del carácter, genio y condiciones que tienen los habitantes de las provincias de España", distribuida en 23 décimas, cada una de las cuales se dedica a los de una región (Castilla, León, Canarias, Andalucía, etc.), acabando con la isla de Cuba, como si de una región española más se tratara. Dice la primera redondilla de ésta:

El indiano, con ardid
 vence mil riesgos, y gana
 mucho dinero en La Habana
 para gastarlo en Madrid.

Finalmente, el pliego 90 contiene varias composiciones sobre la vida de San Isidro, patrón de Madrid, las dos últimas en décimas: la primera de éstas consistente en cuatro décimas en "Alabanza a San Isidro: sobre el milagro de la fuente", y la segunda una glosa en décimas a "Los ángeles labradores" sobre la siguiente redondilla:

A ninguno, Isidro, el cielo
 premió por arar tan bien,
 porque fuiste solo quien
 aró con el cielo el suelo.

Algunas otras huellas del uso de la décima he encontrado entre manifestaciones varias de literatura popular de los siglos XVIII y XIX, como en un *Auto de Reyes* de Villarta de los Montes (Badajoz)⁶ y en una *Representación del Judas* en Burgos.⁷ Aparte de las décimas que sobre el desastroso final de la expedición española contra Argel en 1775, al decir de Pérez Vidal (1995), circularon manuscritas por toda España, como protesta popular. Pero poco más. Como testimonio personal, puedo decir que en las múltiples y variadas encuestas de campo que he realizado en los últimos 20 años recopilando poesía oral en regiones del occidente español (Galicia, Asturias, Santander, León, Zamora, Salamanca y otras provincias castellanas), nunca he encontrado ni una sola décima.

TESTIMONIOS ANTIGUOS DE LA DÉCIMA EN CANARIAS

Frente a esos rebuscadísimos testimonios de la presencia de la décima en la poesía popular española, los que hallamos en Canarias son infinitos, y además están en las fuentes más diversas, en todas partes; prueba, sin duda, de que su presencia efectiva en la poesía popular de las Islas era constante.

El primer testimonio escrito sobre la décima en Canarias es de hacia 1520, cuando ya era décima pero todavía no había nacido como “espine-la”. Pertenece al segundo “Triunfo gomero” hecho por Vasco Díaz de Frejenal, dirigido a F. Pacheco, duque de Escalona, y que trata de “las admirables cosas que en las islas de Canaria hay y ha habido” (Rodríguez Moñino, 1934). Son 37 décimas de rima muy variable y de una “barroquí-sima, arcaizante y latinista poesía”, como las ha juzgado quien las dio a conocer (*ibid.*: 13), por lo que nada cuentan para la historia de la décima popular en Canarias.

De la misma manera que nada cuentan las décimas que aparecen en las obras de otros “clásicos” de la literatura canaria, como Silvestre de Balboa (natural de Gran Canaria, aunque su “Espejo de paciencia” fuera escrito en Cuba, en 1608) y de los poetas palmeros Álvarez de Lugo (1628-1706), Poggio Monteverde (1632-1707) y el vizconde de Buen Paso (1677-1762), décimas que en todos ellos responden al modelo “culto” que se impuso en el barroco, pero que indudablemente anuncian y explican la implantación extraordinaria que la décima tuvo después en la isla de La Palma. Tres autores éstos que tuvieron una gran influencia en los gustos poéticos verdaderamente selectos de los palmeros, pero que,

⁶ En *RDTP*, XIII, Madrid, 1957:507-525.

⁷ En *Revista de Folklore*, núm. 145, Valladolid, 1993, 26-36.

a no dudar, ellos mismos fueron, a la vez, producto del ambiente y del gusto que se vivía en La Palma por la poesía, en todas sus manifestaciones.⁸ De todos ellos, el que más cultivó la décima fue Cristóbal del Hoyo Solórzano, marqués de San Andrés y vizconde de Buen Paso (*cf.* Lorenzo Rodríguez 1997:126-141), y en todas las formas, también como glosa, acercándose con ello al gusto del pueblo, que ya por entonces por “glosa” entendía, casi inequívocamente, “composición poética glosada en décimas”.

El testimonio primero que tenemos de la décima popular en Canarias, y además como modalidad de poesía improvisada, es de la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de una colección de décimas recogidas en el *Diario* de la visita que el corregidor Nicolás de La Santa Ariza y Castilla, teniente coronel de Tenerife, realizara a la isla de Gran Canaria en 1764 para deslindar sus montes y la célebre Montaña de Doramas (Rosa Oliveira, 1978). El *Diario* está redactado por el fraile agustino Esteban de Acevedo, natural de Gran Canaria, a la sazón Padre Presentado y residente en el convento de su orden en Las Palmas.

La comitiva del corregidor visita las localidades de San Lorenzo, Arucas, Guía, Gáldar, Moya, Firgas, Valsendero (transcrito “Basendero”), Teror, La Vega (hoy Santa Brígida), El Madroñal,⁹ Telde, Monte Lentiscal y Las Palmas (“Ciudad de Canaria”). Y llegada a cada uno de esos lugares, los respectivos vecinos reciben a tan ilustres visitantes con décimas. Debieron hacerlo en todos los pueblos, pero el *Diario* sólo da cuenta de las que les dedicaron en Guía, en Teror y en Telde. No sabemos a ciencia cierta si las décimas fueron cantadas o sólo recitadas, aunque por lo que se lee en el *Diario*, los decimeros debían cantarlas:

Siendo así que esta ciudad —se dice en relación a Telde— a sido la piedra del escándalo para muchos cavalleros Corregidores, con éste se portaron tan humanos y gustosos que para manifestar su plaser de noche en la frontera de la casa muchos lo venían a divertir con instrumentos y música, prueba de

⁸ Por ejemplo, Poggio Monteverde fue el primer autor de autos sacramentales y de “loas” dedicadas a la Virgen de las Nieves, patrona de La Palma, pero su iniciativa (¿fue realmente iniciativa de Poggio o ya estaba instaurada la tradición en la isla y él la elevó a la categoría literaria que sus obras tienen?) se convirtió en tradición que de manera ininterrumpida dura hasta hoy. Pues la obra de Poggio está también llena de décimas (*cf.* Fernández Hernández, 1992:130-134, 226, 249-255 y 285).

⁹ Desde aquí dice el *Diario* que hace venir a los alcaldes de Tejeda (“Texeda”), Artenara y Tirajana (“Tiraxana”), a quienes entrega sus correspondientes edictos para que los coloquen en sus respectivas iglesias, puesto que el corregidor no va a esos lugares “por lo remoto, basto e intransitable de sus sendas y veredas, siendo formidables aun para sus mismos havitadores” (p. 42).

la buena estrella con que jiró en su visita, así por lo dócil, compasivo y caritativo, como por lo desinteresado de su jenio (Rosa Olivera, 1978:43).

Del análisis de estas décimas, del tono que tienen, de los recursos que utilizan, de la posición del poeta respecto de la persona a quien se dirige, etc., se sugieren algunas conclusiones. Son en total 26 décimas (cuatro de Guía, dos de Teror y 11 de Telde), nueve de las cuales están repetidas, lo que demuestra la poca atención que el cronista demostró al transcribirlas. Desde luego, todas ellas son de estilo popular, en las que el género de loa al que pertenecen propicia el juego de palabras y conceptos que las hacen tan peculiares. En este caso, el apellido "Santa" del corregidor permite hacer a los anónimos copleros retruécanos como el siguiente:

pues siendo su vida santa
a nadie es cosa que espanta
que obre Santa santamente.

O les permite meter en un mismo verso los nombres de todos los homenajeados, y cumplir así bien con ellos, como hace el coplero de Guía con el corregidor Santa, con el alcalde Muxica, con Moreo y con el teniente coronel Agustín del Castillo:

Éste es lanze despedido
pues la audiencia está en la orilla
en hacer la maravilla
con excesivo recreo
Muxica, Santa, Moreo
y en Castillo con Castilla.

Todas tienen variadas imperfecciones, como fruto de ingenios imperfectos que son, pero están llenas de los tópicos de esta clase de poesía, por lo que las hacen ser poesía vieja, arte ya bien asentado, no arte naciente. Y todas son décimas sueltas, aisladas, fruto cada una de ellas de un poeta distinto, traídas allí o por la conjunción del cronista o —lo que parece más probable— por la recitación sucesiva de otros tantos individuos, en homenaje a los ilustres visitantes. Cada una con su tema y cada una con sus propios límites cerrados; nada de décimas en serie, ni encadenadas, ni mucho menos en porfía de dos improvisadores. En todo caso, inferiores en calidad a las que, en la actualidad, de repetirse el acontecimiento, le hubieran podido ofrecer los verseadores canarios actuales.

Aparte ello, recientemente ha llegado a nuestras manos¹⁰ una abundantísima colección de hojas manuscritas conteniendo muy diversas poesías populares, entre las que las décimas, y específicamente las décimas glosatorias, constituyen el género principal, todas del siglo XIX, la más antigua fechada en 1824, y todas de la isla de La Palma, pertenecientes a varios amanuenses y legado de varias familias de la isla, como si fuera un testimonio muy representativo de los gustos poéticos populares de la isla palmera en el siglo XIX. En ellas hay composiciones sobre acontecimientos locales, desgracias colectivas, erupciones volcánicas, desastres naturales, etc.; otras son composiciones de acontecimientos más individuales, como décimas laudatorias a una maestra o a otros personajes locales, correspondencia en décimas con algún pariente emigrante en Cuba, etc.

LA TRADICIÓN ACTUAL

Hasta aquí los testimonios antiguos procedentes de fuentes escritas, porque los recogidos de la tradición oral moderna son infinitamente más numerosos, sin que, necesariamente, tengan que ser más modernos. Una tradición literaria se constituye con materiales de muy distinta procedencia, llegando a convivir armónicamente, y sin que sus "usuarios" naturales tengan conciencia de los distintos estratos de que proceden. Pero sí interesa al investigador conocer y distinguir, dentro de lo posible, esos estratos; diferenciar entre las composiciones ya plenamente tradicionalizadas, es decir, hechas patrimonio colectivo de todo el pueblo y que empiezan a circular ya en variantes, y aquellas otras que todavía se recuerdan con la adscripción a una autoría determinada, sujetas a la letra del autor, entre las que por ser relato de un acontecimiento histórico se les puede atribuir una fecha de composición aproximada, ya sea antigua o moderna, y las que nacieron sin fecha y son intemporales, aunque, en el caso de las décimas, ninguna composición hemos encontrado que parezca anterior al siglo XVIII; en fin, entre las décimas o composiciones en décimas que viven en la memoria de un solo individuo o de unos pocos de una misma localidad, y aquellas otras que han alcanzado la suerte de la popularización y circulan en innumerables versiones por todo el ámbito del archipiélago.

De entre las composiciones en décimas de tradición más antigua, sin duda, están las décimas glosadas, todavía en la memoria de las Islas, y que

¹⁰ Por generosidad y gentileza de María Victoria Hernández, de Los Llanos de Aridane (La Palma).

debieron ser muy frecuentes en los siglos XVIII y XIX, aunque ahora sean ya rarísimas. Aparte de las muchas que contiene la colección de pliegos manuscritos del XIX procedentes de la isla de La Palma, mencionados antes, nosotros mismos hemos recogido de la tradición oral diversos ejemplos. Los más interesantes son dos “glosas” pertenecientes al género de los debates, género universal del que existen infinitas muestras en la poesía popular, recogidos por nosotros en La Gomera en 1983, de una misma informante, Carmen Morales Cabrera, de 86 años, de Vallehermoso (La Gomera): la *Disputa de las estaciones*, cuya cuarteta glosada es

Gran tumulto armóse un día
entre las cuatro estaciones
allá en las altas regiones
que alumbra el sol a porfía.

y la “Disputa entre el cuatro y el tres”, cuya copla inicial presenta alguna variante respecto a la del pliego andaluz transcrita más arriba:

El número cuatro y tres
estaban en gran porfía
argumentando los dos
cuál mejor número hacía.

Además del inagotable repertorio tradicional de Eulalio Marrero, de Tuineje (Fuerteventura), una de las memorias más prodigiosas que yo conozco en todo el mundo hispánico referente a la literatura de tradición oral, he podido rescatar varias “glosas” de temática amorosa, con su disposición clásica de una cuarteta (o redondilla) y cuatro décimas glosatorias. Las dos coplas respectivas de la glosa de Eulalio son:

Tú me enseñaste a amar,
me enseñaste a querer,
no me enseñes a olvidar,
que yo no quiero aprender.

Ahí te va mi corazón
de pesadumbre marchito,
lo lleva este pajarito
a darte satisfacción.

Aparte de estos testimonios de “glosas”, verdaderamente antiguos para Canarias, múltiples décimas hay entre los materiales en verso de las

Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte recolectadas por Juan Bethencourt Alfonso a finales del siglo XIX (1985:176-177, 312-313, etc.), de la misma manera que entre los que recogió Ramón Castañeyra (1991), también a finales del siglo XIX, en su *Memoria sobre las costumbres de Fuerteventura* y décimas hallamos en un *Auto de Reyes* que por tradición oral recogimos en el pueblo de Fataga (Gran Canaria) (Trapero, 1993:53-56).

Además, en los últimos años se han venido publicando variados repertorios poéticos de la tradición oral de las Islas, entre cuyos materiales aparecen muchas décimas, aunque bien es verdad que, por lo general, tan mezcladas con los otros géneros, y no pocas veces tan mal transcritas, que el lector poco avisado pasa sobre ellas como por encima de simples coplas. Y por lo demás, huérfanas del mínimo comentario, ¡cuánto más de un estudio detenido que dé cuenta de sus características, de sus formas y de las funciones que tienen en la tradición del lugar donde se recogieron!

De entre las publicaciones en que las décimas se mezclan sin distinción con los otros géneros poéticos, cabe citar el libro que Pedro Cullen del Castillo (1984) dedicó a la literatura oral de Fuerteventura; el de Lorenzo Perera (1981) sobre el folklore de la isla del Hierro; los varios que Godoy Pérez (1986a, 1986b y 1987) ha dedicado a la literatura popular de Lanzarote; el de Fernández Castillo (1993) sobre las "coplas" de la isla de La Palma; el que Hernández Díaz (1988) publicó sobre el cancionero popular de Los Realejos (Tenerife); la amplia antología que Francisco Tarajano (1991 y 1994) ha dedicado a los "cantos" de Canarias y el libro de Elfidio Alonso (1985) sobre el folklore canario. Nosotros mismos nos vimos tentados en su momento a incluir determinadas composiciones en décimas entre los romanceros de Gran Canaria (Trapero, 1990a; núms. 191, 193, 194 y 195) y de Fuerteventura (Trapero, 1991:311-325); incluimos décimas entre los materiales folclóricos de San Bartolomé de Tirajana (Trapero, 1993) y dedicamos un capítulo específico a la décima popular en nuestro libro sobre la *Lírica tradicional canaria* (Trapero, 1990b:205-212).

También en los últimos años se han publicado en Canarias varios libros dedicados monográficamente a la obra de algún decimista popular, ya fuera esa obra escrita o improvisada. De entre los que escribían sus décimas está el libro que Martín Teixé (1992) dedicó a su abuela palmera doña Pancha, fiel reflejo del tipo de poeta popular isleño que escribe en décimas, aunque sus versos no salieran nunca de la intimidad de su casa; y el que González Ortega (1994) dedicó al poeta majorero Juan Betancor, cuyas décimas, a diferencia de las de doña Pancha, están repartidas ya hoy por toda la isla de Fuerteventura, junto a las otras ramas de la poe-

sía tradicional, y empiezan a correr en variantes, habiendo perdido en algunos casos la noticia de su autoría, que es la mejor suerte a la que puede aspirar la poesía popular: a hacerse de todos, como dijo Manuel Machado en una copla famosa:

Hasta que el pueblo las canta
 las coplas no son
 y cuando las canta el pueblo
 ya nadie sabe el autor.

Improvisaban sus décimas, y por lo tanto las que dan cuenta de sus respectivas obras han sido recogidas de la tradición oral, el libro de Talio Noda (1993) sobre el muy estimable poeta palmero de Garafía, Severo Martín Cruz, y el que escribieron Martín Teixé y López Isla (1994) sobre "El Cuquillo", un poeta palmero de Mazo que emigró a Cuba y que allí fue toda una leyenda como improvisador. Y en fin, son mezcla de improvisación y de escritura las décimas del poeta gomero José Hernández Negrín, que recolectó y publicó su nieto Miguel Ángel Hernández (1994).

Y ello, sin olvidar los innumerables relatos en décimas (siempre poesía narrativa, en ese caso) que han merecido publicación independiente, bien fuera en forma de pliegos impresos en imprentas locales o de hojas manuscritas, como literatura de consumo momentáneo, a raíz del suceso que las motivó, como las que en La Palma se hicieron con motivo de la erupción del Volcán de San Juan en 1949, o las que daban cuenta de la "Muerte de una mujer de Garafía y de su hija", congeladas de frío cuando pretendían atravesar la cumbre en un día de invierno de 1930. Famosas son en La Gomera las llamadas "Coplas de Hupalupo", una composición de 38 décimas en que se narra la conjura de los gomeros contra el Señor de la Isla, Fernán Peraza, y la muerte que le dan a manos de Autacuperche, atribuidas a Manuel Roldán Dorta, natural de Valle Gran Rey (Trapero, 1984). Lo mismo que las "Décimas del Telémaco", de Manuel Navarro Rolo, también de La Gomera, en que se narra la odisea de un grupo de canarios en su viaje migratorio a Venezuela en un barco de mala muerte, bien representativo de lo que fue un hecho tristemente cotidiano en las Islas en la década de los cuarenta del siglo xx. En Gran Canaria circuló profusamente un pliego dando cuenta del "crimen de Las Lagunetas", un macabro suceso ocurrido en 1943 en ese paso del municipio de San Mateo. En Fuerteventura, modernamente, se compusieron en décimas los "Cantares de Tamasite", en que se narra la invasión que los ingleses hicieron a la isla en 1740 y la heroica defensa que los majorereros organizaron. No ha acabado en Canarias la costumbre ya hecha tradición de escribir en décimas el relato de aquellos aconteci-

mientos que por sus dimensiones o por circunstancias particulares hayan conmovido la opinión popular, como fue el caso del terrible incendio declarado en la isla de La Gomera en 1984 y sobre el que Miguel Rocha escribió su crónica en 40 décimas.

UN EJEMPLO QUE SIRVE DE SÍNTESIS Y PARADIGMA

Pero el relato en décimas más popular y más extendido de Canarias es, sin duda, el *Hundimiento del Valbanera*, un barco que con más de 500 pasajeros, entre ellos muchos canarios, emigrantes con destino a Cuba, se hundió sin dejar rastro, víctima de un huracán, en la travesía entre Santiago y La Habana, en 1919, después de haber salido de Barcelona y de haber hecho escala en varios puertos peninsulares y canarios. El relato de aquel acontecimiento interesó sobremanera a los canarios, puesto que algunos de los que iban en el barco se salvaron al desembarcar en Santiago y pudieron contar después los detalles de aquella odisea (Trapero, 1994:141-174). Y la historia se puso de inmediato en verso. La popularidad de aquellos versos ha llegado a ser tal, que se han convertido, sin duda alguna, en el "poema" más sabido del pueblo canario. Basta preguntar con una cierta insistencia a los más viejos de los ámbitos rurales de todas y de cada una de las islas para que, casi sin carencia —aunque eso sí, de manera muy fragmentaria la inmensa mayoría de las veces—, se reproduzcan versos y estrofas sobre el hundimiento del Valbanera; y si los versos fallan, lo que no falla nunca es la memoria de que los versos existieron.

Pero lo curioso, y aquí viene la conclusión que quiero poner a este ensayo, es que el relato del "Hundimiento del Valbanera" vive en Canarias en dos tipos estróficos: uno escrito en décimas, el otro en metro romance.¹¹ El poema en décimas nació en Cuba; el romance en Canarias. Las décimas las tuvieron que traer los emigrantes en su retorno a Canarias, y aquí se encontraron con el romance. Lo significativo es que tanto uno como otro viven juntos en la tradición oral actual de Canarias, lo llamativo es que en tan corto tiempo se hayan hecho "tradición" popular. ¿Hubiera sido posible este resultado en otro lugar? Yo creo que no. En Cuba se ha popularizado el relato en décimas (conozco varias versiones del mismo recogidas en la isla caribeña, algunas personalmente), aunque he de reconocer que su difusión es mucho menor que en Canarias, pero nunca el romance hubiera pasado a su tradición oral, porque el metro romance es ya en Cuba una "antigualla" desusada. ¿Y en España? En

¹¹ En realidad, en estrofas octosilábicas, con rima cambiante, conforme al estilo del romancero "vulgar", hecho tradición desde el siglo XIX.

la España peninsular, de haberse iniciado su difusión, se hubiera popularizado el relato en romance, pero nunca las décimas, porque no existe allí una tradición que pudiera aceptarlas y mantenerlas. Sólo en Canarias pudo ser. Porque sólo en las Islas los dos géneros estróficos siguen viviendo con función "aédica" en la actualidad. Bien es verdad que, en este caso concreto, las décimas han ganado la partida de la difusión y de la popularidad al mismo romance, lo que a su vez, es significativo de los gustos actuales de los canarios y de la tendencia de su poesía popular.

CANARIAS, CENTRO DEL MUNDO HISPÁNICO

En muchos aspectos, Canarias, que durante siglos fue paso obligado de España a América, se ha convertido en el centro geográfico de ese mundo que llamamos hispánico y que se sitúa en las dos orillas del Atlántico. Entre otros, en el tema de la décima, convertido en uno de los fenómenos culturales populares más importantes en Hispanoamérica.

Fue la geografía quien puso a las Canarias en el camino de las Indias, pero fue la historia quien las metió en el Nuevo Mundo. Los vientos y las corrientes marinas fueron los que dieron rumbo a las naves de Colón para pasar por las Islas, pero fueron los hombres los que se trajeron su cultura a las nuevas tierras. Canarias ayudó muy especialmente a conformar la realidad americana, con sus hombres, con sus mitos, con sus costumbres, con su cultura. "La emigración canaria a América [ha dicho Pérez Vidal en un documentado estudio (1991:133)] ha sido muchísimo mayor que la señalada por cuantos han estudiado la participación de las diversas regiones españolas en la población del Nuevo Mundo". Familias canarias se fueron a las Indias para poblar o repoblar determinadas tierras: a Santo Domingo y Puerto Rico, primero, desde la segunda mitad del siglo xvi. Después, en el siglo xvii, a Cunamá, a Campeche, a Cuba. Y en el xviii, familias canarias fueron las que fundaron la ciudad de Montevideo, y la ciudad de San Antonio de Texas, y las que se establecieron en la Luisiana... Y en el xix y principios del xx volvieron masivamente a Cuba, lo mismo que fueron después, a partir de los años 40 del siglo xx, a Venezuela. La emigración de familias canarias fue en determinadas épocas tan masiva que, a la vez que poblaban América, despoblaban las Islas. Hasta el punto de que en varias épocas de los siglos xvi y xvii los regidores de Canarias tienen que denunciar la situación ante el rey de España y éste tomar cartas en el asunto para frenar aquella emigración masiva. "Tantos canarios se han ido —dicen— que son más los naturales que residen en aquellas provincias que los que habitan en estas islas", dejándolas sin brazos para la labor y sin fuerza para la defensa —se quejan— (Alvar, 1975:31-32).

Y con los hombres y mujeres canarios viajaron también sus costumbres, su forma de hablar, su literatura tradicional. Es difícil de explicar cómo un archipiélago tan pequeño (un territorio fragmentado en siete islas cuya superficie total —7 500 km²—, es menor que el más diminuto de los países americanos, la isla de Puerto Rico —8 897 km²—), anclado en medio del Atlántico, ha tenido tanta influencia en todo un continente, empezando por su propio nombre. Hoy se llaman “canarias” o “canarios” en América infinidad de especies vegetales y de pájaros; “canarios” o “isleños” se llaman determinadas gentes del norte de Uruguay, de Venezuela, de Cuba o del sur de Luisiana; y “canario” toman por apodo los cantantes —también los decimistas— de voz agradable y bella. De Canarias salió la devoción a la Virgen de la Candelaria, tan extendida por toda América, y tan fuerte en México. Y por Canarias pasó, y de ahí vino a América, la modalidad lingüística que, originaria de Andalucía, se ha venido llamando “español atlántico” y que, a la postre, es la modalidad más hablada del español: “El castellano [ha dicho con hermosas palabras quien con más autoridad puede hablar en asuntos de lengua, Manuel Alvar (1990:24-25)] dejó de ser castellano para convertirse en Canarias, por vez primera, en español. Lengua de fusión y de integración, de plenitud universal y no de visiones terruñeras, de fidelidades acendradas y no de dispersiones pueblerinas”.

Centro geográfico es Canarias del mundo hispánico, pero también lo es espiritual y cultural. Canarias fue primero “la flota adelantada que España tuvo en la mar oceánica” (Alvar, 1990:21); después, el puente permanente, la escala obligada en la dirección España-América; hoy, es el punto intermedio en las dos direcciones, “el centro del mundo que habla el español” (*ibid.*, 19): una comunidad de naciones repartidas por los cinco continentes, que es lengua principal de al menos 22 naciones y que la hablan más de 360 millones de seres humanos. Y en esa lengua, sus pueblos recrean su patrimonio oral en décimas, y cuando hacen poesía improvisada, lo hacen también con la décima, cantando, que es una manera jubilosa de hablar.

MAXIMIANO TRAPERO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Elfidio, 1985, *Folklore canario*, Las Palmas de Gran Canaria, Edircsa, especialmente, pp. 144-146.

- Alvar, Manuel, 1993, *El español de las dos orillas*, Madrid, Mapfre.
- , 1975, "Canarias en el camino de las Indias", *España y América cara a cara*, Valencia, Bello.
- , 1990, *Mis Islas*, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Bethencourt Alfonso, Juan, 1985, *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte*, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.
- Castañeyra, Ramón, 1991, *Memoria sobre las costumbres de Fuerteventura* (ed., introducción y notas de F. Navarro Artilles), Puerto del Rosario, Cabildo de Fuerteventura.
- Cullen del Castillo, Pedro, 1984, *La Rosa del Taro. Miscelánea mayorera: algunos romances, composiciones varias y leyendas de Fuerteventura*, Las Palmas de Gran Canaria.
- Fernández Castillo, Felipe Santiago, 1993, *Caleidoscopio de coplas palmeras*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC y Cabildo de La Palma.
- Fernández Hernández, Rafael, 1992, *Juan Bautista Poggio Monteverde (1632-1707). Estudio y obra completa*, Cabildo Insular de Tenerife.
- Godoy Pérez, Jesús María, 1986a, *Curandería y cancionero lanzaroteños*, Arrecife de Lanzarote, Suplemento de *La Voz de Lanzarote*.
- , 1986b, *El "sabei" popular de Lanzarote*, Arrecife de Lanzarote, Suplemento de *La Voz de Lanzarote*.
- , 1987, *Romancero de Lanzarote*, Arrecife de Lanzarote, Suplemento de *La Voz de Lanzarote*.
- González Ortega, Manuel, 1994, *Vida y décimas de Juan Betancor*, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes y Ayuntamiento de Tuineje.
- Granda, Germán de, 1977, "Décimas tradicionales en Iscuandé (Nariño, Colombia)", *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Hernández Díaz, Álvaro, 1988, *Cancionero popular*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC y Ayuntamiento de Los Realejos.
- Hernández Díaz, Miguel, 1994, *Décimas de José Hernández Negrín (Décimas de La Gomerita)*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC y Ayuntamiento de Valle Gran Rey.
- Linares Savio, María Teresa, 1994, "Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba", en Trapero, 1994:111-132.
- , 1995, "La décima como "Viajera peninsular" y su regreso aplatanado", en *La décima popular en Iberoamérica*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, pp. 93-105.
- Lorenzo Perera, Manuel, 1981, *El folklore de la isla de El Hierro*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria.
- Lorenzo Rodríguez, Juan B., 1997, *Noticias para la historia de La Palma*, tomo II, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios y Cabildo de La Palma.
- Martín Teixé, José Luis, 1992, *Las décimas de Doña Pancha*, Ayuntamiento de Mazo (La Palma).
- Martín Teixé, José Luis y Mario Luis López Isla, 1994, *La leyenda de Cuquillo: el poeta isleño de Mazo y Cabaiguán*, Santa Cruz de Tenerife, CCPC, Ayuntamiento de Mazo y Cabildo Insular de La Palma.
- Noda Gómez, Talio, 1993, *Décimas de Severo*, La Laguna, CCPC y Ayuntamiento de Garafía.

- Pérez Rodríguez, Manuel, 1994, "La décima en la emigración canario-cubana: el caso de La Palma", en Trapero, 1994:311-321.
- Pérez Vidal, José, 1965, "La décima popular", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, xxi, 3-4, pp. 314-341.
- , 1987, *El Romancero en la isla de La Palma*, Cabildo Insular de La Palma.
- , 1991, *Aportación de Canarias a la población de América*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Rocha Martín, Miguel, 1985, *El trágico incendio de La Gomera*, La Laguna, Asociación Cultural de las Islas Canarias.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, 1934, "Los triunfos canarios de Vasco Días Tanco", *El Museo Canario*, II, 4 (Las Palmas), 11-35.
- Rosa Olivera, Leopoldo de la, 1978, "Diario de la visita del Corregidor La Santa Ariza y Castilla a la isla de Gran Canaria en 1764, por el P. Acevedo", en *Estudios Históricos sobre las Canarias Orientales*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 29-50.
- Sánchez Robayna, Andrés, 1983, *Museo Atlántico. Antología de la poesía canaria*, Santa Cruz de Tenerife, Intersinsular Canaria.
- Siemens Hernández, Lothar, 1994, "Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias", en Trapero, 1994:361-367.
- Tarajano, Francisco, 1991, *Canarias canta*, Santa Cruz de Tenerife, CXCPC.
- , 1994, *Canarias canta*, tomo II, Santa Cruz de Tenerife, CXCPC.
- Trapero, Maximiano, 1984, "Las coplas de Hupalupo: un episodio de la historia de La Gomera", en *El Museo Canario*, XLV (Las Palmas de Gran Canaria), 83-94.
- , 1990a, *Romancero de Gran Canaria, II*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- , 1990b, *Lírica Tradicional Canaria*, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Biblioteca Básica Canaria, Las Palmas.
- , 1991, *Romancero de Fuerteventura*, Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias, Las Palmas.
- , 1993, *La flor del oval. Romances, cuentos y leyendas de San Bartolomé de Tirajana*, Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, Colección Pancho Guerra, Las Palmas.
- (ed.), 1994, *La décima popular en la tradición hispánica (Actas del Simposio Internacional sobre la Décima)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria.
- , 1996, *El libro de la décima: la poesía improvisada en el mundo hispánico*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria y UNEICO.
- Vázquez Soto, José M., 1992, *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*, Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta editores.

EXPANSIÓN DE LA DÉCIMA HISPÁNICA EN VENEZUELA

LAS FUENTES DE LA ORALIDAD. HISTORIA PRELIMINAR

Para el análisis de las tradiciones populares en Venezuela debemos partir de los procesos históricos que explican los orígenes de nuestra cultura social, en cuanto a factores determinantes de la valoración estética del mestizaje que se sintetiza en todas las formas simbióticas del saber popular.

La historia de los países americanos, en particular la de Venezuela, está signada por hechos fundamentalmente socioeconómicos que condujeron a la formación del futuro componente étnico del pueblo venezolano. Los propósitos expansionistas de los reinos-estados europeos del siglo xv, al incorporar las tierras americanas al dominio colonial, trajeron consigo, por un lado, el bagaje de su cultura, denominada, desde una perspectiva etnocentrista, cultura blanca o europea; por el otro, la voracidad por la obtención de riquezas para solventar economías en crisis, determinó la utilización de métodos de explotación que, aunque abolidos ya en buena parte de Europa, fueron redimensionados en América por los colonizadores europeos por su alto grado de rentabilidad, válido para sus propósitos económicos expansionistas. Nos referimos básicamente a la esclavitud, uno de los procesos más crueles practicados por el hombre. La importación de contingentes de esclavos negros africanos durante los siglos xv, xvi, xvii, xviii y parte del xix, aunque degradados en su condición humana, significó para nuestro país asimilar la riqueza de sus experiencias de vida comunitaria, de sus técnicas de producción, de sus creencias mágicas, de sus vivencias espirituales y artísticas, tales como la literatura oral, la danza, la música, la pintura y algunas expresiones verbales, así como toda la magia de lo ignoto del continente africano.

Otra cultura primigenia, aborigen, portadora de una gran experiencia de vida nómada y sedentaria, poblaba el territorio. La resultante de estos aportes étnicos y culturales, dentro del proceso de formación económica y social del país, determinante de la creación de una conciencia mestiza, es el punto de partida básico para analizar cualquier actividad creativa de la nueva sociedad.

La producción literaria que resultó de estos entrecruzamientos, así como del proceso de adaptación que se desprende de ellos, entraña compromisos de interpretación y análisis socioculturales específicos, ya que por lo general no puede concebirse su estudio de manera aislada, sino en relación con los acontecimientos históricos y sociales del país donde se genera, y vinculado a las restantes expresiones del arte, particularmente de la música.

Por ello, la oralidad, como resultado de una dinámica cambiante y enriquecida por la acción creativa del pueblo, se corresponde con las formas expresivas que surgen al calor de los acontecimientos históricos y sociales.

Las experiencias de vida comunitaria generan la mayoría de los cantos poéticos, germen de un arte vital, común las más de las veces, en su esencia, a muchos pueblos que encuentran en la música y la poesía el medio más apropiado para la interrelación de sus gentes.

La poesía, eternamente relacionada con el sentir de los pueblos, es también portadora de una gran fuerza argumental, esencialmente religiosa mediante la palabra de significación social y estética. Para la mayoría de los pueblos de habla hispana es bien cierto que el texto literario compromete, por medio del trazado de sus huellas, la innegable influencia que los define como herederos y consecuentes seguidores de las grandes culturas que conformaron el proceso mestizo. Y la literatura tradicional es sustrato creativo y esencia de la cultura espiritual de los creadores populares.

LA DÉCIMA EN EL FOLKLORE LITERARIO DE VENEZUELA

Cuarenta y cuatro palabras
tiene la décima entera
diez palabras cada pie
cuatro la glosa primera.¹

Leit-motiv de cantores populares en algunos países hispanoamericanos, esta cuarteta popular encierra el significado global que explica la estructura poética decimal. En Venezuela, al igual que en otros países de América hispana, cada décima está formada por "diez palabras", es decir, diez versos.

¹ Glosa: del latín "glossa" y ésta del griego "glossa", lengua, tiene diversas acepciones; en el siglo XVI (según Carlos Cova) debe su nombre a las variaciones de una melodía dada entre el laúd y el órgano. Su proposición era igual al estribillo, que en música se conoce como la repetición temática que se da entre las partes de una canción.

Asimismo, la voz glosa, en algunas regiones de Venezuela refiere al poema completo, es decir, 44 versos, equivalentes a una copla y cuatro décimas.

La décima, generalmente la espinela, pertenece —con mayor o menor profusión— a todas las poblaciones criollas de Venezuela. La diversidad temática o expositiva estará relacionada con la composición étnica y será entonces parte importante de ciertas manifestaciones o fiestas del folklore del país. Partiendo de esta última consideración, nos vamos a referir, de manera especial, a la décima popular, producida de manera espontánea —repentista o aprendida— en el contexto de las celebraciones de culto, en general, o festivas del país, en particular. Esta clasificación socio-cultural excluirá, por lo tanto, las décimas aisladas como expresión particular de la cultura urbana.

Los métodos de recolección y análisis de las décimas para este ensayo, han sido variados, partiendo de la visión de los propios cultores, para establecer una nueva teoría, conducente a una preceptiva literaria de carácter popular.

No nos oponemos a la aplicación circunstancial de un modelo único de análisis, aunque nunca concebido como un conjunto de postulados que interpreten la creatividad infinita del poeta. Las vertientes de la originalidad deben mantenerse intactas. El modelo no debe condicionar al texto. Éste debe buscar su propio camino interpretativo.

La propuesta poética tiene un tiempo, un espacio y un contexto social, referido a una obra de mayor significación: la fiesta que la genera.

En Venezuela, hablar de décimas nos sitúa, básicamente, en los rituales propios de las cantadurías religiosas que se dan, en casi todo el país con motivo de las celebraciones o Velorios a la Cruz de Mayo, a la Virgen, a los Santos y al Niño Dios. La fiesta de la Cruz de Mayo está enmarcada dentro de un proceso sincrético, mágico-religioso, aún vigente, que pertenece a la fiesta agraria que se inicia con la entrada de las lluvias y la consecuente preparación de los conucos o huertos aptos para el cultivo. Representa el momento en que el labrador comunica sus sueños agrarios mediante rogativas —a lo humano y a lo divino— para la obtención de abundancia en la cosecha.

Las décimas devocionales a la Cruz de Mayo están presentes en el mapa cultural de nuestro folklore agrícola, en especial en la Costa Central de Venezuela. Allí se incluyen: la región Centro-Occidental (estados Lara y Yaracuy), la región Central (estados Carabobo, Aragua y norte de Guárico) y la región capital (Distrito Federal y estado Miranda).

Además de los versos devocionales, otras décimas —a lo humano y a lo divino— dentro de diferentes contextos culturales, constituyen un modo de expresión permanente entre los cantadores y recitadores populares de nuestro país. Veamos esta diversidad, expresada de acuerdo con el

calendario folklórico, tomando en cuenta para su ubicación, la complejidad artística según el mapa de las áreas culturales de Venezuela.

Pero la décima aparece también en otros contextos no devocionales, y sirve de escenario en nuestro país, como recurso literario para la controversia festiva que inspira cualquier reunión manifestando, por medio de múltiples facetas de su desarrollo, la crítica habitual a los males de la sociedad, expresados en términos políticos, amatorios o humorísticos (*cf.* Clasificación anexa).

DÉCIMAS DEVOCIONALES Y FESTIVAS EN EL ORIENTE DE VENEZUELA:

FULÍAS, PUNTOS, GALERONES Y GAITAS

En la región oriental, durante las celebraciones de los Velorios de la Cruz de Mayo, se presenta una estructura o línea devocional de cantos que tienen como base literaria la décima espinela. El orden cúlrico de estos cantos es el siguiente: *salve* (rezada), *punto*, *punto cruzado*, *fulía*, *galerón* y *puntillanto*, como despedida. A excepción de la *salve*, que es un rezo, todas las formas de canto que tienen líneas melódicas y cadenciales diferentes, están basadas en la décima. Veamos un ejemplo de punto oriental que, aunque tiene el mismo nombre del ritmo cubano, difiere de aquél en su línea melódica y armonías, pero ambos conservan su raíz andaluza. El siguiente ejemplo de pie forzado, *El punto del navegante*, de la Isla Margarita, es una variante diferenciada en la tonada melódica del punto sucrense.

Punto del navegante

El punto del navegante
 entristece el corazón
 cuando toca la oración
 en la tarde agonizante.
 La policromía cambiante
 es el ángel vespertino
 y va adornando el camino
 que suavemente oscurece.
 Con qué pasión languidece
la hora triste del marino.

El marinero en el mar
 cuando recuerda su cuna
 canta a la luz de la luna
 inspirándose al navegar.

El friolento besuquear
 con el briznar cristalino
 se une al viento cantarino
 que impulsa la nave airosa.
 ¡Es lóbrega y tormentosa
la hora triste del marino!

Afloran sin rumbo cierto
 recuerdos inolvidables
 de aquellos seres amables
 que quedaron en el puerto.
 El mar cual vasto desierto
 con su espejismo divino
 es expresión del destino
 de la imponente natura.
 ¡Qué de nostalgia satura
la hora triste del marino!

Cansancios de madrugada
 al retorno silencioso
 con el cabo fatigoso
 se amarran sobre las radas.
 Y con la barca fondeada
 se abre al claror matutino
 la ventana al primer trino
 y por fin dos tiernos brazos
 trocan en besos y abrazos
la hora triste del marino.

El galerón,² es actualmente la forma de canto decimero de mayor

² La siguiente décima, recogida en el estado Nueva Esparta, explica por sí sola las propiedades del galerón: *El galerón oriental/ es la manifestación/ más bella de mi región/ en canto tradicional.*

I
 Se canta en décimas sueltas
 temas libres o acortados
 por cantores preparados
 en varias tandas o vueltas;
 son poesías envueltas
 en armonía especial
 portadoras del caudal
 poético de mi gente
 cosa que alegra el ambiente
El galerón oriental

II
 El folklore es el saber
 del pueblo y el galerón
 es un potente eslabón
 en todo su acontecer,
 en su vida, su quehacer
 su esencia, su evolución
 su amor, su fe y religión
 la honra y su valentía
 de su pena y alegría
es la manifestación

arraigo en el Oriente del país. Originalmente estuvo vinculado a los Velorios de Cruz en su estructura de cantadurías religiosas.

Estas glosas basan su estructura literaria en décimas improvisadas, con las que cantadores o "galeronistas" se ven obligados a efectuar el contrapunteo, que en ocasiones llega a extremos de agresión verbal y otras veces refleja las angustias que las faenas del trabajo deparan al pescador.

Los galerones han ido perdiendo su función religiosa para convertirse en una tradición festiva de carácter popular, pues además de cantarse durante el mes de mayo —como dedicatoria a la Cruz— se interpretan durante todo el año, especialmente en certámenes de controversia, auspiciados por instituciones culturales, emisoras de radio o empresas privadas.

Al iniciar sus torneos o tandas de canto improvisado, se entregan a una porfía infinita de contrapunteo, similar a la de los cantos de recuestas³ medievales. El enfrentamiento o controversia, puede extenderse indefinidamente, dependiendo de la agudeza de los cantadores. El público o alguno de los asistentes al Velorio o a la fiesta que genera los cantos de galerón, proporciona el tema. Otras veces los mismos cantistas se ven motivados por alguna situación específica que haga brotar sus mejores inspiraciones al calor de algún hecho relevante o por la presencia de algún personaje merecedor de sus porfías, en evidente muestra de auténtica improvisación. En el siguiente ejemplo, los contrapunteadores se alternan escogiendo cada uno un pie fijo para la porfía, que lo distingue de su contrincante:

III

Quien ame su propia tierra
y se respete a sí mismo
entenderá el patriotismo
que mi galerón encierra;
si mi conciencia no yerra
al oír la entonación
del galerón, su emoción
seguro lo hará expresar
"es la canta popular
más bella de mi región"

IV

Nuestra propia identidad
es urgente rescatar
la cultura popular
debe ser la prioridad;
luchemos con dignidad
por cuidar el potencial
de reserva cultural
como lo es el galerón
del folklore el campeón
en canto tradicional

³ Los cantos de recuesta propios de las controversias de los trovadores medievales, deben su nombre a la acción literaria que consiste en enlazar el último verso expuesto por un trovador para darle pie al siguiente cantante, quien se recuesta del último verso de su antecesor.

1

El marinero en el mar
 pinta diferentes cosas
 pinta claveles y rosas
 y dibujos de coral;
 pinta fresco malabar
 de un color exhuberante
 un marino circulante
 que es bajo en navegación
 tenga o no tenga razón
un marino es un diamante.

2

La vida del pescador
 es una vida angustiada,
 cuando él no pesca nada
 se le aflige el corazón.
 Con gran esfuerzo y tesón
 va buscando un buen lugar
 en donde poder pescar
 que le dé buen rendimiento
 para llegar a los puertos
sobre las brumas del mar.

3

Sin la mentira ninguna
 vive el sol estilizado
 aunque por un vidrio ahumado
 veamos su media luna
 y cogiendo una a una
 de sus tibiezas galantes
 nuestro cuerpo desafiante
 muestra curtido las horas
 sin la menor resquemora [*sic*]
un marino, es un diamante.

4

Y junto a su embarcación
 se para hora tras hora
 preparando sin demora
 la rutinaria inspección:
 con guaya, anzuelo y arpón
 nylon y también guaral
 y trenes para calar
 para coger la carnada
 sin eso no pesca nada
sobre las brumas del mar.

5

En la precaria faena
 el marino no desmaya
 porque lo espera en la playa
 su mujer que es cosa buena.
 Y ante las olas ajenas
 conserva su luz radiante
 porque tiene buen talante
 y aspira a la mejoría
 en todas las horas del día
un marino es un diamante.

6

El pescador va cantando
 y se nota muy contento
 él va buscando el sustento
 y en todo eso va pensando
 en su mente recordando
 que está en el mejor lugar
 pues de allí puede sacar
 la comida de sus hijos
 pues no tiene sueldo fijo
sobre las brumas del mar.

(Galeronistas: Gregorio Salazar y Jesús Malaver, lecherías, Estado Anzoátegui, Venezuela. Rec. M.T. Novo, Rafael Salazar, 1981).

En ocasiones, los solistas van alternando las décimas pares e impares durante el canto, utilizando para ello, el recurso del *pie fijo*; cada galero-

nista conserva el pie seleccionado desde su primera décima. Los cantadores elaboran su décima improvisada de acuerdo con las exigencias del tema dado por el primer intérprete. La ética del galeronista exige a los intérpretes el respeto por el argumento o tema a que se les ha sometido, siempre improvisado. Observamos dos estilos diferentes, dentro del mismo escenario. En el primero, uno de los decimistas encuentra apropiado el uso de imágenes sorprendentes, tal vez en el contexto de su ámbito cultural. Su contrincante, en cambio, mucho más descriptivo, reúne los elementos de su cotidianidad, necesarios para expresarse, en términos coloquiales.

El origen de estos cantos de galerón se remonta con bastante probabilidad a las antiguas canciones marineras de viejos fandangos andaluces que fueron traídos por los conquistadores en la travesía ultramarina de sus galeones. De ahí quizás tomaron su nombre;⁴ los cantos de galeones o galerones se anclaron en la tierra firme del oriente y en la isla de Margarita, para quedarse por siempre en el sentimiento religioso y festivo del cantista oriental.

La fulía, otra de las formas del canto devocional a la Cruz de Mayo en el oriente venezolano, conserva tanto en la música como en el texto, el carácter hispánico de sus ancestros literarios y musicales. Es muy similar al cantar de la folía canaria, aunque se distingue de ésta en su temática exclusivamente religiosa —especialmente dedicada a la Cruz Bendita— y que a diferencia de la canaria, no se baila, por su carácter religioso.

En la fulía oriental los cantadores no participan en controversia alguna. En el canto ofrecido por el solista, los diez versos correspondientes a la espinela presentada son recreados en 21 frases musicales agrupadas en dos periodos. Cada periodo está construido sobre cinco versos a manera de quintillas. Finalmente, un coro repite los versos nueve y diez, como respuesta antifonal y cierre de la interpretación.

Le canto a la Cruz de Mayo
de rogativa y pasión:
la salve y el galerón
el punto, la voz del gallo
y en la luz del escenario
los promeseros cantando,

⁴ También se conoce otra versión que refiere el origen del término galerón a las galeas de las embarcaciones donde venían los esclavos y presos comunes para la faena del remaje. Allí, a fin de darle impulso al barco y mitigar el esfuerzo de la travesía, se cantaban coplas y décimas, estableciéndose turnos en la improvisación.

siete escalones bajando
 por Cristo Jesús bendito
 para que el cielo bonito
 vista los campos regando.
 (Rafael Salazar, 1995)

Este canto de la *fulía* oriental desarrolla su discurso melódico expuesto en una sola *décima* que conserva una estructura armónica similar a la de la *fulía* española, con algunas variantes propias de los pueblos subsidiarios del folklore de origen.

DÉCIMAS FESTIVAS EN LOS JOROPOS DE MIRANDA, GUÁRICO Y ARAGUA

En el Estado Miranda, además de la *décima* completa, hallamos una denominada *décima plana*, la manera popular mirandina de llamar a la *décima* de *pie fijo* y que sirve de sustento poético para la música del joropo central, interpretado con arpa o bandola de ocho cuerdas, maracas y "buche" o cantante. Este último, según su experiencia, debe improvisar o repetir espinelas aprendidas para expresar su canto, especialmente en el desarrollo del *yaguazo*, una variante del joropo propio de los valles del Tuy mirandino, mejor conocida como *golpe tuyero*. Veamos un ejemplo de joropo tuyero cantado en *décimas*, dedicado a Simón Bolívar:

1

En territorio romano
 juró Bolívar un día
 que libertad le daría
 al país venezolano.
 Bolívar no juró en vano
 sacó de aquí al opresor
 y así con su gran valor
 terminó con la maldad
 y nos dio la libertad
Bolívar Libertador.

2

Simón Rodríguez atento
 sobre una piedra sentado
 escuchó a su alumno amado
 hacer aquel juramento:
 "No descansaré un momento,
 dijo bañado en sudor,
 por mi patria, por mi honor,
 lucharé hasta que me muera",
 y así empezó su carrera
Bolívar Libertador.

3

Llegó el momento preciso
 la candela se prendió
 y Bolívar empezó
 a cumplir sus compromisos;
 el juramento que hizo

4

Después de tanta proeza
 en Santa Marta murió
 pero su historia quedó
 para salvar su nobleza;
 se murió en la pobreza

lo convirtió en defensor
y atravesó con valor
el Páramo de los Andes
y se hizo el más grande
Bolívar Libertador.

aquel hombre vencedor
y afirma un historiador
era un hombre trotamundo
conocido en todo el mundo
Bolívar Libertador.

(Informante: Margarito Aristiguieta, Estado Aragua).

COSTA CENTRAL DE INFLUENCIA NEGROAFRICANA

En la costa central, por razones de afinidad climática y de producción agrícola, se encuentra ubicado el mayor número de descendientes del África negra, herederos fieles de la cultura bantú, que a partir del siglo xvii fueron trasplantados desde su tierra natal, para cumplir en Venezuela los oficios y rigores impuestos por la esclavitud.

Estas poblaciones esclavizadas, que se esparcieron por diferentes regiones del país, de manera especial por la cadena montañosa de la Costa Central, determinaron las tareas propias del cultivo de la caña de azúcar, del café, del cacao y del añil, principalmente, por ser productos de gran demanda en la Europa de los siglos xvii, xviii y xix. Parte de su imperio colonial se edificó mediante esta práctica de explotación agrícola y humana, a costa de los esclavos negros obligados a cultivar nuestras tierras a partir del 1600, aproximadamente.

En todas estas regiones del Barlovento mirandino, de ascendencia africana, se cultiva la décima recitada en los mencionados Velorios (de Cruz, a los Santos y al Niño Dios), muy presentes como testimonio de un pasado esclavista, dentro de los rituales permitidos, quizás por su carácter cristiano —en su contenido a lo divino— y que en la actualidad se manifiestan, como réplica de un tiempo de fatigas y miserias que aún condena a los trabajadores del campo dentro de su economía familiar de subsistencia. La espinela constituye aquí el complemento cúlrico de la fulía negra. En el orden estructural, la décima aparece como recitativo luego de cada copla de canto en la fulía. La que distinguimos como fulía negra, cuya estructura literaria es la copla, en nada se asemeja a la del oriente venezolano.

El canto de la fulía negra está basado en la polirritmia definitivamente africana y se realiza de manera antifonal, es decir, con la participación de un solista seguido de la respuesta coral. Las décimas del recitativo, dadas entre las coplas de la fulía, son expuestas por medio de una controversia entre dos o más decimistas participantes en la devoción. En cuanto al tema, éstas pueden ser de saludo, a la Cruz, a la concurrencia y a los

temas del saber humano. Tanto en la *fulía* como en su complemento la *décima*, los solistas del canto y los recitadores o *decimistas*, para ordenar su participación en la controversia, anuncian su turno con el pase de una flor que han de conservar hasta el final de cada recitado. De ahí la explicación de esta *décima* de saludo, a lo divino, recogida en el estado Miranda, concretamente de la región de Barlovento:

Con esta flor en la mano
 principio por saludar
 y me podrán perdonar
 señores si canto malo.
 Canto por entusiasmado
 de un amigo que me dijo;
 a este concurso dirijo
 esta corta poesía,
 saludándote, María,
 bella flor, árbol de olivo.

La ceremonia de saludo continúa con la intervención de otro recitador, quien a su manera sigue haciendo la gala del saludo:

Saludo el madero santo
 a las flores y las luces,
 las cortinas y las cruces
 las saludo con un canto.
 Dispensarán que no hay llanto
 en mi pecho comprimido.
 Palabras he dirigido
 a los que no saludé,
 diciendo por cuarta vez
 mi nombre con mi apellido.

Es característica común la presencia de las flores y adornos de uso cotidiano en el escenario donde se producen los recitados, así como en los altares de la devoción.

Saludo al altar lucido
 ¡oh radiante mariposa!
 a los manojos de rosas
 de tu jardín florecido
 y al templo de Tucupido
 donde se oye resonar

Saludo a la Santa Iglesia
 y al Padre Santo de Roma
 y también las tres palomas
 y la purísima mesa.
 Saludo toda grandeza
 que en el mundo se ha de hallar;

a las campanas doblar	para empezar a cantar,
después que el Padre cantó.	hay que saludar primero:
Y si alguno esto escuchó	—“Buenas noches, caballeros.
puede la historia contar.	—Señoritas, ¿cómo están?”

La religiosidad popular genera este tipo de composiciones poéticas, dedicadas a la Cruz, a la Virgen, a los Santos y al Niño, con motivo de sus celebraciones cúllicas. Se puede observar el grado de improvisación presente en estos versos cuando el decimero recurre a expresiones de escasa significación poética, con evidente tono coloquial, para cubrir su objetivo temático y conservar el metro y la rima que exige el rigor de la espinela.

Su estructura general constituye una especie de ruptura lingüística, cuyos planteamientos tienen mayor importancia que la propia sintaxis.

Así, la décima, hispánica por uso y excelencia, hoy también pertenece a las comunidades negras de Venezuela dedicadas a las labores agrícolas y pesqueras y se la encuentra asociada a diversos cantos rituales, entre los que se destaca la *fulía*, forma musical típicamente mestiza, expandida en toda la Costa Central venezolana, que abarca los estados Carabobo, Aragua, Distrito Federal y estado Miranda, así como también el norte del estado Guárico.

DÉCIMAS DEVOCIONALES ANDINAS

En los Andes venezolanos, específicamente en el estado Trujillo, a la décima se la reconoce como trova y es una manifestación propia de las llamadas *romerías de calle*. Se realizan procesiones devocionales en homenaje a los santos y al Niño Jesús, en las que se entonan cantos religiosos en décimas, interpretados por un conjunto musical integrado por un violín, cuatro y guitarra, con dos cantadores que interpretan simultáneamente sus cantos a dos voces. Constatamos aquí un caso curioso de décimas no espinelas, de carácter religioso, presentes en las cantadurías, dentro de una particular estructura cuya rima decimal está condicionada al contenido literario de su tono⁵ precedente. Estas composiciones literarias, evidentemente arcaicas, se dan quizás como una reminiscencia de esta for-

⁵ En la cantaduría religiosa venezolana el tono es la parte principal del tema devocional y constituye una forma musical básica que varía según la región. Además, cada tono, con ritmo binario y contenido a lo divino, exige un complemento musical más alegre formado por la décima cantada, por el aguinaldo o por el estribillo. Por último, la *salve* cantada o rezada precede al tono que inicia propiamente la devoción a la deidad a quien se rinde culto. Esta estructura, *salve*, tono, *pasacalle* y décima u otras secuencias formales (*salve*, tono y estribillo; *salve*, tono y aguinaldo), es denominada por los devotos línea de cantadu-

ma de versificación castellana, cuya estructura o rima variaba a gusto del trovador. En los diferentes trabajos de investigación de campo que hemos realizado en la región andina, encontramos que el uso de las décimas sirve de base literaria para las cantas o cantadurías religiosas, dedicadas a la Cruz, a los santos y a diferentes temas denominados "a lo divino". Las cantadurías en Venezuela son estructuras fijas de cantos que comienzan con una salve, prosiguen con un tono y culminan con una décima cantada. Pero se da el caso de que en la cantaduría trujillana, la décima cantada tiene una relación temática con el tono que la precede, además de no obedecer a la forma rimada de la espinela. Allí observamos que el tema expuesto en el tono de ocho versos hexasílabos, en su quinta y octava línea se repite con el mismo sentido en los versos cinco y diez de la décima cantada. Vamos a utilizar, a modo de ejemplo, sólo dos estrofas y su correspondiente décima:

Tono

Y todo se mueve
también se transforma
pues la Trinidad
ella será el dogma
y será el principio
o el fundamento
pues será el centro
y del universo.

Y San Agustín
que tanto pensó
en este misterio
y no lo entendió
pues dice la Biblia
que siempre iba al mar
y sólo a la orilla
a puro pensar.

Décima

Todo se mueve en el tiempo
también todo se transforma
Santísima Trinidad
del cristianismo es el dogma
es principio o fundamento
o Dios que será lo mismo;
El nos libra del abismo
donde estará el pensamiento
será mi Dios poderoso
el centro del universo.

Dicen que San Agustín
del ministerio algo escribió
mucho tiempo meditando
tampoco él lo entendió
dice la Sagrada Biblia
en el Nuevo Testamento
que San Agustín siempre iba
parejo a la orilla del mar
en este profundo misterio
a solamente pensar.

(Informante: Alejandro Mesías, San Miguel de Boconó, estado Trujillo, 1990. Rec. M.T. Novo, R. Salazar. M.A. Castillo).

ría. Como interludio entre cada tono y la décima consecuente, se ejecuta el pasacalle, que en versión del pueblo sirve para animar el tono.

Se trata, como ya dijimos, de décimas arcaicas, conservadas por la tradición popular religiosa venezolana, de rima y métrica imperfectas, muy distintas a la espinela adoptada por la mayoría de los pueblos de habla hispana.

GLOSA O PALABREO EN LOS LLANOS VENEZOLANOS

En la región de los Llanos a la décima se la denomina *glosa* o *palabreo* y se recita luego de los cantos rituales denominados *tonos de velorio*, elaborados con base en viejos romances españoles.

Como figura cimera de la poesía del llano, se destaca en Venezuela Alberto Arvelo Torrealba, cuya poesía se impregna de expresiones e imágenes figurativas del paisaje y faenas del llano, propias del argot popular, incorporadas a la literatura académica. Las cantas o coplas y la décima glosada contienen el sello que caracteriza la excelsa metáfora de su poesía. La leyenda, la lejanía, el mundo vegetal, los decires y consejos del saber del pueblo, la reflexión sobre el tiempo, el reto a la muerte y el triunfo del coplero, sintetizan la magia y el pensamiento de quien con justeza ha sido llamado "El Poeta del Llano".

A partir de la copla del folklore "Clavelito colorado", el poeta Arvelo realiza una glosa ampliamente conocida y cantada por el pueblo venezolano:

*Clavelito colorado
que de la mata cayó,
todo lleno de rocío
¡cómo te cogiera yo!*

1

La madrugada se ahoga
en los esteros del ható.
El alba, toro araguato
viene sin pica ni sogá.
Humitos ponen en boga
sueños de café colado.
Le echa cuentos al ganado,
ñéngueré madrugador,
y canta el ordeñador
clavelito colorado.

2

Si quieres partida buena
cuando juguemos al naipe
en las orillas del Caípe
yo tengo colcha de arena;
pero no arañes mi pena
con celos del boconó
Ella su suerte siguió
y yo seguí con mi suerte:
para algo soy limón fuerte
que de la mata cayó.

3

No quieres que me trasnoche
 con chipola ni atarraya.
 Sígueme cuando me vaya
 en vez de tanto reproche
 sentirás correr de noche
 por mi verso como un río
 y tendrá el viento sombrío
 —nido de su desamparo—
 paja de tu pelo claro
todo lleno de rocío.

4

Pone su trazo contrito
 el ala sobre el desierto.
 Muda se ve "Mata'e Muerto"
 como pensando su grito.
 Bancos de pecho marchito
 el espejismo miró,
 y por eso les pintó
 pozos de dulces reflejos.
 Agua tan honda y tan lejos
¡cómo te cogiera yo!

Arvelo Torrealba, 1967

Arvelo va de su raíz popular, por origen, a lo académico, por formación, y de aquí de nuevo a lo popular, más que por imitación, por reconstrucción del entorno social al que no ha dejado de pertenecer.

DÉCIMAS EN LOS ESTADOS DE ZULIA Y DE FALCÓN

En el estado de Zulia, ubicado en la región más occidental del país, es frecuente el cultivo de la espinela con temas llamados "a lo humano", ajenos a cualquier motivación religiosa.

La décima tiene aquí variantes en relación con el resto del país, tanto en las formas musicales como en el carácter testimonial generalmente histórico-documental que, con elementos propios del costumbrismo, ofrecen una picaresca particular propia de los cultores de esta región. Además la crítica social y la protesta de naturaleza política tienen en el Zulia carácter protagónico.

Pedro Palmar, de la región de El Moján, contribuye con sus décimas a reforzar la memoria histórica del zuliano. La provincia de Caracas proclamaba el 19 de abril de 1810 su deseo de ser libre mediante la creación de la Junta Protectora de los derechos de Fernando VII, derrocado en España por la invasión napoleónica. Se trataba de un ardid patriótico para lograr de alguna manera distraer la atención del poder colonial y aglutinar, en torno a la causa de la independencia, a las otras provincias que formaban la Capitanía General de Venezuela. A este movimiento caraqueño se sumaron las provincias de Cumaná, Coro y Maracaibo, entre otras. De ahí, la recordación de Pedro Palmar de este hecho histórico que representa el acta de nacimiento de la incipiente y proyectada República independiente de Venezuela. Palmar utiliza

sus versos en forma contundente, de compromiso con su ideario político, razón por la cual en su improvisación se dirige a otro decimista zuliano, Miguel Ortega, dándole una lección histórica en forma reflexiva, tal vez para que forme parte de una conciencia popular permanente. Esta forma de canto decimal zuliano se realiza en modo menor, y nos recuerda a la gaita margariteña y a la décima de Paraguaná, del estado de Falcón.

1

En mil ochocientos diez
se suscribió en Santa Rosa,
la página más gloriosa
que el pueblo vio alguna vez;
allí cambiamos de tez
de esclavo a civilizado,
y dejamos enterrado
con heroico patriotismo,
la faz del colonialismo
que nos tenía azotados.

2

Sin embargo han transcurrido
para propios y extraños,
ciento sesenta y tres años
que en nada nos han servido;
la esclavitud ha seguido
la miseria está de pie,
y la libertad que fue
signo de civilizados,
es tanto lo que ha cambiado,
Miguel, que ya no se ve.

3

Te sugiero recordéis
con reposada razón
aquella inmolada acción
de los héroes que tenéis.
Ella, si no lo sabéis,
produjo la independencia,
y ha sido por su influencia
en los pueblos atrasados,
el virus que más ha dado
el germen de la violencia.

4

Por eso te recomiendo
que te resistas a ser,
en Santa Rosa, Miguel,
el hombre que se está hundiendo;
pues en ella está viviendo
aquella fraternidad,
que nos dio por igualdad,
para los seres humanos,
leyes que tarde o temprano
serán una realidad.

(Pedro Palmar, El Moján, Zulia. 1973)

El auge de la cultura urbana en Maracaibo, capital del estado de Zulia, ha permitido que otro tipo de décima zuliana, en modo mayor, perteneciente a la tradición popular, se haya insertado en la prensa como mecanismo de crítica social. De ello se tiene constancia, actualmente, en la crónica editorial que diariamente ofrece el reconocido repentista Víctor Hugo Márquez:

En los abastos "El Pan"
 pide un cliente cien mosquitos,
 treinta arañas, mil coquitos,
 dos ciempiés, y un alacrán.
 —¡Sí!, dice el dueño en afán,
 ...¡pero explícame pa' qué!
 —Es que una casa alquilé
 y una cláusula establece
 que al dueño se la regrese
 tal y como la encontré.

La situación del país motiva al poeta a hacer estas espinelas de reclamo:

Del próximo Presidente
 espera la población
 salud, alimentación
 y freno a los delincuentes.
 Pero el cambio permanente
 de la calidad social
 va en el rescate moral
 y en la actitud productiva
 y esa es tarea formativa
 del colectivo total.

Asimismo, la queja sale de sus límites, para universalizar la protesta:

Mahatma estará llorando
 porque India y Pakistán
 en vez de concordia y pan,
 vienen la muerte anunciando.
 Gandhi se pregunta, ¿cuándo
 mi lección de no violencia
 germinará en la conciencia
 de los grupos poderosos?
 ¿Será cuando los destrozos
 no dejen ni la experiencia?

(Víctor Hugo Márquez. Maracaibo, 1998)

En el estado de Falcón se dan dos tipos de décima de carácter popular. La primera pertenece a la línea de cantería falconiana (salve, décima y estribillo), con una estructura melódica-armónica muy parecida a la de

la décima de cantaduría de los estados Lara y Yaracuy. El segundo tipo de décima falconiana se da en controversias a lo humano, de tipo humorístico, dentro de una secuencia de armonías casi idéntica a la que tiene la décima festiva zuliana en su modo menor, como es el caso de la difundida "La embarazada del viento", popularizada en Venezuela a partir de 1978, en versión de la cantante popular Cecilia Todd:

1

—Mamá, me perdonará
lo que le voy a decir
que yo me acosté a dormir
y desperté embarazada.
Yo no sé de quién será
hombre yo no he conocido;
esto a mí me ha sucedido
sin tener ningún intento,
creo que será un mal viento
que al despertar he tenido.

2

—Hija, usted no me hace creer
ni con su ciencia divina
solamente a la gallina
el viento la hace poner.
No ha nacido la mujer
que para de un huracán,
sea de Pedro o sea de Juan,
yo lo saco por la cara
y aunque usted me lo negara
yo sé los que a casa van.

3

Por fin se llegó ese día
de la hija dar a luz
se parece a Jesús
en las narices la cría.
En el pescuezo a Isaías,
en la boca a Crispiniano,
en los ojos a Luciano,
en los cachetes a Juancho,
en las orejas a Pancho
y en el pelo a Donaciano.

4

Empezó ese niño a andar
cambió a otro parecer;
se parece a Daniel
y en lo alto a Eleazar.
En la rodilla a Pilar,
en lo flaco a Simeón.
Por tanta comparación
llego la madre a creer
que su hija era la mujer
que paría de un ventarrón.

Curiosamente, esta décima falconiana en modo menor conserva también un esquema armónico idéntico al de la gaita oriental (isla de Margarita). Ello obedece a que en tiempos de los inicios de la explotación petrolera en Falcón (a partir de 1928) marinos margariteños poblaron las costas falconianas para incorporarse al oficio de la explotación y perforación de los pozos petroleros de la Península de Paraguaná, una de las zonas de mayor reserva petrolífera del país.

CANTADURÍA RELIGIOSA EN LOS ESTADOS LARA Y YARACUY

En Lara y Yaracuy, estados del occidente de Venezuela, se canta un tipo de décima de devoción insertada también en los cantos religiosos de los Velorios, como complemento obligado de la estructura poético-musical que integran el tono y la décima, pertenecientes ambos a la cantaduría religiosa de dichos estados. Cada tono —de pasión— posee una estructura formal y de contenido fijas, que deberá ser complementada con la décima cantada correspondiente a esa estructura y contenido y que sólo dominan expertos cantadores participantes en los velorios religiosos, por su extrema dificultad melódica.

En el imperio sagrado
 donde estaba el buen Jesús
 bajó un rayo de luz
 para ser purificado,
 y todo bien agradado
 con esos lindos fervores
 para dar sus resplandores
 en su antigua profecía
 bajaron con alegría
 la cruz cubierta de flores

(Informante: Evangelisto Díaz, Palito Blanco, Yaracuy, 1978. Rec. M.A. Castillo).

Esta espinela se interpreta desglosando cada uno de sus versos, a la manera como se hace en los cantos de fulía del oriente del país. Así, el sentido final de la décima se obtiene atendiendo a la línea musical.

Escuchamos en Palito Blanco, población del estado Yaracuy, una estructura decimal totalmente novedosa, que se percibe de manera especial en el momento del canto, cuando el primer participante en el Velorio canta la primera décima a la que seguirá el primer pie de la glosa. Ésta sólo se dará a conocer entre la primera y la segunda décima espinela. De manera que el orden se convierte en una suerte de acertijo, pues sólo conoceremos los cuatro pies luego de que el primer participante haya develado para el público la primera décima completa con su glosa. Luego continúan las otras espinelas, completando las cuatro estructuras decimales propuestas:

Si me pasas por delante
 vestida de fina seda
 sólo un consuelo me queda:
 que primero fui tu amante.
 Yo de ti gocé bastante,
 el público lo dirá;
 mujer no me faltará
 quien me cargue en su memoria
 para mí será la gloria
si tú no me quieres más

*Si tú no me quieres más
 para mí mucho mejor
 más fresco menos calor
 y eso es para yo gozar.*

Yo soy la fina pintura
 que doy los varios colores
 a mí me aprecian las flores
 por medio de mi dulzura
 A mí me aprecia hasta el cura
 yo soy oro en mi valor
 y garantizo mi olor
 como la fina canela
 la mujer que no me quiera
*para mí mucho mejor.*⁶
 [...]

(Informante Evangelisto Díaz, Recop. M.A. Castillo, M.T. Novo, R. Salazar, 1981)

En Venezuela, como pudimos observar, la décima cantada forma parte tanto de las estructuras propias de la religiosidad popular, con las particularidades musicales de cada región, como en los cantares a lo humano, que forman parte de una controversia de la cotidianidad.

⁶ Sólo hemos podido recoger dos de las décimas, pertenecientes al primero y segundo verso de la glosa.

CLASIFICACIÓN DE LA DÉCIMA DE TRADICIÓN ORAL
EN VENEZUELA

a) Por su estructura formal:

1. Décimas aletrilladas o de pie forzado
 - Décima plana en el estado Miranda
 - Décima de composición en la región oriental
 - Décima de tema o de pie común, en el Distrito Federal
 - Décima mocha en el Estado Yaracuy
 - Décima por argumento en el Estado Nueva Esparta

(Puede poseer pie forzado de uno, dos o tres versos)

2. *Décimas encadenadas*
 - Décima de ganchillo (en sus orígenes árabes)
 - De lección (en la región oriental del país)
3. *Glosa*
 - Trovo en el Oriente
 - Palabreo en la región llanera
 - Décima completa en la región central
 - De "cuarenta y cuatro palabras" en el estado de Yaracuy
4. *Recitado de glosa con coplas de fulía alterna cantadas*
 - Exclusivamente en los Estados Miranda y Aragua
5. *Décimas aquintilladas y de retruécano*
 - Llamadas Quinteto décimas en el estado Nueva Esparta
6. *Décimas de cabezal fijo*
 - Empleada solamente en el punto oriental
7. *Décima simple o suelta*
 - (Común en todas las regiones de Venezuela)
8. *Décima por tono (no espinela)*
 - Solamente en el estado Trujillo

b) *Por la temática*

- | | | |
|------------------|---|--|
| b.1. A lo divino | De contenido religioso
o de cantaduría | |
| b.2. A lo humano | De invención libre | —de protesta
—de saludo
—de humor
—de floreo
—de trabajo |
| | De argumento o lección | |

(del saber humano)

—por historia
—por filosofía
—por gramática
—por botánica
—por geografía

(la temática es indefinida)

b.3. A lo humano-divino
(Décimas de contrafacta)

o

MARÍA TERESA NOVO
Universidad Simón Bolívar, Venezuela

ORALIDAD Y ESCRITURA: DE LOS CUADERNOS DE TROVADORES A LA CONTROVERSIA, EN LA SIERRA GORDA

Tanto la oralidad como el surgimiento de la escritura a partir de la oralidad son necesarias para la evolución de la conciencia.

(WALTER J. ONG)

La *oralidad* y la *escritura* ponen en tensión las modalidades de cambio y permanencia en la lengua, y naturalmente tienden a equilibrarse. Esta tensión entre ambas, nunca resuelta del todo, es necesaria a los procesos históricos y culturales. De aquí deriva un claro efecto sobre el tejido social que compromete lo oral y lo escrito y parejas afines como leer y escribir, imprescindibles en una cultura sana y creativa que tienda a disminuir, entre sus diversos sectores, las diferencias que proceden de desequilibrios entre los componentes sociales.

La conciencia de esta función social de la escritura y la voz; la conjunción fértil de palabra y escritura, se relacionan con la formación de un potencial efectivo de autonomía y libertad y de la identidad individual y colectiva.

En el primer volumen de sus *Tradiciones peruanas* (1872),¹ Ricardo Palma hábilmente integra el relato histórico con una tradición vigente que devela el efecto de la historia en la sociedad y sus sistemas de relaciones. En "Carta canta" Palma comenta la tradición que destaca el título:

Hasta mediados del siglo xvi vemos empleada [...] esta frase: *rezan cartas* [...]. Pero de repente las cartas [...] rompieron a cantar; y hoy mismo para poner remate a una disputa, solemos echar mano al bolsillo y sacar una misiva diciendo: —Pues, señor, *carta, canta*. Y leemos en público las verdades o mentiras que ella contiene, y el campo queda por nosotros. Lo que es la gente ultracriolla no hace rezar ni cantar a las cartas, y se limita a decir *papelito habla* (p. 59).

¹ Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, t. I, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1956. De ahora en adelante indicaré sólo la página citada, salvo si se presta a confusión.

Luego el texto se retrotrae a la colonia y al sistema de encomiendas, y se detiene en un episodio relacionado con uno de los encomenderos más ricos y poderosos, De Barranca. De los frutos de la tierra cultivados en su hacienda, el indio sólo recibe productos negativos debido a la enfermedad que le producía comer hasta el hartazgo las nuevas frutas y verduras. Y empieza así a tejerse la denuncia relacionada con la palabra escrita. El mayordomo envía al patrón diez melones de la primera cosecha de la hacienda, en hombros de dos indios mitayos y junto con una carta. Los primeros deciden comerse uno de los melones (después comerán otro). Como su "ignorancia", dice el texto, atribuía a la escritura un poder "diabólico y maravilloso" —clara evidencia de que la experiencia se ha repetido multitud de veces—, deciden esconder "la carta detrás de la tapia, que no viéndonos ella comer, no podrá denunciarnos", dicen.

El patrón, comprometido a regalar los melones a otros de mayor prestigio social, recibe la carta y, encolerizado, denuncia y castiga a los culpables. Uno de ellos, dice finalmente al otro: "—¿Lo ves, hermano? ¡Carta canta!". La anécdota se propaga entre los del grupo dominante con acceso a la escritura, y se revierte sobre los indios, lo cual refuerza las relaciones de opresión.

Aquí y allá, en el breve relato, la escritura se marca como signo virtual de poder, y reto al poder inmediatamente superior. La posibilidad de reto varía en proporción directa con el dominio que tengan los actores de la escritura y de la lectura. Así el encomendero —como ocurrirá en las guerras de independencia con todos los criollos— puede retar al virrey con un *pasquin* que, a manera de *graffiti*, lleva escrito sobre los tambos de la hacienda: "Al que me echare de mi casa y hacienda, yo lo echaré del mundo" (p. 60). En cambio, un *bando escrito* que prohíbe a los indios comer pepinos porque los enferma, deberá ser leído a éstos por el sacerdote, después de la misa dominical (p. 61). En otro relato de *Las tradiciones...* de Ricardo Palma,² la posible venganza de una viuda contra la autoridad, culpable de la muerte de su esposo, se inicia gracias a la mediación del papel escrito por la dama. Significativamente esta vez, la indicación de prestigio literario digno del virrey es, según el relato, que se trata de una décima para "galán cortesano" (p. 68). Muy probablemente, cuando Palma destaca el poder que reside en el dominio de la décima, género prestigiado de la literatura cortesana, tiene presente a su vez, desde el presente de la enunciación, que gradualmente la décima se convirtió en Latinoamérica en un género liberador, que frecuentemente se divulgaba en las colonias en pasquines y *graffitis* y, sin duda en diversas formas orales de transmisión popular.

En el siglo xx se reproducen situaciones de poder análogas, referidas

² Ricardo Palma, "Una aventura del virrey poeta", en *ibid.*, pp. 64-71.

sobre todo al contraste entre los sectores predominantemente orales de la marginación, y los sectores con dominio de la escritura, con un claro potencial de dominio y opresión, excluyentes del "otro". En la narrativa mexicana contemporánea tenemos un claro ejemplo de esta situación en la segunda novela de Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, publicada en 1962,³ suerte de épica invertida (¿vencida?) del pueblo chamula y de la sociedad ladina. Los rasgos todavía coloniales que imperan sobre todo en el sistema de las relaciones sociales entre los grupos indígenas y los ladinos, seguramente contribuyó a que la autora se hiciera eco de estas diferencias, en términos del poder, y que lo hiciera en función del acceso o no acceso a la escritura, por parte de los actores de la historia que todavía no pueden devenir sujetos de ella. En este caso, el proyecto ideado por uno de los actores para movilizar a los finqueros contra los indios, *Las ordenanzas militares*, en manos de los indígenas, sobre todo de la Ijol, sacerdotisa de evidente poder sobre la tribu, se cosifican. En tanto no puede haber conciencia de la opresión que la palabra escrita delataría, porque no se es dueño del poder de descodificarla, la palabra se hieratiza y se transforma, al final de la novela, en palabra "sagrada". La hoja de las Ordenanzas deviene, irónicamente, "puente entre lo divino y la humanidad", y se venera en un ritual que busca perpetuarse en el pueblo diezmado. La escritura eterna la cadena de opresión y la focalización se dirige en seguida al "libro":

No existe ni antes ni hoy. Es siempre. Siempre la derrota y la persecución [...] (p. 362).

El libro se expone a la adoración. El principal lo alza, con cuidado exquisito, entre sus manos. Lo acerca al rostro de los que están presentes para que sean testigos y lo divulguen entre quienes no tienen acceso a la ceremonia. Existe, para que la esperanza no desfallezca. Son testigos de que el libro existe [...].

Ahora ya pueden cerrarse para siempre estos ojos arrasados en lágrimas. Lo que han visto los salva.

Y continúa expuesta, como una hostia, esa página que algún héroe ignorado rescató de la catástrofe. Esa página inicial en la que llamea un título:

Ordenanzas militares (p. 364).

Una vez más el mundo oral no encuentra las claves de liberación a las que no tiene acceso, y que, sin embargo, venera. Es decir, inaccesible

³ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, 2a. ed., 1966, Mortiz, México, 368 pp. [1a. ed. 1962. Ejemplar numerado, 8]. Siempre que no se preste a confusión, sólo indicaré las páginas a las que me refiero.

en el presente para la posible liberación de su destinatario, no desaparecen; permanecen como una posibilidad para el futuro.

En la literatura mexicana contemporánea, será *La feria* (1963) de Juan José Arreola,⁴ como señalé el pasado octubre de 1998, en la Gran Canaria,⁵ el espacio textual donde se integren —en la preparación de una fiesta patronal— la glosa en décimas ya tradicionalizada, y la denuncia que abre caminos de liberación. El pasaje del reparto de las décimas impresas en una hoja suelta tradicional, al iniciar los festejos, es ejemplar por su economía poética.

Cuando es eficaz, la inserción de lo oral en lo escrito implica un alto grado de artificio que no se percibe como tal. El efecto de confluencia natural en *La feria* se manifiesta con la notable disminución de la distancia que suele separar a ambas modalidades. Favorece la adecuación, el hecho de que la escritura, en el ejemplo, no enfrenta dos mundos socialmente comunicados. En el nivel del discurso, dialogan dos actores mestizos, con diverso punto de vista sobre los acontecimientos. Además, lo oral ya entra en la escritura de la novela, como forma escrita tradicional. Todo el pasaje es ejemplar por la maestría en la inserción de la oralidad en el texto, mediante el guiño cómplice de la ironía:

—¿Qué le parecieron las décimas?

—La mera verdad, se me hacen muy rancheras.

—El año pasado estuvieron más elegantes.

—A mí no me la dejaron en la casa. Voy a ver si consigo una en la Parroquia.

—Ni vale la pena. Parece que las hicieron los indios, están muy chillantes.

—De todos modos, yo tengo la colección completa, desde fines del siglo pasado.

—Yo tengo una en pergamino legítimo, de 1913, el año de la arena. Se la regalaron a mi papá, que era compadre del Mayordomo. La voy a donar al Museo Regional...

—¿Para que se la roben?

—Déjeme leerle a usted los versos que traen las décimas este año:

⁴ Juan José Arreola, *La feria*, 2a. ed., con asteriscos de Vicente Rojo, México, Mortiz, 1964, 199 pp. (Serie del Volador). [1a. ed. 1963]. Siempre que no se preste a confusión, sólo indico las páginas a las que hago referencia.

⁵ Cf. Yvette Jiménez de Báez, "Tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos", conferencia plenaria en el *VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez (eds.), I. Estudios, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Acade, 1998, p. 65.

En hambre, peste, temblores,
 guerra, inundación, sequía,
 Zapotlán de noche y día
 a José pide favores.
 Él le responde: "No llores,
 porque me invocas con fe,
 tus angustias guardaré".
 Por eso tan juntos van:
 él, José de Zapotlán
 y Zapotlán de José.

—Esto es lo que se llama una buena décima. ¿No le parece a usted? Después de leerla, qué importan los colorines... (pp. 176-177).

Es evidente la imposibilidad de una cultura sin voz, o de una cultura totalmente ajena a la palabra escrita. Desde esta perspectiva, hay que librar el problema de las dicotomías fáciles como la de culturas primitivas y culturas avanzadas.

En México, por ejemplo, hay testimonios literarios privilegiados por las culturas prehispánicas. En éstos se reconoce la relación de la oralidad con el libro. Así como también se reconocía a los que León Portilla llama "Los Maestros de la Palabra":⁶

Los que están mirando [leyendo],
 los que cuentan [o refieren lo que leen]
 los que despliegan los libros,
 la tinta negra, la tinta roja,
 los que tienen a su cargo las pinturas
 Ellos nos llevan,
 nos guían, dicen el camino.

El 2 de mayo de 1996, en Río Verde, San Luis Potosí, se recogió una décima, de la cual seleccioné los primeros cuatro versos para usarlos como epígrafe de *Voces y cantos de la tradición*.⁷

⁶ Miguel León-Portilla, *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mexoamericanos o la escritura alfabética*, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 27.

⁷ Yvette Jiménez de Báez (ed.), con la colaboración de E. Fernando Nava L., 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*, México, El Colegio de México, 1998, 149 pp. (Seminario de Tradiciones Populares, Serie Estudios de Lingüística y Literatura, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios). Abrevio, al citar, como *Voces y cantos*, seguido de la indicación de la página.

—Oyes, Toño García,
 cuida bien tu cuaderno
 porque al poeta moderno
 tú le sirves de guía.⁸

Entre el libro, la oralidad, el sonido y la música transcurre, sin duda, mucho de esa abigarrada síntesis que somos nosotros: México, Hispanoamérica. Y ha transcurrido históricamente, en mucho, por el camino de la décima y la glosa en décimas, y por el de la música. Integradas con el baile (del areyto al zapateado en México, como del areyto al seis en Puerto Rico), se concentran casi naturalmente en la tradición de las fiestas religiosas (*a lo divino* o *de a divino*, como dicen en la Sierra Gorda),⁹ y de las profanas (*a lo humano*).

En suma, los pasquines, una amplia tradición de hojas sueltas, papeles, folletos, cuadernos, libretas, a los que seguramente hoy 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. Transculturación que, en buena medida, debemos a los frailes que en las capillas anexas a los templos o en su itinerancia aprendieron las lenguas y evangelizaron con ellas, al mismo tiempo que enseñaban el español. También la música y el teatro fueron medios idóneos para el proceso complejo y contradictorio.

LA FIESTA DE LA TOPADA Y LOS CUADERNOS DE TROVADORES EN LA SIERRA GORDA

¿Qué pasa en la Sierra Gorda de México, en esos puntos en que se mantiene viva la tradición de la fiesta de la poesía y el decimal, modalidades ambas de la glosa en décimas? En la zona llaman *topada* a la celebración, porque se centra en la controversia entre dos trovadores que se enfrentan, cara a cara, en el ámbito festivo, y compiten durante varias horas. Combina la música y el zapateado, la glosa en décimas octosílabas y el decimal de metro compuesto que puede llegar a las catorce sílabas. Combi-

⁸ Adrián Turrubiarres Rosales. Entrevistado por E. Fernando Nava L., en el domicilio del informante, Río Verde, San Luis Potosí (SL), 2 de mayo de 1996. Datos del informante: 53 años, nació en 1943, en Río Verde. Trovador. Transcripción de Claudia Avilés Hernández. Cf. Yvette Jiménez de Báez (ed.) y varios colaboradores, *Voces y cantos*, op. cit., pp. 7 y 147.

⁹ La Sierra Gorda incluye partes de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro.

na también las coplas líricas, los jarabes y sones, y vincula los componentes rituales, con la improvisación durante largas horas, que tampoco está exenta de un canon o reglamento, pero que se despliega con una gran fuerza transformadora.

LOS CUADERNOS O LIBRETAS DE TROVADORES

Sosteniendo el ritual festivo —de topadas ejidales o correspondientes a los ciclos de la siembra, y del calendario de festividades religiosas, o como acontecimiento familiar de una o más familias—, está la tradición escrita de los cuadernos y libretas de trovadores. El cuaderno puede ser el acervo de un trovador, autor de las composiciones, bien como cuaderno de trabajo, bien como manuscrito ordenado y pasado en limpio. También puede ser el acervo que el trovador o el recopilador privilegian de composiciones que pertenecen a otros trovadores o a la tradición. Este tipo de cuaderno puede tener además una función de acervo-guía para la formación del trovador. En este sentido, conocer los cuadernos implica acercarnos a la tradición y percibir las tendencias a partir de las cuales, con diversos grados de transformación que pueden llegar a ser transgresores, se va dando el proceso de producción del género. El cuaderno es además un bien cultural valorado así por los grupos sociales en que se produce. Sus propietarios pueden ser el trovador o cualquier otro miembro de la sociedad. Es natural que se herede, que se obsequie o incluso que pueda emplearse como pago en alguna transacción económica.

Lo escrito opera como sostén de la tradición, aun cuando los sujetos que la activan sean ágrafos. Es necesario señalar que en la topada hay signos evidentes de esta función culturizante del género, transmisor de un saber popular que guarda claras reminiscencias de la función del género de la glosa en décimas para transmitir el saber y la cultura durante la colonia. El español se hizo así patrimonio cultural prestigiado, hecho que contrarrestó en parte la agresividad de la conquista. Pienso que se trató de un medio eficaz para transmitir la tradición y, con ella, los nuevos modos de ver la realidad. La eficacia pedagógica estriba además en el acierto de transmitir el saber en un molde rítmico y métrico, que repite unos mismos esquemas y favorece la memoria y la atención.¹⁰ Conviene

¹⁰ Los aspectos métricos, rítmicos y rítmicos de un poema, asociados por la función poética a la equivalencia, el paralelismo y la repetición, se distinguen más claramente en la poesía tradicional, sobre todo en composiciones como éstas que específicamente tienen un contenido didáctico o informacional, más próximo a la prosa, que matiza los contenidos y,

señalar que en *la topada* predomina notablemente la glosa de carácter histórico, o de *argumento*, en general ligada a todo el ámbito del saber popular. Al asumir la tradición y transformarla, el trovador lleva el género a situaciones de umbral que se resuelven en la denuncia o en la épica moderna en verso que revela las contradicciones del presente.

¿Cómo ven los depositarios de los cuadernos esa manifestación tradicional que deriva de prácticas anteriores (los manuscritos de los Siglos de Oro, las hojas sueltas, los cancioneros, las epístolas)? Un repaso de las entrevistas grabadas y de los materiales recogidos en Río Verde, San Luis Potosí, y otros puntos de la Sierra Gorda, deja ver claramente lo siguiente:

1. Los cuadernos son, por lo general, libretas escolares de diversas formas, y el recopilador puede ser el propio trovador o un pariente que domina la escritura.

2. Como ocurre en otros países hispanoamericanos (Puerto Rico, Perú, Venezuela...) los trovadores conservan los cuadernos y libretas junto con libros que son de muy diversa índole. Como dice Amador Ramos de Río Verde: "Tengo muchos versillos¹¹ por ahí [...], otros los tengo por ahí en otra libreta; sí, nomás los tengo todos revolajados; tengo muchos libros".¹²

3. De los libros, ciertamente los más citados son la Historia Sagrada y la Biblia. Valga como ejemplo la siguiente décima de glosa:

Ya llegaron, ya llegaron y se fueron
 esas horas del martirio del Mesías;
 nos lo dicen las Escrituras y profecías
 que los [bandos] del profeta se cumplieron,
 esos libros que de antaño se escribieron

al mismo tiempo, hace más explícitas las estrategias. Si bien habría que matizar la generalización que hace Jakobson acerca del folklore y su relación con la función poética, me parece útil volver sobre sus planteamientos. Sobre todo cuando analiza desde diversos ángulos cómo "la equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica" (Roman Jakobson, "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, 2a. ed. en esp., Editorial Seix Barral, Barcelona, 1981, especialmente pp. 378-382. [1a. ed. en inglés 1974]).

¹¹ Como es frecuente en la tradición popular hispánica, los trovadores de la Sierra Gorda suelen usar "verso" como equivalente de toda la poesía.

¹² Amador Ramos (SLRAMOS.058). Entrevistado por E. Fernando Nava L. y Claudia Avilés Hernández, en el domicilio del informante en Río Verde, San Luis Potosí, el 9 de septiembre de 1996. Datos personales: ca. 65 años. Nació en Vallecito, Santa María del Río, San Luis Potosí. Trovador. Transcripción de Juan Antonio Pacheco. Cf. Yvette Jiménez de Báez (ed.), con la colaboración de varios, *Voces y cantos*, ed. cit., p. 146. El número que acompaña al nombre corresponde al acervo de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares (El Colegio de México, CELL).

nos enseñan lo presente y lo pasado,
 como El Nuevo Testamento es relatado
 por apóstoles y sabios pensadores,
 y en la tierra van diciendo oradores
*el bendito Galileo fue bautizado.*¹³

Este trovador de Río Verde, Amador Ramos, como otros de la zona (igual es en Veracruz) reconoce que su acervo está formado por “versos” suyos y de otros que guarda celosamente (“soy celoso en lo ajeno y soy celoso en lo mío”). Así se van armando los cuadernos y libretas con “versos” seleccionados de la tradición oral y los que va escribiendo el propio trovador. Hablando de los “versos” de su tío, Tomás Flores, dice Amador Ramos (*Ibid.*):

Ése fue el que me empezó a decir [...] las picitas, ¿verdad? y a mi hermano; él tenía las libretas y yo las agarraba [...] y me empezaba a aprender los versitos así. Y empecé a cantarlos, ¿verdad? empecé a cantarlos.

Yo me creo que algunas eran hechas de él, y otras yo creo que también fue habilitaciones que le dieron otras personas ¿verdad?. O sea, que ese tío mío a veces —él empezó chico también— [...] empezó a conseguir poesías con algunos conocidos [...]. Poesías, ¿cómo dijera?, de los antepasados.

El cuaderno fija la oralidad. Le da permanencia y garantiza la posibilidad de su transmisión, más allá de la memoria que es el otro polo de la fijación, que tiende también a la escritura. La escritura y la lectura, como la memoria y la voz refuerzan la memoria colectiva y sirven de soporte eficaz a la tradición que a su vez se transforma y abre al futuro, por ejemplo en el ejercicio de la memoria que forma al trovador, proceso del cual dan testimonio muchos de ellos: “y que repetía todos los versos que se habían dicho un poeta y el otro, desde el principio hasta el fin; que se los aprendía completos, una persona”; “nomás agarraba un libro, lo leía hasta donde lo leía, después se lo cantaba a usted, todo sin ver ya el libro”, dice Miguel Rosales de Río Verde (SLROSALE.001).¹⁴ En correlación con esta práctica oral de la memoria, el trovador suele tener una libreta que funciona como bitácora. Frecuentemente, cuando ya el poema le convence, lo pasará —o se lo pasarán— a su cuaderno o libro per-

¹³ *Ibid.*, *id.*

¹⁴ Miguel Rosales (SLROSALE.001). Entrevistado por E. Fernando Nava L., en el domicilio del informante, Río Verde, San Luis Potosí, el 8 de septiembre de 1996. Datos personales: 100 años, nació en 1896, en San Cristóbal Rayón, San Luis Potosí. Violinista. Transcripción de Juan Antonio Pacheco. Cf. Yvette Jiménez de Báez (ed.) con la colaboración de varios, *Voces y cantos...*, *op. cit.*, p. 146.

sonal.¹⁵ Así lo declara Hilario Gutiérrez:¹⁶ “A veces uso una libreta [...] como desechable, corrientita [...]. Ahí la hago y si no me gusta, la hago de otro modo. Hasta que creo [...] que me queda bien, la paso, por allá, en libro”. Algo similar declara Teodoro Ruiz, otro trovador de Palo Alto: “también así [aprendí], echando a perder [...]; pues juntaba yo libretas y lápiz [...]. Le daba diez o más repasos y... le iba corrigiendo lo que no me gustaba.”¹⁷

Junto con el cuaderno, algunos trovadores escriben pequeños léxicos, palabras que les interesan e incluso alguno declara que consulta a veces un diccionario (algo similar han declarado trovadores puertorriqueños de la zona de Fajardo). Sobre este punto, declara don Amador Ramos:

Necesito consultar algunas palabras en el diccionario [...]; a veces las escribo en un papel para no andar, este, deletreando, cada rato buscando, y ya. Quiero hacer algún verso, y luego [...] voy y busco en un papel que tengo escrito así, un papelito. A veces pues esto contiene esto; esta palabra aquí queda buena, ¿verdad? Tengo la curiosidad a veces de copiar palabras, cuando tengo tiempo [...]. Y algún día que se ofrece, este, para hacer algún verso...¹⁸

¹⁵ Los informantes manifiestan cierto grado de conciencia de la mayor permanencia de la poesía escrita, y llegan a atribuirle —como señalé al comienzo de esta exposición— rasgos míticos asociados, como es natural, a una visión prestigiada del objeto. Esto hace que lleguen a concebir el cuaderno como libro cuando este responde a una colección que avalan como suficiente. La terminología puede llegar a confundirse pero es claro que siempre es en una línea de valoración ascendente. El trovador o músico suele tener libros relacionados con su arte y oficio, y lo que hemos llamado en el Seminario, sus libros personales. Valgan como ejemplo los siguientes testimonios de San Andrés Tuxtla, Veracruz, Juan Polito Baxin y Andrés Moreno Nájera (VMORENO.055): J. Polito Baxin (VPOLITO.057): “—Un tiempo había yo conseguido un libro de diferentes versos de lo antiguo, pero hubo una revuelta en un rancho que tuve y ahí los perdí”.// M. Olmos Aguilera: “—Y ese libro, ¿de quién era?”// J. Polito Baxin: “—[...] de mi abuelito”. A. Moreno Nájera: “La gente hacía [...] con nosotros: Echamos los versos y nos gusta cantar; escuchamos cómo canta aquél y apuntamos los versos, y ya hacemos el libro o la libreta, los cuadernos”. (Cf. Las entrevistas en la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares del Seminario de Tradiciones Populares, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México).

¹⁶ Hilario Gutiérrez (SLGUTIER.066). Entrevistado por Claudia Avilés Hernández y Marco Antonio Molina, en Palo Alto, San Ciro de Acosta, San Luis Potosí, el 10 de septiembre de 1996. Datos del informante: 46 años de edad; nació en 1957, en Palo Alto. Es trovador y posee cuadernos. Transcripción de Juan Antonio Pacheco. Cf. Yvette Jiménez de Báez (ed.) con la colaboración de varios, *Voces y cantos*, ed. cit., p. 144.

¹⁷ Teodoro Ruiz (SLRUIZ.028). Entrevistado por Claudia Avilés Hernández y Rafael Velasco Villavicencio, sobre la Fiesta de la Santa Cruz en Palo Alto, San Ciro de Acosta, San Luis Potosí, el 3 de mayo de 1996. Datos del informante: 61 años, nació en 1934. Trovador. Transcripción de R. Velasco Villavicencio.

¹⁸ Amador Ramos (SLRAMOS.058), cf. nota 12.

En el proyecto "La décima popular en México y Puerto Rico y otros países hispánicos", nos hemos propuesto estudiar la memoria colectiva escrita que representan los cuadernos y libretas de trovadores por su importancia en el sentido de la tradición. Entre los cuadernos recogidos he seleccionado el último que obtuvo Claudia Avilés, investigadora del proyecto, donado por el citado trovador Amador Ramos, de Río Verde, el 21 de febrero de 1998. El cuaderno era de José E. Rosales, trovador de la zona. Se trata de un cuaderno rayado, de forma francesa, tamaño media carta, algo maltratado en la primera y la última hoja. Sin embargo, ha sido escrito —probablemente copiado en tinta— con mucho cuidado y letra bastante regular, pequeña. El autor suele poner su rúbrica, con variantes, al concluir cada glosa, y a veces la pone como adorno en otras partes de la página. Hay también pequeños dibujos hechos con la misma pluma, y copias, realizadas con lápiz, de algunas monedas de uso corriente y baja denominación.

El cuaderno tiene 43 glosas en décimas, prácticamente todas relacionadas con el campo semántico del saber, como es característico del género en la Sierra Gorda. 35 glosas son de cuarteta glosada en cinco décimas que sólo glosan el primer verso de la cuarteta; es decir que funciona como de línea, lo cual hace pensar en el *decimal* de la Fiesta de la Topada. En general son glosas de Argumento (detalle, enumeración, explicación de un punto), 29 en total. Distingo como de Fundamento las que, con los mismos temas, son pares en que una glosa pregunta sobre un tema determinado y la otra responde, explica. De éstas hay cuatro con pregunta y contestación cabales; dos que pueden unirse como pregunta y respuesta; cinco de pregunta, y dos de respuesta.¹⁹

Entre las glosas de pregunta-respuesta, que he llamado de Fundamento, se destacan las de Historia Sagrada. Al someterse a esta forma, predomina el reto al propio saber y al del otro, y la referencia sagrada pierde definición como tal. La forma, tendiente a la enumeración y a las frases paralelísticas, facilita la memorización de los contenidos. El reto al otro no tiene la máscara de agresividad que tienen, por ejemplo, las glosas de la Bravata, durante la Topada. Más bien, entre el que enuncia y el que responde —roles que se invierten en cada cambio de secuencia— hay una suerte de complicidad atemperada. El trovador enuncia sobre su arte, y entra en diálogo con el otro, en un contexto público.

¹⁹ Me referiré al cuaderno como *Cuaderno Rosales*, seguido de las páginas utilizadas, o sólo de las páginas citadas, cuando no se preste a confusión.

¿De qué edad habló con Dios?	Poetas que son estudiados
¿Qué fue lo que le ofreció?	sobre de la geografía
¿Cuál terreno le cedió?	contestan cualquier poesía
Dime, con toda la voz,	de argumentos mencionados;
para discutir los dos	se hayan muy capacitados
siguiendo adelante el plan.	por sus buenas trovaciones,
Sólo así recordarás,	ahora yo por precauciones
sacando antecedentes	como buscando la meta,
yo quiero que tú me cuentes	voy a preguntarle al poeta
<i>Después, ¿por qué fue Abraham?</i> ²⁰	<i>¿Qué tantas constelaciones?</i>

El ámbito de las glosas por anatomía y por astronomía ocupa un lugar importante en el cuaderno, como en casi toda Hispanoamérica. Deben haber circulado folletos o cuadernos con esta información que luego el trovador popular transforma en los moldes métricos y rítmicos de la glosa. Su posibilidad de difusión estaba garantizada, de manera ágil y lúdica:

La rótula en la rodilla
fémur, tibia y peroné,
falanges, tarso en el pie,
figurando una barilla,
al ver parece sencilla,
pero tiene agredientes
en tamaño suficientes,
hasta llegar a las uñas,
a la vez sirven de cuñas
Los demás huesos siguientes.

(*Cuaderno Rosales*, p. 14)

Dije al comienzo, que el gran campo de los cuadernos, y de la tradición de la glosa en décimas en la Sierra Gorda, es la transmisión de la historia. Historia como discurso, es decir como la explicación de los diversos aspectos de la realidad, con determinada perspectiva, e historia en tanto la narración de los hechos que forman el acontecer, la interacción del hombre con su medio. Hay glosas por geografía (distribución por es-

²⁰ Primera décima de la glosa de cuarteta, con cinco décimas glosadas, que aparece en el *Cuaderno de Rosales*. Es la glosa 12 que parte de la cuarteta: "Después, ¿por qué fue Abraham?/ siendo su nombre sencillo/ porque recibió aquel brillo/ y la tierra de Canaán" (*Cuaderno Rosales*, p. 11).

tados y asentamientos humanos), por las carreteras a nivel nacional; sobre los primeros habitantes de México, el emperador Moctezuma, los toltecas y aztecas, el choque de la conquista ("negras contiendas aquí pasaron"), el momento justo previo al descubrimiento ("un poco antes de Colón"). El tema colombino es central dentro de la tradición de las glosas y décimas.²¹ En esta ocasión hay cuatro glosas. Y después de las colombinas, la glosa de la Independencia, centrada en la acción de Morelos. Conviene recordar que los movimientos de independencia en toda Hispanoamérica mucho deben al ímpetu de las glosas en décimas que circularon ampliamente en hojas sueltas, folletos, manuscritos. A este repertorio se suman las glosas del ciclo carolingio como en el Romancero. En el cuaderno de Rosales hay dos: una sobre Carlomagno y los doce pares y otra sobre Ricarte de Normandía. También temas históricos nacionales del siglo xx, con claro predominio de la galería de caudillos y líderes: Álvaro Obregón, y especialmente una glosa dedicada a los que han muerto:

Aquellos jefes más principales,
por la escritura que yo conozco,
Francisco Villa y Pascual Orozco
también murió Don Pablo González;
bastantes jefes que por iguales
andaban siempre en el tocadero,
también murió Francisco Madero
dignos de darles toques de diana
en la República mexicana.
¡Nomás tú quedas!

Cada décima concluye con ese pie trunco, lleno de nostalgia, que sustituye al que le corresponde de la cuarteta inicial: "Ya nadie sobra de gente". La afectividad transgrede la forma.

COMUNICAR UN SABER

El repertorio temático, predominantemente asociado a describir diversas esferas de la realidad, donde incluso el amor se inserta en un tono refle-

²¹ A manera de ejemplo, cf. 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* (Universitat de Barcelona, 15-19 de junio de 1992), ed. de Joaquín Marco, PPU, Barcelona, 1994, pp. 437-452.

xivo, presupone una voluntad de saber sobre el mundo y las cosas y, por lo tanto, su dominio para poder comunicarlo.

Desde el origen de su oficio, el trovador era un depositario y un transmisor del saber de su época. Esto lo colocaba en una situación de privilegio por el poder de convocatoria que sin duda tenían sus composiciones, las cuales llegaban a repetirse, fragmentadas por el gusto popular, de boca en boca, hasta llegar a formar parte de la *memoria colectiva*. Era pues una figura prestigiada por su público, como lo sigue siendo hoy. La relación de prestigio se traduce, a su vez, en garantía de credibilidad, tanto para la persona como para su saber. Estos rasgos han dejado una clara huella en el acervo de los cuadernos que hemos podido reunir, como lo ejemplifica el cuaderno, propiedad de don Amador, que describo y analizo en este trabajo.

1. *El trovador, depositario de un saber*. Cuando se apela al trovador, se apela al saber que le da una experiencia privilegiada: "según tu *sabiduría*" (p. 12, 2a), y lo define frente a los otros: "este hombre sí es de argumento/ y de gran sabiduría" (p. 9, 2a). Es un saber que además le da competencia, en paridad con otros especialistas del ramo. Así hablando del "sistema óseo", "todo aquel que se dedique/ puede dar un pormenor;/ no solamente un doctor" (p. 17, 5a).

2. *Memoria y escritura*. Lo he recordado antes, la oralidad busca la permanencia, y de ahí la importancia de las estrategias discursivas o musicales que propician la memorización de los textos. Por eso tiende a la escritura en diversos grados de adecuación ("que nunca jamás se borre/ y que siempre escrito quede": p. 6, cuarteta). El trovador se sabe un recolector de memorias fragmentadas que constituyen su acervo para la creación, como en el caso de todo escritor: "de esto tomaremos nota" (*id.*). La escritura conlleva además la posibilidad de entrar a la Historia, con el prestigio que ello implica: "En la Escritura todos están/ y así la fama los ha celebrado/ qué grande honor queda reservado/ que en la Historia siempre se podrá admirar" (p. 30, 5a).

3. *Fuentes del saber tradicional*. Tratándose de tradiciones literarias y musicales, ¿a qué fuentes acuden los poetas y trovadores populares, de acuerdo con las décimas, glosas y otros géneros de los cuadernos?

Es evidente la preeminencia de la Escritura como base principal del saber tradicional. Si bien es cierto que la palabra remite de inmediato a la Biblia o Escritura Sagrada, por extensión se refiere en general a la escritura, en tanto depositaria del saber. Se asocia pues a la cultura y a lo Sagrado. Frecuentemente suelen confundirse los límites de ambas esferas. La escritura se sacraliza (sobre todo en sectores prácticamente ágrafos), y lo Sagrado se humaniza (versiones a lo humano de lo divino). Los ejemplos en el cuaderno propiedad de don Amador son muchos: "Por

la escritura lo digo" (2a. contestación); "por la escritura distingo" (p. 29, 2a); "por la escritura que yo conozco" (p. 33, 2a); "por aquel tiempo anterior/ por la escritura me fundo" (p. 23, 2a). Puede aparecer algún elemento afín a la escritura, como es el caso de *la leyenda*, género asociado a la transmisión oral, que suele conservarse en la memoria colectiva y, en esa medida, participa de un componente de permanencia que lo acerca a los modelos de escritura fundacional como la Historia Sagrada y la Biblia.

La escritura —en tanto permanencia de la palabra— permite que accedamos al pasado del cual se declara depositaria como acervo determinante del saber: "según los anales de nuestra antigüedad/ se ha formado esta ilustre información" (p. 34, 3a); "según las nociones de nuestros antepasados" (*id.*). Por eso los hechos se registran en la *memoria colectiva*, "como un recuerdo en la historia existe" (p. 25, cuarteta). La palabra escrita adquiere así carácter de verdad y de afirmación irrefutable: "Nada se podrá negar/ porque está escrito en la Historia" (p. 26, 5a). Y es, sin duda, palabra prestigiada.

Esa relación entre la escritura y el saber de prestigio, implica al "otro" y la voluntad de involucrarlo y transmitirle el saber que se domina: "Como dice la Escritura/ por medio de la cultura/ les voy a hacer sabedores/ lo escrito por los doctores" (p. 13, 13a); "Así lo explica la Escritura que he leído/ que me ilustra con su ilustre narración" (p. 34, 1a).

El reconocimiento del carácter transmisor de los portadores del saber tradicional los convierte, como a la Escritura misma, en fuentes de ese saber: "Dicen los sabios autores" (p. 9, 4a); "según explica el autor" (p. 23, 3a); "según los historiadores" (p. 22, 7a). La historia es narrada "por varios historiadores/ de ciencia y grande saber" (p. 26, 3a).

4. *Reglas de composición.* 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. "En la Escritura es que hallo/ la forma de estipular" (p. 4, 5a), dice el trovador quien, a su vez, procura adecuar la forma a los contenidos: "por medio de la teoría/ tener los conocimientos/ viendo los procedimientos" (p. 38, 5a). Con mayor fuerza que el tema o el objetivo de la composición, el dominio de los "procedimientos" propicia su recepción favorable: "No quiero saber la meta/ que me trae en su libreta/ si la trae bien arreglada" (p. 9, 1a), donde "bien arreglada", equivale a bien distribuida, y eso implica el dominio

de las reglas de composición: “no lo digo de mentira/ ni tampoco por versión/ doy esta distribución/ por conocer la teoría” (p. 19, 5a).

Ahora bien, comunicar un saber bien distribuido, y los rasgos propios del trovador asociados a su oficio (buen dominio de la escena, ejecutante del instrumento con que se acompaña para cantar improvisando o reproduciendo poesías propias o de otros...) implican, como señalé antes, una actitud comunicativa que se vuelve dialógica con por lo menos una doble finalidad: la pedagogía de enseñar al otro (“mi poca sabiduría/ [...] /también da conocimientos” (p. 1, 4); “dándoles informaciones” (p. 2, 4a); “te voy a hacer sabedor” (p. 4, 3a), y entrar a cantar en contrapunto o en controversia, con una clara voluntad de reto, conforme al código que ambos contendientes acatan y transgreden al partir de una misma tradición.

5. *Experiencia de comunicación.* En cada puesta en acto, se establece una situación comunicativa que reúne a: Un sujeto que enuncia o canta; con o contra otro; acompañado por la música, y ante un público receptor.

El público forma parte activa de la experiencia comunicativa. Frecuentemente interviene con comentarios, aplausos, gestos de aprobación o desaprobación..., pero aun cuando no externe su reacción, es receptor implícito que condiciona el enunciado o canto, y que el trovador tiene siempre presente: “Vamos tratando este punto/ delante de esta reunión” (p. 3, 5a); “¿qué más te puedo explicar/ ante el público de honor?” (p. 4, 5a); “como estar en un mitin/ o enfrente de estas reuniones” (p. 5, 2a); “desenvuelve tu talento/ enfrente de esta planilla”²² (*id.*, 3a); “entonces sí te respeto/ ante la ciudadanía” (p. 12, 5a); “ante toda la ciudadanía” (p. 21, 1a); “pido la contestación/ ante los observadores” (p. 26, cuarteta). Los otros cantadores funcionan también como público: “ante muchos cantadores/ que son partes exteriores” (p. 14, 1a).

Por lo general cabe definir el acto como una controversia —“topada” le llaman en la Sierra Gorda—, con reglas de bien decir (el reglamento), que legitiman la performance de cada trovador con sus músicos, y que suele ir acompañada de baile. Quien lleva la mano suele dirigirse a todos en el saludo del comienzo. Se aprovecha entonces para presentarse ante el retador y el público. A manera de introducción, informa sobre el duelo que recién se inicia (el objetivo de la reunión, lo que va a ocurrir, la disposición de cada quien, sus actitudes y virtudes, los anfritiones, el lugar y fecha en que se canta, etc.).

6. *Saber para entrar en controversia.* La memoria, la improvisación, la

²² *Planilla* ‘en grupo’. “Cuando llego a tocar en planilla” (p. 21, 5a).

participación en las fiestas y rituales de la comunidad, las diversas estrategias y aprendizajes que integran al trovador a la tradición, van conformando su acervo y lo adiestran en el dominio de uno o más instrumentos. El saber colectivo se transforma, a su vez, en cada puesta en acto en que él interviene.

Naturalmente casi, puede afirmarse que el trovador de topadas aprende, para entrar en controversia. Es la clave y el reto de la tradición: "porque esto tiene misterio/ cuando hay argumentaciones/ dar buenas contestaciones/ para que así no te enredes/ a ver si de veras puedes" (p. 5, 3a).

Por eso el estudio y la práctica del oficio, se convierten en tareas cotidianas, ya que, como apuntamos antes, se trata de un saber prestigiado: "Poetas que son estudiados/ [...] contestan cualquier poesía/ de argumentos mencionados/ se hayan muy capacitados/ por sus buenas trovaciones" (*id.*, 5a).

El poeta tradicional reconoce que la prueba máxima del dominio del saber es la improvisación; es decir, la capacidad de dar respuesta pronta a los argumentos que propone el contrincante: "Ya no hay tiempo de estudiar/ todo lo que sea, al momento/ dame, según tu argumento" (p. 10, 4a). La respuesta pronta depende, a su vez, de la capacidad del trovador para distribuir efectivamente los componentes de su poesía en función del objetivo. Al trovar sobre este punto, el poeta popular revela partes del reglamento: "No te vayas a desviar/ todo me dirás derecho/ para quedar satisfecho" (*id.*, 1a); "dime todo con certeza" (p. 11, 2a).

Ambos aspectos (el saber y el saber decir sin desviarse), confluyen en los siguientes versos, y su presencia indica, dentro del canon revelado, la modernidad de la poesía y del trovador: "Quiero que hables moderna poesía/ presentando tu buena cultura/ no me vengas con descomposturas/ como poeta de tiempos pasados/ que toditos andaban desviados/ por la falta de un buen argumento" (p. 21, 1a, vs. 3-8). La garantía es la valoración positiva por parte de los receptores:

[...]
 Si tienes en qué basarte
 con arreglo a la Escritura,
 sólo así nadie censura
 y hasta de bien te saldría,
 fijate en la puntería
 que vaya en línea recta,
 si de veras eres poeta.
 (p. 38, 1a).

7. *El reglamento*. Hay un saber tradicional que se hereda y difunde de generación en generación y por diversos caminos. Los cuadernos de los trovadores cumplen una función decisiva en este sentido. Son portadores de una cultura tradicional y de unas normas de composición. No se trata de ideas elaboradas, ni de una información cabal de los procesos. Sin embargo, es significativo que aprendamos a deslindar lo que la tradición privilegia en los propios textos como lo deseable y lo exigido al poeta popular, en este caso al trovador de topadas, sobre todo por la incidencia que estas ideas tienen en la tradición misma.

En los apartados anteriores he ido señalando algunas de estas normas de composición, tal y como aparecen en el cuaderno que nos sirve de base. Ahora busco precisar esos y otros rasgos discursivos que el poeta tradicional destaca y repite con variantes. Aunque todas las referencias son del cuaderno, los textos indican su naturaleza oral. Podrían ser textos, por lo general hablados, que sólo se transcribieron; que se escribieron para ser hablados, o bien que se escribieron como testimonio del estilo oral. ¿Qué rasgos atribuyen estas composiciones al modo de trovar propio de las topadas de la Sierra Gorda? De acuerdo con lo que se dice en el cuaderno, las poesías del trovador deberán:

1. Ser completas, acabadas, exactas, justas: "Hablaré todo cabal (p. 1)"; "[...] hasta darle todo el fin" (p. 5, 2a).

2. Ser derechas; es decir, rectas y sin desviaciones: "Todo dime por derecho" (p. 2).

3. Ser detalladas: "Dime detalladamente" (3); "me dirás una por una/ hasta darle todo el fin" (p. 5, 2a). "En la forma de explicar/ se los voy a numerar" (p. 14, 4a).

4. Estar actualizadas ("al corriente") en el saber que pretenden transmitir: "Tratándose de versiones/ muy categóricamente/ dime si estás al corriente" (p. 5, 2a). "Es bonito contestar/ muy categóricamente/ dime, si estás al corriente" (p. 10, 2a).

5. Debe elaborar un argumento personal: "Le debo yo ir preguntando/ con un argumento propio" (p. 9, 3a).

6. Debe ser correcta; estar libre de errores ("Esta noticia es completa/ no tiene equivocación/ yo les doy distribución/ como buen compositor/ sin tener ningún error" (p. 9a, 1a).

7. Tener adecuación interna entre sus versiones: "Nomás quedan las versiones/ asegún los portamientos" (p. 16, 5a).

8. Tener la función de divertir" (p. 26, 5a).

9. Ser una expresión cortés: "Dímelo con cortesía/ para quedar satisfecho;/ siempre que vayas derecho" (p. 12, 2a). "Y explicando con precisión/ algo del tema voy a decir/ dando importancia habrá que seguir/ siempre expresando con cortesía,/ sobre una línea sigo la línea" (p. 31, 2a).

10. Hacer una "explicación" de lo que quiere decir: "En la forma de explicar/ se los voy a numerar" (p. 14, 14a).

Estos rasgos conjugados, conforman un decir creíble y certero. La credibilidad del decir, es un rasgo coherente con el objetivo de divulgar el saber: "Vamos a pulsar lo cierto/ en cuestiones de teoría" (p. 9, 1a). "Dime [...] / a ver qué tan cierto es" (p. 12, 1a). "No lo digo de mentira/ ni tampoco por versión/ doy esta distribución/ por conocer la teoría" (p. 19, 5a). "Fue prisionero en verdad/ la historia no nos engaña" (p. 29, 3a). "Sus problemas con certeza explicaremos" (p. 34, 5a).

Los cuadernos o libretas de los trovadores de la Sierra de Xichú confirman la importancia que estos grupos dan a la memoria escrita de la tradición oral, y garantizan su permanencia y continuidad. Los hay de diversos tipos, sobre todo desde un punto de vista temático. También varía la forma como han sido elaborados, de acuerdo con la función específica que les otorga el recolector o transcriptor. Sé por experiencia que el trovador suele tener cuadernos con textos propios de diversa índole que le sirven de modelo para orientar la elaboración de otras décimas y decimales, de acuerdo con la ocasión. Cuando expuse en el "Coloquio Internacional de las Tradiciones: Fiesta, canto, música y representación", en 1998, la primera versión abreviada de este artículo, tuve la confirmación de la existencia de cuadernos en Veracruz, por Antonio García de León, y en Venezuela, por María Teresa Novo de Salazar y Rafael Salazar. Ya investigadores trovadores como Nicomedes Santacruz había consignado la presencia de esta tradición en el Perú.²³ Los datos, a los que podrían sumarse otros, contribuyen a probar la existencia de los cuadernos en múltiples puntos de nuestros países.

Es importante continuar la búsqueda de cuadernos y libretas en Latinoamérica. El estudio de un acervo suficientemente representativo sería iluminador para entender la ideosincrasia de la tradición del género y su relación con los sectores sociales que lo practican. También será iluminador de las prácticas de transculturación que se ejercieron en nues-

²³ Si bien Nicomedes Santa Cruz por un lado considera que la existencia del cuaderno parece corresponder a una pérdida de la memoria y la espontaneidad del trovador ("inspiración y memoria son las armas fundamentales de todo buen decimista"), por otro detalla el proceso de aprendizaje de los nuevos trovadores y la importancia que tiene el cuaderno en ella. Admite entonces que esto fue siempre una buena práctica del maestro trovador: "En este último aspecto quizá radica la vital función del cuaderno del decimista: en la popular docencia poética, tan *sui generis* como todo lo relacionado a esta afición", y añade finalmente: "Transcurrido un par de años, el alumno terminará de llenar el cuaderno con glosas íntegramente suyas. Y si con la afición le ha crecido el orgullo, sabrá discriminar entre las décimas suyas ("trabajadas") y las décimas ajenas (o "sabidas"). Luego seguirán las pruebas de la décima cantada y el enfrentamiento con otros (*La décima en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1982, pp. 97-99).

tros países durante la colonia, y de las tendencias dominantes de unidad y variación entre los países hispanoamericanos, en términos de la décima y de la glosa en décimas tradicionales.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

FIESTA Y TRANSGRESIÓN

FIESTA, RUPTURA Y TRANSGRESIÓN SEGÚN BAJTÍN

En la obra del pensador ruso M.M. Bajtín la fiesta popular ha sido asociada, a modo de sinécdoque, al carnaval, concepto que engloba una serie de fenómenos culturales que se remontan a los orígenes más antiguos de la vida social de la humanidad. Las teorías bajtinianas acerca del carnaval proponen una paleontología,¹ una fenomenología, y llegan a una apoteosis de “nuestro señor Carnaval”, parte de la llamada cultura popular de la risa. Asimismo, el carnaval se entiende como un dispositivo teórico para el análisis de los textos culturales de toda índole, pero sobre todo literarios. Introducido como una estructura universal, aunque contextualizado en una época y un lugar muy determinado —la Unión Soviética en los tiempos de la más encarnizada represión estaliniana— el concepto del carnaval ha sido aplicado a modo de una herramienta teórica transhistórica, transgrediendo incluso las fronteras geográficas que el mismo autor le había conferido.

Ahora bien, la idea del cronotopo —paradigma espaciotemporal propio de cada cultura en particular—, que pertenece asimismo al contexto bajtiniano relacionado con la cultura popular, nos permite “cronotopizar”, es decir, precisar el paradigma histórico y geográfico en que fue posible tal concepto del carnaval. No pocos analistas han subrayado el carácter “terapéutico” de *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, mientras que según el investigador ruso V. Turbín, una teoría acuñada hace sesenta años, y dirigida a su propio tiempo, 60 años después ya no es una misma teoría. Por eso se ha dicho que “el carnaval bajtiniano se ha extraviado en el tiempo”.

El conjunto de ideas asociadas al carnaval ha fascinado a los antropólogos, literatos, semiólogos, pero en los últimos diez o quince años han surgido críticas, protestas y cuestionamientos de la más diversa índole en contra de su uso irreflexivo e irrestricto, sobre todo cuando ha resultado claro que el contenido de la herencia intelectual bajtiniana no se limita a estos tópicos, sino que los incluye como parte muy peculiar

¹ Como N. Marr habló de una paleontología de las lenguas, en el caso de Bajtín podemos hablar de una paleontología semiótica. Bajtín (Volóshinov, 1992, pp. 102-105) conocía las ideas de Marr.

de un todo cuyos fundamentos a veces parecen contradecir los del “carnaval”: el supuesto espíritu libertario que le es propio, la suspensión universal de jerarquías, un utopismo específico. Todos estos elementos, derivados de la cultura popular de la risa, no están bien avenidos con responsabilidad personalizada y a la vez ontológica en la que se basa la “filosofía primera”, o filosofía moral, del temprano Bajtín. El carnaval, engendro de la “cultura popular de la risa”, estorba, molesta, incomoda, al *sobresalir* del legado filosófico de Bajtín como una especie de órgano innombrable, que se desborda de un cuerpo grotesco. El carnaval destaca rabelaisianamente sobre el pensamiento teórico “serio” de sus intérpretes, cuyo *corpus* debidamente ataviado en un discurso —a veces irónico y hasta sardónico, pero que jamás pierde compostura—, autorreflejado en un espejo de la posmodernidad, se niega a reconocer lo que ve en su propio reflejo.

Ahora bien, si retomamos como punto de partida el sentido —“extraviado en el tiempo”— del carnaval, es oportuno recordar aquí mismo que “no existe nada absolutamente muerto; cada sentido tendrá su fiesta de resurrección” (Bajtín [1965]:392-393). En este caso, es pertinente volver a las páginas al parecer tan familiares.

Paradójicamente, las aportaciones bajtinianas a la reflexión teórica acerca del carnaval, concebido como remanente cultural de una religión agraria, cuyas raíces se hunden en el pasado hasta la prehistoria, han sido recibidas y respaldadas con benevolencia, mientras que la cultura popular de la risa, después de ser deglutida acriticamente en el periodo anterior, ha sido destructivamente criticada desde la ética y la teología.

Pero para Bajtín, se trataba de una misma cosa.

La “cultura popular de la risa” recupera y resguarda una percepción arcaica del mundo, que se remonta a las sociedades agrarias “primitivas” (prehistóricas). Evoca una concepción peculiar del tiempo que se mide sólo por los acontecimientos de la vida colectiva, en una estrecha relación con los ciclos de la naturaleza y la agricultura.² En oposición al tiempo destructor y apocalíptico de la religión cristiana, con su teleología que va de la creación del mundo, el pecado original, el advenimiento de Cristo y la expiación, al segundo advenimiento y al Juicio Final, el tiempo “folklórico”, cíclico pero optimista, aquella percepción primigenia del mundo no resta, sino que suma valores. Dentro de su temporalidad, la

² Otra paradoja: a pesar de que el origen de esta percepción del mundo se encuentra en las sociedades agrarias, que hasta ahora conservan elementos rituales de esta cultura, el carnaval en sí es una fiesta que pertenece a la cultura urbana, a pesar de que sus elementos han sobrevivido, bajo diversas formas simbólicas, en otros contextos, no necesariamente urbanos. Ver *infra* acerca de los puntos de vista de C. Gaignebet, quien habla del carnaval como remanentes de una cultura de origen agrario.

muerte significa una nueva siembra seguida de un nuevo brote de vida.³ Es un tiempo positivo y orientado hacia el futuro de la colectividad. El espacio en que se vive este tiempo forma con él una unidad positiva. En este espacio, los seres vivientes mueren para dar nueva vida, engendran, dan a luz y nacen, se alimentan y crecen, copulan para dar vida, decrecen y se mueren, volviendo a renacer en el siguiente eslabón del ciclo vital. Es un tiempo espacializado y concreto, cuya orientación hacia el futuro está acotada por su carácter cíclico.

Aquellas culturas, organizadas en torno a los rituales que dieron origen y forma a la religión, integraban el elemento de la risa como factor estructural, inicialmente sagrado. Con el transcurso del tiempo, la risa ritual, encantatoria y mágica (busca conjurar el mal antes de que suceda) se refugia, tras una serie de transformaciones, en la cosmovisión de la llamada cultura popular, que preserva y reivindica el sentido original de la fiesta ritual, destinada a evocar un tiempo-espacio utópico, capaz de simbolizar la continuidad y la unidad cósmica entre la comunidad y el universo.

En las sociedades de clases los elementos y los valores de la cosmovisión arcaica se organizan en un todo coherente que Bajtín llama la "cultura popular de la risa". Esta cultura es marginal con respecto a las formas de la cultura reguladas desde el poder, junto a las cuales es vista como desorden y caos frente al cosmos racional. Desde su oscuro e inmemorial origen mítico, los misterios, las lupercales, las saturnales y tantas otras fiestas de la antigüedad clásica, emparentadas en diverso grado con la percepción del mundo mencionada, pasan por transformaciones, recorriendo el camino desde núcleos organizadores de la cultura hasta intervalos de regocijo desordenado en medio del orden diario, cada vez menos tolerados. Pero una vez que el cristianismo se convierte en religión de Estado, volviéndose aún más y definitivamente serio, todas aquellas manifestaciones rituales, conductuales y simplemente simbólicas quedan proscritas como paganas. "De este modo, el carnaval se convirtió en el depósito adonde iban a parar las formas que habían dejado de tener existencia propia" (Bajtín, 1974, 196). Así, "ritos, atributos, efigies y máscaras", lo lúdico, lo jocoso y lo cómico-serio, sobreviven bajo aspectos más diversos y heterogéneos dentro de la cultura popular de la risa.

³ La parábola evangélica sobre el grano de trigo que no morirá (Juan 12, 24) hace recordar el comentario de Bajtín acerca de que "el Evangelio es también carnaval" (mencionado, por ejemplo, por Turbín y Bocharov). Las reacciones de los comentaristas rusos (*cf.* Avérintsev, Bocharov, entre otros, mientras que Makhlin y Turbín son una excepción) han sido plenamente "medievales" u "oficiales". Véase asimismo la referencia a la coronación y el destronamiento del "rey de Judea" (Bajtín [1965]:179).

La de Cristo ha sido una religión seria: la tradición insiste en que el Salvador jamás había reído. Pero esta afirmación, heredada de la cultura medieval,⁴ y que nosotros aceptamos como un *a priori*, se pone en conflicto con la definición aristotélica de la naturaleza humana, que la misma sabiduría de la Edad Media recupera. Aquí citaré esta definición de acuerdo con la versión del representante titular de la tradición rescatada por Bajtún: Maître François Rabelais:

Mieux est de ris que de larmes escripre,
Pour ce que rire est le propre de l'homme.

Rabelais, "Aux lecteurs", en *La Vie très horrificque du Grand Gargantua père de Pantagruel*. Livre plein de pantagruelisme.

La Iglesia, siendo una organización jerárquica, injustificadamente desterró la risa de su seno;⁵ al menos, así lo planteó Bajtún, aun sabiendo de las pocas excepciones de la regla. Se entiende por qué ha sucedido así: según el filósofo ruso, sólo los pares ríen entre sí.

Excluyendo el elemento, por lo demás absolutamente central en la teoría de Bajtún, de la risa, los antropólogos describen el carnaval en términos bastante afines a los del autor ruso. El carnaval, como he dicho, es el remanente de una arcaica religión agraria.

Como el rasgo de mayor importancia en la articulación del carnaval en cuanto cultura popular, se advierte su vínculo indisoluble con conmemoraciones religiosas máximas: el concepto del carnaval sólo es pensable por oposición a la religión o, como Bajtún la define, casando de esta manera a la Iglesia con el Estado, a la "cultura oficial".⁶

El historiador francés Le Roy Ladurie destaca la inscripción del carnaval en el calendario católico como una de sus características más marcadas, por contraste con Bajtún, cuya lectura nos deja una profunda impresión de que el carnaval es una manifestación pagana *fuera del tiempo ordinario*, característica que lo convierte en un modelo arquetípico, trans-histórico. Ciertamente, el carnaval *es* una supervivencia pagana, pero se-

⁴ Más adelante cito las implicaciones de este cuestionamiento de acuerdo con las disquisiciones teológico-carnavalescas de V. Turbín.

⁵ Aunque en la historia ha habido algunos representantes de la Iglesia, como Nicolás de Cusa, que emprendieron un intento por rescatar la risa, la alegría, incluso en sus elementos populares, como la bufonería sagrada, y con un enfoque específico de la fe, para la teología "seria". Cf. Márquez Villanueva, 1986.

⁶ Los investigadores rusos han señalado la afinidad del modelo bajtuniano del carnaval con la religiosidad rusa (de confesión griega), que privilegia más las Pascuas de Resurrección frente a la Natividad de Cristo, festividad supuestamente más característica del catolicismo romano.

gún Le Roy Ladurie funciona simbólicamente como un rito de abandono del paganismo, y de la transición ritual hacia la religiosidad católica, ajena tanto al júbilo vital paganizante como a su exaltación de los excesos corporales. El utopismo transhistórico y arquetípico⁷ del modelo bajtiniano se encuentra, supuestamente, a contrapelo del sentido histórico del carnaval.

El carnaval es una forma sincrética de espectáculo ritual. Se trata de la forma muy compleja, polifacética, que sobre la base carnavalesca común diversas variaciones y matices según las épocas, pueblos o festividades concretas. El carnaval ha elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas sensoriales, organizadas bajo categorías de inversión, parodia, desjerarquización, contacto libre y familiar, unión dialéctica de los opuestos, etc. Desde grandes y complejas acciones de masa hasta aislados gestos carnavalescos, este lenguaje solía expresar, de una manera diferenciada, se podría decir articulada, como todo lenguaje, la percepción carnavalesca del mundo, unitaria pero compleja, que impregna todas las manifestaciones carnavalescas. Este simbolismo no puede traducirse satisfactoriamente al lenguaje verbal, y menos aún al lenguaje de conceptos abstractos, pero se deja trasponer al de las imágenes artísticas (como lo es el lenguaje de la literatura), emparentado con el carnavalesco por su carácter sensorial concreto (cf. Bajtín [1963], 140-141).

Es un espectáculo sin escenario, sin separación en espectadores y actores, en el cual todo el mundo participa, debido a que el carnaval es un estado de la vida y del tiempo que abarca tanto al cosmos como a todas sus creaturas. A propósito de este universalismo forzado, el investigador B. Groys replica:

El carnaval bajtiniano es horrible; Dios nos guarde de vernos en medio de su carnaval. No cabe hablar de una democracia: según Bajtín, nadie tiene el derecho democrático de esquivar la total obligación carnavalesca, de no participar en el carnaval, de quedar fuera. Por el contrario, precisamente aquellos que lo hacen, son los que en primer lugar se someten a una *alegre denigración y apaleamiento*. De acuerdo con Bajtín, toda esta pesadilla se convierte en un alegre carnaval gracias a la permanente risa popular que la acompaña (Groys: 78-79).

“El carnaval tiene carácter universal, es un estado peculiar del mun-

⁷ Amalia Rodríguez ha mostrado la afinidad de las ideas bajtinianas en torno al carnaval con las implicaciones del psicoanálisis junguiano, basado en la teoría de los arquetipos. Cf. “Bajtín y Freud”.

do: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa” (Bajtín [1965], 13). El hipotético “hombre medieval” llevaba, de acuerdo con nuestro autor, una doble existencia: la cotidiana y oficial, regulada por la rutina diaria y reglamentaciones impuestas por la religión y la organización social, y la festiva o carnavalesca, la que lo sacaba de los cauces de lo ordinario y lo represivo, y lo ponía en contacto, simbólicamente, con el sentido de su existencia en cuanto miembro del gran cuerpo popular, optimista, positivo e inmortal.

Las condiciones de la percepción que tiene de sí mismo el hombre actual son marcadamente distintas del arcaísmo al cual nos invita la deliberación acerca del carnaval. A este propósito, decía el filósofo N. Berdiaev:

El hombre dejó de sentirse una parte orgánica del organismo jerárquico del cosmos, sentimiento que alguna vez le había proporcionado la sensación de un calor orgánico. El hombre emprendió una lucha, en la cual al mismo tiempo dio la cara a la naturaleza y rechazó su vida interior. El hombre iba perdiendo, cada vez más, el ritmo de la vida acorde con el ritmo vital de la naturaleza (Berdiaev:80).

En efecto, como el carnaval se vive, no se representa, y el individuo se ve sometido —o, mejor dicho, integrado— a la fiesta, crea, como se ha señalado, su propia temporalidad fuera del tiempo cotidiano y oficial.⁸ El espacio del carnaval es la plaza pública, cuya semántica contamina cualquier espacio solicitado por los rituales carnavalescos, así sean interiores privados o sagrados, o espacios abiertos, todos son susceptibles de adoptar las características y/o el tratamiento de una plaza pública. Incluso el espacio del templo, de la iglesia: los bastante numerosos edictos medievales que prohíben que las festividades populares invadan su territorio demuestran justamente su uso profanatorio. Algunos rituales de inversión de la misa, como la fiesta del obispillo, estaban incluso concebidos para celebrarse en iglesia. Por eso se habla de la *alegre* profanación como elemento inalienable del ritual carnavalesco.

La vida carnavalesca es una vida fuera de su curso normal, un mundo al revés, en el cual son abolidas las leyes y reglas que dominan la vida cotidiana, se cancelan las jerarquías sociales, las distancias que separan a los seres humanos, y se instaura un contacto libre y familiar entre la gente, una especie de utopía o rememoración de la integridad propia de la edad de oro. Este tipo de contacto establece una nueva modalidad de las relaciones entre personas, opuesta a las relaciones jerarquizadas de todos

⁸ Cf. Bajtín, 1974:197, 211-212.

los días. Por eso dentro del carnaval no son sólo posibles, sino obligados, los actos plenos de excentricidad, las parejas desiguales, las profanaciones de lo sagrado y de lo jerárquicamente superior.

“El carnaval es la fiesta del tiempo, que aniquila y renueva todo” (Bajtín [1963]:143). Es el rito de cambio y de transformación universal, de muerte y de resurrección, y su referencia principal es la vida cósmica.⁹ La alegre relatividad del poder y de todo estado temporal se manifiesta en una subversión ritual de las instituciones, en los disfraces, en el travestismo. Es notable la descripción del pueblo en trance de fiesta, en una plaza de carnaval:

La muchedumbre en regocijo que llena la plaza pública no es una muchedumbre ordinaria. Es un *todo popular*, organizado a su manera, a la manera popular, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coerciva social, económica y política, en cierta medida abolida por la duración de la fiesta. [...] Hasta el apretujamiento, el *contacto físico de los cuerpos*, está dotado de cierto sentido. El individuo se siente indisoluble de la colectividad, miembro del gran cuerpo popular (Bajtín [1965]:229).

La percepción carnavalesca del mundo transmite la sensación de la inmortalidad del pueblo en su indisoluble unidad con la inmortalidad de la existencia en proceso de evolución.

Pero, sobre todo, el carnaval es la alegría cósmica, la celebración de la pertenencia al orden universal, suprahumano pero no en el sentido religioso trascendental, sino cósmico: de ahí la confianza en el futuro del hombre como parte del pueblo, de la inmortal multitud reunida en la plaza pública en una noche de carnaval. “Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo”. El sentido del carnaval proviene “del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no del mundo de los *medios* y condiciones indispensables, sino del mundo de los *objetivos superiores* de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales” (Bajtín [1965]:14).

La percepción carnavalesca del mundo nos permite ver el mundo *sub specie risu*, mostrándonos aquellos de sus aspectos que pueden ser vistos sólo bajo esta óptica. El pueblo, el cuerpo inmortal, el espíritu su-

⁹ En *Rabelais* Bajtín habla del “temor cósmico [...] más profundo y esencial” codificado “en el cuerpo procreador de la humanidad [...] Este temor cósmico ha sido legado por la impotencia de los primeros hombres frente a las fuerzas de la naturaleza. La cultura popular menospreciaba este temor, lo anestesiaba por medio de la risa, de la corporalización cósmica de la naturaleza y del cosmos, pues estaba fortalecida en su base por la confianza indefectible en el poder y en la victoria final del hombre” (Bajtín [1965]:1).

praindividual, ríe y así pone en entredicho todos los estados temporales del mundo, todos los roles que se quieren permanentes, todos los poderes que se pretenden eternos, señalando el abismo del cambio, de la muerte, pero también de la resurrección supraindividual, la que asegura la inmortalidad de la especie humana.

La concepción universalista de la risa corresponde a esta versión del espíritu del carnaval. La risa del pueblo pone en cuestión; enjuicia y relativiza; mata para obligar a renacer. No obstante, siendo liberadora por lo mismo define a su sujeto como no libre, como ha señalado justamente S. Avérintsev, porque sólo los que carecen de libertad necesitan ser liberados. Por su lado, el ya citado Groys se lamenta de los efectos de

una alegre risa de la idiotez popular o cósmica, ante las dolorosas convulsiones de un individuo destrozado, ridículo en su desamparo solitario. Se trata de una risa originada por una primitiva fe en que el pueblo sea algo cuantitativamente más grande que el individuo, mientras que el mundo sea algo más extenso que el pueblo, es decir, justamente por la fe en la verdad del totalitarismo (Groys:79).

Lo que se pone en juego en esta clase de lamentos son las posiciones ideológicas codificadas en los conceptos como el *pueblo*, el júbilo liberador, la utopía, el cuerpo colectivo, etc. Las críticas parciales y un tanto estridentes, como la de Groys, hacen constar que izquierda y derecha, alto y bajo, bien y mal volvieron a cambiar de posición produciendo este efecto de escepticismo y descrédito. Para Bajtín, el pueblo interpela callado, y juzga al poder,¹⁰ que en presencia del cuerpo popular se da cuenta de su propio carácter temporal, perecedero, de su relatividad y la inevitable disposición para un cambio forzoso.

A partir de estas posiciones, que cuestionan la viabilidad y la bondad del concepto de la cultura popular de la risa, podemos pasar a una serie de implicaciones, de orden tanto interpretativo de los fenómenos históricos, como generador de conceptos especulativos, supuestamente instrumentados para la transformación y lucha por el futuro. A pesar de haber desatado críticas de todo nivel y profundidad, el carnaval bajtíniano ha resultado paradójicamente productivo para las investigaciones teóricas y prácticas en los estudios de la cultura, del folklore, la etnografía, la psicología, la sociología, la historia, la pedagogía, etc. No obstante, los

¹⁰ En la tradición literaria rusa no vale el dicho de "el que calla otorga". Bajtín [1963] recuerda el pasaje de Pushkin (tomado de *Boris Godunov*), en que "el pueblo permanece callado" ante el poder que solicita una opinión sobre sus gestiones, lo cual justamente significa un juicio escéptico y negativo.

resultados que han arrojado los estudios concretos, realizados no desde la estructura y el sentido del supuesto carnaval universal (concepto al cual su propio autor le impuso límites y reparos), sino abocados a los casos históricos, registrados en los textos de la cultura europea (sobre todo del Renacimiento), en ocasiones no coinciden con la interpretación bajtiniana.

Edmond Cros, en sus investigaciones en torno al *Buscón* de Quevedo, basadas en datos históricos, llega a la conclusión de que una celebración oficial (el auto de fe) admite e integra caracteres de una fiesta popular (el carnaval), mientras que propiamente el carnaval, espacio de marcadas confrontaciones sociales en los registros históricos, queda contaminado por la represividad de un auto de fe. Todo lo cual tiene su adecuada reinterpretación en la novela carnavalizada de Quevedo, cuyo sentido, sin embargo, no está orientado hacia una "liberación", sino directamente hacia una represión del sujeto popular (o, más exactamente, burgués, pero asociado indiferenciadamente a la totalidad del pueblo).

Emmanuel Le Roy Ladurie, en su clásico análisis del carnaval en el Delfinado durante las guerras religiosas del siglo xvi, muestra que el carnaval crea "un lenguaje de confrontación que no tiene características de un coro armonioso" (1995:333).

Ciertos rasgos del carnaval histórico "lo hace[n] especialmente adecuado para participar en los procesos de *cambio social*" (*ibid.*:336), convirtiéndolo en el modelo casi perfecto de lucha de clases. Es factor del surgimiento de la conciencia de clase (pero quienes sobre todo cobran conciencia de clase son los ricos usurpadores de los roles carnavalescos, represores y asesinos de su contraparte socialmente baja).¹¹ Le Roy Ladurie alude a una notable politización de los carnavales históricos (en Suiza, en el siglo xiv, los franceses del xvi, etc.).

Yves-Marie Bercé, asimismo, mostró un rostro diferente del carnaval: el de la protesta, revuelta, violencia. Últimamente han aparecido trabajos que van en el mismo sentido de la interpretación de los procesos históricos de la Edad Media inglesa.

Hasta aquí, estas mínimas referencias a las interpretaciones del carnaval histórico.

A pesar de esta oposición conceptual, los dos modelos, tanto el liberario de Bajtín, como el represivo y/o violento que muestran los historiadores, aparecen en una especie de fusión a partir del "carnaval político de los oprimidos" propuesto por Iris Zavala (1991:68-88). En esta rela-

¹¹ "El Carnaval de Romans [...] es [...] un microrrevelador simbólico de una conciencia urbana" (Le Roy:346).

ción menciona una “política de metaficción” y una “política somática”, encaminada a elaborar un “análisis de la producción libidino-política del cuerpo histórico” (*ibid.*, 71). En este contexto, el cuerpo aparece como “una forma de autoconciencia materializada”.¹²

El funcionamiento histórico del carnaval, sobre todo en determinadas épocas, debe distinguirse, pues, del modelo teórico, de carácter heurístico, que ha tenido una estimable fortuna en letras hispánicas.

Entre otros filólogos hispanistas que han utilizado provechosamente los conceptos derivados de la idea bajtiniana del carnaval, es preciso mencionar a Francisco Márquez Villanueva, Agustín Redondo, J.M. Díez Borque, A. Gómez-Moriana, entre otros, quienes integraron los conceptos bajtinianos a la comprensión e interpretación de los clásicos de la literatura española y de la cultura moderna.¹³

Pero volvamos al debate en torno a la cultura popular de la risa.

Las interpretaciones más inesperadas de última hora provienen de la patria de Bajtín. De acuerdo con éstas, que se quieren derivar de la tradición del cristianismo ortodoxo, la risa misma aparece como engendro infernal, cualidad diabólica. Según N. Bonétskaia, “Dios está radicalmente desplazado, de un modo consciente y decisivo, de un diálogo carnavalesado, entendido como estructura existencial” (1995:49). La ausencia de las jerarquías, en particular de la reverencia piadosa, la presencia de la propia risa, y el planteamiento general del cuerpo grotesco, son elementos anticristianos. A pesar de que la investigadora no tiene reparo en introducir la idea de *pecado* (no como categoría epistemológica, como aparece en Bajtín, sino religiosamente valorativa) en sus disquisiciones filosóficas, el problema va más allá de la argumentación derivada del contexto teológico y de la fe, y tiene indudablemente connotaciones ideológicas.

El bajtinista ruso K. Isúpov pone de manifiesto este evidente cambio de óptica respecto del legado de Bajtín de la siguiente manera. El punto de partida epistemológico de la filosofía moral bajtiniana es un ser responsable. El mundo se le presenta al hombre como espacio de interacción con el otro, interacción cuya característica principal es el involucramiento personal en cada acto y la responsabilidad, de modo que “no hay

¹² Quizás sea imposible entender estas transposiciones conceptuales e históricas sin comentar que la autora trabaja la teoría feminista, que incluye reflexiones teóricas sobre el cuerpo de mujer como el *otro*, desde el cual es posible pensar el mundo de un modo diferente. Por otra parte, su escritura es el ejemplo de ser el lugar utópico de la carnavalesación, cuya ubicación es el propio lenguaje autorreferente.

¹³ A mi modo de ver, también las aportaciones de Edmond Cros, que menciono arriba, deben apreciarse como demostración de la productividad de los conceptos bajtinianos para la reflexión teórica y para acuñar instrumentos de análisis concreto.

coartada en el ser". Por eso, Isúpov coincide con Groys en el tono de lamentación, aunque no en los argumentos, y se decepciona:

El imperativo sublimado de culpa/responsabilidad del primer Bajtín se convierte en una coartada riente de la multitud que siempre tiene razón, por ser multitud y por estar riendo... En este mundo el Encuentro con el Ser en el ser se convierte en la despedida del hombre consigo mismo; el yo abandonó al individuo y se retiró al coro, mientras que la "fe en el hombre" se ha transformado en la doctrina acerca de que la conciencia comunitaria es inocente. El humanismo que se ha asomado al otro lado de la persona, encontró allí una despersonalización demoníaca y la verdad relativista de la multitud (Isúpov, 1992:135).

La teología sirve también para una valoración positiva, si bien a la vez esotérica,¹⁴ de la concepción bajtiniana. El carnaval surge siempre ahí donde el Espíritu se encarna en el principio humano, donde se lleva a cabo el proceso de apropiación de las relaciones específicamente humanas por parte del Espíritu, desde el erotismo hasta la política. El carnaval no es sino el fruto de la enorme admiración de los portadores del Espíritu Santo ante las posibilidades variadas y contrastantes del cuerpo. Así, los espíritus encarnados quedan perplejos ante la compleja diversidad de lo carnal. Esta admiración, cuyo origen se halla en los "mundos distintos", se extiende a la percepción del lenguaje. Es natural que, junto con las manifestaciones de la vida material y corporal de los hombres, también los medios de comunicación elaborados por los hombres provoquen júbilo admirativo: sistema de gestos, poses, expresiones faciales, y luego, por supuesto, el lenguaje (Turbín, 1990:26).

El mundo de los Evangelios está situado en el cruce de varias lenguas: el arameo, el griego, el hebreo, el latín, de modo que son inevitables su interpenetración y la consiguiente confusión. Pero, por encima de esta confusión etnolingüística, se sobrepone aquella que surge en la frontera entre el mundo terrenal y el celestial. Es muy probable que la palabra hablada transcrita en el Evangelio fuese simplemente mal articulada: los discursos del Recién Llegado, delegado al mundo de "acá" direc-

¹⁴ En este contexto, Bajtín es el Recién Llegado, el Enviado, el héroe cultural de la "buena nueva", o "testigo y juez". El lenguaje con que se le caracteriza es bíblico y neotestamentario, pero al mismo tiempo la acción de Bajtín se asocia a la "era del Acuario". Cabe comentar aquí que Bajtín mostró una actitud claramente negativa hacia el ocultismo, uno de cuyos renacimientos presencié a principios de este siglo. Para una aproximación al tema bíblico en Bajtín desde el contexto occidental, se puede consultar Reed, Walter L., *Dialogues of the word: The Bible as literature according to Bakhtin*, Oxford University Press, Nueva York, 1993.

tamente desde “allá”, no han de aparecer necesariamente como perfectos desde el punto de vista estilístico, y gramaticalmente correctos. Y es que “allá” no existe el lenguaje en el sentido que le atribuimos nosotros; para el Enviado, por más divino que sea Él, nuestro lenguaje, en todas sus manifestaciones, representa algo igualmente inesperado —imperfecto pero sorprendente y gozoso— que el cuerpo. El ingreso desde “allá” hasta “acá”, hasta el mundo en el cual el medio principal de comunicación resulta el lenguaje —demasiado voluminoso, frágil, y que no ofrece ninguna garantía para una comprensión mutua “correcta” o unívoca—, constituye la transgresión de un límite, de una frontera. Pero, desde luego, la frontera rebasada en el momento del ingreso en el mundo del “más acá” es cualitativamente distinta de todas las fronteras geográficas, que no pueden ser sino una especie de recuerdo o analogía de aquella “frontera”, de aquel otro confin. Al atravesarla, el portador de la Buena Nueva lo pone en relación al lenguaje de los “otros mundos”, inimaginable para nosotros. De ahí, la combinación de un discurso confuso y mal articulado, o mal comprendido (como lo fue, supuestamente, el del Salvador en la cruz), pronunciado en una lengua real y concreta, con el poderoso imperativo de una palabra conjurada, omnivencedora. Jesucristo no logró articular correctamente las palabras de su apóstrofe hacia Dios, en el momento de la muerte; pero pudo hacer caminar a un paralítico, pudo hacer que volviera a la vida una niña muerta, pudo lograr que el resucitado Lázaro abandonara el sepulcro lleno de tufo mortal. Es gracias a la palabra que todo aquello se hizo posible. “La palabra carnalesca hace recordar el potencial logoterapéutico, curativo y, en último término, resucitador del discurso,” concluye Turbín (p. 28).

El discurso teórico de Bajtín es autoconsciente, vertido sobre sí mismo, y proporciona herramienta para su propio análisis, como ha sido justamente notado. Los fenómenos de la cultura producidos en los decenios posmodernos a veces incitan a tomar el escalpelo de los conceptos bajtinianos (o recurrir incluso al “carnaval político de los oprimidos”, véase *supra*), pero hay que reconocer que el objeto a tratar no es tan adecuado al instrumental elaborado para tratar otro contexto histórico; de ahí, la búsqueda de los ajustes y de nuevos conceptos. El discurso cultural del posmodernismo se apropia de los objetos del “espacio informático universal”, donde todo ya ha sido devorado y digerido muchas veces por otros, mientras que la irreverencia rabelaisiana buscaba una víctima íntegra y nueva, a la que prefería, además, digerir por su cuenta. Por eso, al analizar con tal aparato los objetos culturales del ya casi extinto siglo xx, conviene recordar la distancia y el desplazamiento de la óptica, es decir, la *refracción* discursiva bajtiniana. La idea de la refracción permite ver en cualquier concepto tanto su planteamiento como una opinión valora-

tiva inherente o explícita, gracias al efecto del cruce de dos o más discursos originalmente provenientes de sujetos de posiciones ideológicas distintas.

En resumen, a pesar del empeño por contextualizar el carnaval bajtiniano, ligándolo demasiado rígidamente a su tiempo y lugar de la producción de esta teoría, hemos de reconocer la productividad del principio carnavalesco en su faceta supranacional y transhistórico, relacionado con determinadas etapas de desarrollo de las culturas. Sus elementos han sido encontrados en culturas tan remotas como la ciudad medieval europea y en la japonesa.¹⁵ Pero, paradójicamente, es el siglo xx el que se presta más para un análisis a partir del modelo carnavalesco,¹⁶ justificado más como herramienta de trabajo en el nivel conceptual y discursivo, que como estructura histórica. A pesar de que resulta necesario diferenciar entre las manifestaciones semióticas de la cultura escrita "tradicional" y los nuevos monstruos del *cyberspace*, en que ya todos participamos, y que no me parece un fenómeno carnavalesco, y menos aún, dialógico.

Y quisiera terminar con una nota conciliadora. No nos ensañemos gratuitamente con la risa, ni en nombre de nuestras convicciones religiosas. Podemos considerarla como la alegre respuesta que da el bien al mal del mundo, respuesta que permite darse cuenta de la magnitud del mal, y demuestra a la vez que el mal es superable.

TATIANA BUBNOVA

Universidad Nacional Autónoma de México

BIBLIOGRAFÍA

- Avérintsev, S.S., "Bajtín la risa, la cultura cristiana" [1993], *Acta Poetica*, 18-19 (1997-1998), 25-46.
- Bajtín, M.M. [1965], *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- [1963], *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. T. Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

¹⁵ Cf. Masao Yamaguchi, "La structure mythico-théâtrale de la royauté japonaise", *Esprit*, 2, 1973.

¹⁶ Desde luego, me refiero a otros fenómenos y objetos culturales, no al carnaval como fiesta moderna, que tiene sus características específicas de organización y representación jerarquizada, teatralizada y, sobre todo, comercializada.

- , *Teoría y estética de la novela*, trad. Vicente Cazcarra y Helena Kriúkova, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Obras completas* [en ruso], vol. V., Labirint, Moscú, 1996.
- Bercé, Yves-Marie, *Fête et révolte. Des mentalités populaires des XVIIe au XVIIIe siècle*, Hachette, París, 1973. [acentos]
- Bonetskaia, Natalia, "Filosofía del diálogo en M. Bajtín" [en ruso], *Ritorika* (Moscú), 1995:2, 30-57.
- Carrière, Jean-Claude, *Le carnaval et la politique*, París, 1979.
- Cros, Edmond, *Ideología y genética textual. El caso del "Buscón"*, CUPSA, Madrid, 1980.
- Eco, Umberto, "El carnaval", en Eco, U., Mónica Rector y otros, *El carnaval*, FCE, México, 1986.
- Gaignebet, Claude, y Marie-Claude Florentin, *Le carnaval. Essais de mythologie populaire*, Préface de Claude Mettra, Payot, París, 1979.
- Gómez Moriana, Antonio, *La subversión du discours rituel*, Le Préambule, Québec, 1985.
- , "Triple dimensionalidad del cronotopos bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía", *Acta poética*, Homenaje a Bajtín, 18/19 (1997-1998), pp. 153-188.
- Groys, Boris, "El totalitarismo del carnaval" [en ruso], en *Compilación Bajtín III*, Labirint, Moscú, 1997, pp. 76-80.
- Isupov, K.D., "La crisis bajtiniana del humanismo" [en ruso], *Compilación Bajtín II*, Moscú, 1992, pp. 127-135.
- , "Unas tesis para el problema *Bajtín y la cultura soviética*" [en ruso], *Compilación Bajtín III*, Labirint, Moscú, 1997, pp. 4-20.
- Kristeva, Julia, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" [1966], en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, pp. 1-24. (Colección Criterios).
- Le Roy Ladurie, Emmanuel, *El carnaval de Romans* [1979], trad. A. García Bergua, Instituto José María Luis Mora, México, 1995.
- Lozowy, Éric, "Penser le rire à l'époque ou le tout-monde rit", *Bakhtin et l'avenir des signes/ and the future of signs*, RS/SI, vol. 18 (1998), nos. 1-2, 153-175.
- Márquez Villanueva, Francisco, "Literatura bufonesca o del 'loco'", *NRFH*, 34-35 (1985-86), 501-528.
- , *Orígenes y elaboración de "El burlador de Sevilla"*, Editorial de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.
- Makhlin, Vitali, "Una risa invisible al mundo. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media", *Acta Poetica*, 18/19, 1997-98, 47-116.
- Monroy, Amalia, "Bajtín y Freud: la cuestión del inconsciente", en *Bajtín y la literatura*, edición Romera Castillo et al., Visor, Madrid, 1995, pp.
- Redondo, Agustín, "El *Quijote* y la tradición carnavalesca", *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 93-97.
- Rubino, Carl A., "Opening Up the Classical Past: Bakhtin, Aristotle, Literature, Life", *Arethusa*, 26:2, Spring 1993 (*Bakhtin and Ancient Studies: Dialogues and Dialogics*), 141-157.
- Ryklín, M., "Los cuerpos del terror. Hacia una lógica de la violencia", *Acta Poetica*, 18/19, 1997-98, 117-140.

- Todorov, Tsvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Editions du Seuil, París, 1981.
- Turbín, V.N., "Carnaval: religión, política, teosofía" [en ruso], *Compilación Bajtín I*, Prometei, Moscú, 1990, pp. 6-29.
- , *Bajtinski Sbornik*, I, Instituto de Literatura M. Gorki-Universidad Pedagógica de Moscú, Moscú, 1990, pp. 6-29.
- Voloshinov, Valentín N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992.
- Yamaguchi, Masao. "La structure mythico-théatrale de la royauté japonaise", *Esprit*, 2, 1973.
- Zanantoni, Marzio, "Il tempo della festa, della vita e della morte nei conflitti e nella cultura rinascimentale. Bachtin e Le Roy Ladurie, 'lettori' del carnevale", *Il linguaggio, il corpo, la festa. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin, Metamorfosi: Cuaderni di ricerca e dibattito nella sinistra* diretti da Franco Volpi, núm. 7, Franco Angeli Editore, Milán, 1983, pp. 169-188.
- Zavala, Iris M., *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, trad. de Epiceteto Díaz Navarro, Espasa Calpe, Madrid, 1991. (Colección Austral, Filología, 169).

EL DÍA DE MUERTOS, HALLOWEEN E IDENTIDAD NACIONAL¹

David Kertzer ha mostrado que el rito, ya sea religioso o no, siempre tiene sentido político. Es “una manera importante de estructurar nuestras percepciones políticas y animarnos a interpretar nuestras experiencias de determinada manera” (Kertzer, 1988:85). “Los símbolos empleados en los rituales —continúa Kertzer— sugieren una interpretación específica de la función ceremonial”. A primera vista, el Día de Muertos no es una fiesta de carácter político. Sin embargo, en las últimas décadas ha ido adquiriendo, cada vez, más matices políticos, ligados específicamente a la identidad nacional mexicana. El Día de Muertos fomenta una visión del mundo en que México es único, culturalmente discreto, y sobre todo, distinto de los dos países dominantes en su historia; es decir, España y Estados Unidos.

Esta perspectiva se acentúa en los recientes cambios experimentados en la manera de celebrar el Día de Muertos. Me refiero sobre todo a la introducción a gran escala del Halloween. En principio, Halloween y el Día de Muertos tienen raíces semejantes, en los ritos católicos del Día de Todos los Santos y del Día de las Ánimas Benditas. Sin embargo, en México, Halloween —que se celebra cada día con más ánimo—, se interpreta como una fiesta rival. La percepción de rivalidad entre el Halloween y el Día de Muertos se tiene que entender simbólicamente; desde mi punto de vista, es un indicio de la complejidad actual de las relaciones entre Estados Unidos y México.

En tan poco espacio es difícil resumir la complejidad de estas relaciones. En cuanto a cultura, México, en su mayoría de lengua española y religión católica, se diferencia del vecino país del norte. El gran poder económico-político-militar de Estados Unidos es tan desigual comparado con el de México que de no mantener una vigilancia aguda y perpetua, éste correría el riesgo de ser devorado. La historia de los dos países es un punto delicado que perdura hasta hoy día. Una gran parte de Estados Unidos era México, y dada la identidad étnica de mucha de la población del suroeste, hasta cierto punto sigue siendo México. Pero es un México

¹ Versión breve de: “El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana”, *Alteridades. Rituales*, X (2000), núm. 20, pp.7-20.

no reconocido, despreciado, y socialmente discriminado. La experiencia migratoria de mexicanos que van al norte a trabajar ha producido una dependencia mutua entre los dos países. Al mismo tiempo, los mexicanos en su mayoría son los obreros y los estadounidenses los patrones. Esta desigual situación, además de las consecuencias lamentables de la crisis financiera de 1995, ha creado un abismo entre la riqueza nacional de Estados Unidos y la de México. Ha sido y sigue siendo una lucha continua, para México, sostener un sentido de autonomía e igualdad.

Sabemos de estudios realizados sobre países sumamente diversos, por ejemplo, Grecia (Herzfeld, 1981), Finlandia (Wilson, 1976) y la India (Hague, 1981), en que el Estado adopta medidas eficaces para fomentar un sentido de independencia y orgullo nacional. Para México, esto ha resultado fácil, dada su rica y singular cultura e historia. El Museo Nacional de Antropología es una especie de templo dedicado a la cultura mexicana. Los restos arqueológicos no sólo atraen a turistas sino que también demuestran, de una manera concreta, la identidad única del país frente a la de las dos grandes potencias colonialistas e imperialistas; es decir, España y Estados Unidos. El gobierno federal mexicano ha invertido más dinero en investigaciones antropológico-lingüísticas y arqueológicas, que la mayoría de otros países, ya que entre otras cosas, es el indígena con su lengua, su cultura, y su pasado, el que define a México.

También el folklore ha sido importante en la búsqueda de una identidad nacional. El folklore expresa ideas populares sobre los orígenes del pueblo. Una creencia que predomina por todo el mundo (y que quizá sea una herencia de la época del romanticismo en Europa) es que el folklore penetra por debajo de las capas finas de la cultura moderna, la cual es artificial. Según este tipo de pensamiento, el folklore revela la cultura original y auténtica del pueblo; representa su esencia. En todo el mundo es común pensar que el folklore es característico de lugares rurales, no urbanos. Los medios urbanos, desde esta perspectiva, están contaminados por corrientes culturales no autóctonas. En cambio, los medios rurales conservan la cultura original, una cultura expresada en el folklore. En general, esta línea intelectual se encuentra tanto en obras de investigación como en actitudes populares sobre la fiesta en general y el Día de Muertos en particular.

El Día de Muertos es y ha sido durante mucho tiempo uno de los símbolos más destacados de México. En realidad no se sabe hasta qué grado es único el Día de Muertos. Es cierto que el nombre popular de la fiesta, es decir, Día de Muertos o los Días de Muertos, es un mexicanismo. Se sabe también que esta fiesta se celebraba durante la colonia; que se instituyó en 998 d.C. un día después del día de todos los santos, como día de los fieles difuntos, y se conmemora así hasta el presente. Al mismo

tiempo, muchos elementos del Día de Muertos se comparten con otros países, incluso España y la gran mayoría de las repúblicas latinoamericanas. Me refiero tanto al aspecto formal, es decir, las misas especiales de estos días, como al aspecto popular y extraoficial: las visitas al panteón, las flores y velas puestas sobre las tumbas de los parientes difuntos, la construcción y decoración de altares en los hogares, y la costumbre de pedir limosna. Aparte de todo eso, en los distintos lugares en donde se festeja el Día de Muertos, se trata una fiesta familiar, pero celebrada entre todo el pueblo.

Hay tres aspectos en esta fiesta que me parecen realmente originales: primero, como ya he dicho, el nombre de Día de Muertos; segundo, la enorme variedad de comida especial, sobre todo panes y dulces fabricados con formas alusivas a la muerte y, tercero, el ambiente lúdico, artístico, y literario que penetra casi todas las actividades de la fiesta. Hay que añadir que el ambiente especial en México durante estos días, y desde una semana antes, ha sido promovido en parte por el gobierno federal, la prensa, y los comercios. Las actividades ceremoniales, vistas por ojos ajenos, parecen exóticas, pintorescas. Por lo tanto, atraen a miles de turistas que llegan a sitios definidos como los más "auténticos" en la celebración de esta fiesta. Pienso, entre otros lugares, en Mixquic en el Estado de México; Xococotlán en Oaxaca; y la isla de Janitzio en Michoacán. Estos lugares ofrecen visiones populares de sitios en donde se hallan restos del México antiguo. A pesar de haber sido incorporados en zonas urbanas, conservan elementos rurales, y sobre todo, tienen fama de mantener valores y modos de vida comunitarios. Además, los tres pueblos son pueblos indígenas —nahua, en el caso de Mixquic; zapoteca en el caso de Xococotlán, y purépecha, en el caso de Janitzio. La idea generalizada en México es que son los indígenas, mucho más que otras personas, quienes conservan costumbres autóctonas; por lo tanto, es entre ellos que hay que buscar los orígenes del pueblo mexicano.

A pesar de eso, cualquier observador del Día de Muertos de los años noventa estaría impresionado por la presencia en México de artículos característicos de Halloween. Disfraces comprados en tiendas con formas de brujas, diablos, y fantasmas, se ven por todos lados. Hay una variedad enorme de máscaras hechas de hule o plástico, que llevan caras de figuras políticas, monos, y bestias no identificables. Esta mercancía se vende en los mismos lugares que el pan de muerto, las alegrías y velas, las calaveras de azúcar y chocolate, y los esqueletos de madera, papel y cartón, todos objetos tradicionales del Día de Muertos.

Jack Santino (1994:xviii) considera que el Día de Muertos es equivalente, en forma y función, al Halloween. Puede ser que los orígenes de estas dos fiestas coincidan. Por cierto, el simbolismo de las dos es, como

mencioné antes, similar en la actualidad. Incluye las formas que representan calaveras, esqueletos y ánimas, muchas de plástico, sobre todo en el Halloween. Éstas vienen siendo los famosos fantasmas de Halloween o ánimas benditas del Día de Muertos. Tanto en el Día de Muertos como en Halloween se fabrican y se venden dulces. Los colores que más destacan en Halloween son naranja y negro, mientras que en el Día de Muertos son blanco, negro, y cualquier otro. Una forma ritualizada de pedir por la calle también es común durante las fiestas de México y Estados Unidos. Durante el Día de Muertos, los muchachos (mucho más que las muchachas) andan de casa en casa pidiendo comida y bebida. Yo mismo he visto hacer esto tanto en Tzintzuntzan, Michoacán, como en Becedas, provincia de Ávila, España. Desde luego, el Halloween incorpora una forma particularmente agresiva de pedir, que se llama "Trick or Treat" ("o me das o te friego").

Estos posibles orígenes y símbolos compartidos por las dos fiestas no borran en absoluto diferencias clave. La principal de todas es que El Día de Muertos es, en el fondo, una fiesta que pertenece al calendario eclesiástico, mientras que Halloween, con probables raíces religiosas, ha sido durante mucho tiempo una celebración seglar. Es también posible observar que el Día de Muertos es fundamentalmente un rito celebrado por adultos, mientras que Halloween es casi cien por ciento una fiesta de la juventud. Aparte de todo eso, parece que en los mapas cognitivos del pueblo, el Día de Muertos simboliza a México, mientras que Halloween representa a Estados Unidos. Ni los verdaderos orígenes de estas dos fiestas, ni el significado de sus símbolos tienen importancia alguna en comparación con el sentido de identidad nacional que ofrecen a sus respectivos países.

En un libro recién publicado, Juanita Garciagodoy comenta: "No puedo ni contar cuántos informantes han contestado mis preguntas sobre [...] sus motivos por celebrar el Día de Muertos [...] diciendo, 'es muy mexicano,' o 'porque somos mexicanos'" (Garciagodoy, 1998:73). Hablando ella misma como mexicana afirma: "Muchos de nosotros nos sentimos más patrióticos durante esta celebración y por esta celebración. En parte, esta actitud se debe a que creemos que nuestra manera de pensar en la muerte y en los difuntos es única en el mundo; nos sitúa aparte (por lo menos un poco por encima) del resto del mundo. Somos más machos y tenemos más corazón que otras culturas" (*ibid.*) Garciagodoy, igual que muchos intelectuales mexicanos, considera que la introducción del Halloween en México acabará con las fiestas nacionales. De hecho, el título de un capítulo entero de su libro es "Días de muertos versus Halloween: a fight to the death?". Dentro de la misma línea, el médico y autor mexicano, residente en Estados Unidos Frank González-Crussi

(1993:36), ha observado lo que él designa como “signos inquietantes”: “los comercios están llenos de objetos destinados para usarse durante Halloween, muchos de ellos importados de Estados Unidos”. Hace referencia a las calabazas y disfraces de plástico que, cada vez más, llevan los niños. Pregunta: “¿Es que hemos llegado hasta este punto para conocer una versión tercermundista del Halloween norteamericano?”

En términos cuantitativos son probablemente pocos los mexicanos que tienen esta percepción del Halloween. Al mismo tiempo, los que protestan suelen ser las personas con más influencia en la sociedad mexicana: los jerarcas eclesiásticos, hombres y mujeres del gobierno federal y estatal, los intelectuales y los representantes de las instituciones culturales de mayor importancia, por ejemplo, la prensa. Hoy en día, por todo México, existen señales de resistencia a la invasión de las fiestas del norte. A mediados de los años noventa, había un mural pintado en una pared de Tepoztlán. En él un futbolista daba patadas y vencía a un individuo que tenía una cabeza en forma de calabaza de color naranja. Sobre el mural estaban escritas las siguientes palabras: “No al Halloween. Conserva tus tradiciones culturales”. Por toda la República, las presidencias municipales organizan concursos en que se otorgan premios a las ofrendas más bonitas. Por ejemplo, entre los criterios oficiales del concurso, anunciado por la presidencia de la ciudad de Oaxaca en 1996, había uno significativo: “Altars que presenten elementos ajenos a nuestra tradición estarán automáticamente descalificados”. No existe prueba mejor de lo que han escrito Handier y Linnekin: “Una de las paradojas mayores de la ideología de la tradición es que los intentos a favor de preservar las tradiciones culturales siempre cambian, reconstruyen, o inventan a las propias tradiciones que procuran restaurar” (Handier y Linnekin, 1984:288). Con un gesto similar, el día 26 de octubre de 1996 el periódico *La Jornada* publicó la fotografía de un hombre en una calle de la capital disfrazado de esqueleto. El pie de la foto decía: “Costumbre foránea.” Lo curioso, realmente lo irónico, de este texto es que en varios lugares de México, danzantes que bailan en público con un disfraz casi igual al que aparece en la foto, representan a la muerte en *danzas tradicionales* en las que desempeñan un papel lúdico-humorístico (Brandes, 1988). Parece que la costumbre de llevar un disfraz de esqueleto es foránea o no según el contexto cultural. Alrededor de la fecha del Día de Muertos, vestirse de esqueleto es casi un acto agresivo. Resulta contrario a la identidad nacional.

En 1995, cuando viví en Tizapán, en la delegación de San Ángel, pregunté a unos fruteros de la colonia por qué vendían dulces de colores naranja y negro, dulces de Halloween que llevan formas de calabazas y fantasmas; les pregunté también si sus clientes protestaban. Se rieron: “Nosotros los mexicanos somos muy fiesteros. Nos gusta todo lo

que es fiesta". Hay que recordar que hay regiones mexicanas en que celebrar el Día de Muertos, tal como lo conocemos hoy día, es una costumbre relativamente reciente. Los estados fronterizos, por ejemplo, han sido lugares donde el Halloween ha tenido una larga presencia. Un amigo mío, que tiene unos cincuenta años y que es de Coahuila, recuerda que cuando era niño, él celebraba el Halloween. Dice que en las décadas de los cuarenta y cincuenta no existía el Día de Muertos en Coahuila. Cuando visitaba a sus parientes en México, se horrorizaba al ver exhibiciones imponentes de esqueletos y calaveras; para él era una fiesta macabra y exótica.

Para observar cómo cambian las cosas, en 1996, el arzobispado de Coahuila prohibió celebrar el Halloween, debido a su simbolismo seglar, pagano y comercial. Ese año también se montó una campaña unificada por parte de las iglesias católicas y protestantes de Oaxaca con el fin de acabar con el Halloween. Cuenta un niño de siete años de edad: "No sé qué hacer. En el templo me dijeron que no es bueno participar en el Halloween porque tiene que ver con los espíritus malos... Lo malo es que mis amigos ya tienen sus disfraces y que los quiero acompañar, pero no quiero pecar". Un artículo que salió en el periódico *El Imparcial* de Oaxaca cuenta de un niño del tercer grado que escuchó en misa que no debía participar en el Halloween. Por otro lado, su maestra le advirtió que el Halloween estaba bien siempre y cuando se familiarizara primero con su propia herencia cultural del Día de Muertos.

Muchos intelectuales mexicanos odian el Halloween porque, al estar tan ligado con el comercio, creen que representa lo peor de Estados Unidos. Juanita Garcíagodoy (1994:131) piensa que fomentar el Halloween tiene consecuencias en el campo de las relaciones internacionales. Dice que "exportar tradiciones festivas [...] no sólo aumenta los intereses norteamericanos en sentido económico, sino que también cultiva un elemento proEstados Unidos que asegura una armonía político-diplomática entre estos dos países [...]". Sin embargo, considera que el impacto político es secundario. De mayor importancia para Garcíagodoy es la ganancia económica deseada, como ella dice, "por unos cuantos poderosos, ya sea por uno o ambos lados del Río Bravo".

Hay que admitir que el aspecto económico del Día de Muertos es ya conocido. Desde la época colonial, la fiesta tenía una dimensión comercial, hasta en el caso de las funciones religiosas. Durante mucho tiempo se acostumbró ofrecer al sacerdote una parte de la ofrenda como manera de pagar la misa del día 2. Alrededor de 1760, Francisco de Ajofrín (1958) describió la venta en la ciudad de México de miles de figuras de alfeñique moldeadas en forma de ovejas, corderos, ataúdes, frailes, monjas, arzobispos y vaqueros. Ajofrín aconseja al viajero no pagar con anti-

cipación. Los que pagan antes, dice, suelen recibir mercancía de calidad inferior; además, muchas veces les llega tarde. Claramente, hasta en la época colonial, el Día de Muertos expresaba una dimensión comercial.

Hoy en día, artesanos de todo México mantienen a sus familias con la producción de calaveras, ataúdes, y otros objetos, fabricados de azúcar, madera y materiales diversos. Tampoco les importa fabricar objetos relacionados con el Halloween, siempre que se vendan. En una entrevista, Wenceslao Rivas Contreras, de Toluca (un centro importante de producción de figuras hechas de alfeñique), comenta que empezó a producir calabazas de azúcar a principios de los años ochenta. Manifiesta también que le gusta fabricar lo que piden los clientes, y por lo visto ellos buscan un surtido amplio de figuras, incluso las que tienen que ver con el Halloween (Carmichael y Sayer, 1991:115). Además, tanto los grandes almacenes como comercios pequeños ponen dibujos en los escaparates y anuncios en los periódicos, con motivos alusivos al Día de Muertos, con el fin de atraer clientela. La “calavera catrina” de José Guadalupe Posada se utiliza durante estos días no sólo para burla de los políticos, sino para vender mercancía.

El turismo es muy importante para la economía mexicana, y el Día de Muertos representa una fuente segura de ingresos, tanto en el nivel regional como en el nacional. El caso de Tzintzuntzan, pueblo mexicano famoso por su celebración del Día de Muertos, es significativo. En 1971, el gobierno de Michoacán intervino por primera vez en la Noche de Muertos (el nombre más usual de la fiesta por todo Michoacán) de Tzintzuntzan. Por medio de un esfuerzo coordinado por el Ministerio de Turismo del estado, la Casa de la Cultura y la Casa de Artesanías —las dos situadas en Morelia—, Tzintzuntzan pasó a formar parte de una campaña para utilizar los días de Todos los Santos y Todas las Ánimas como un medio para incrementar la afluencia de turistas a todo el estado. Tzintzuntzan, conocido como la antigua capital del imperio purépecha —en la que aún se conservan cinco yácatas o pirámides prehispánicas circulares—, aparecía como uno de los candidatos ideales para fomentar el desarrollo turístico de la zona. El entonces sacerdote del pueblo, un hombre con ciertas influencias en Morelia, fue un elemento clave en la selección de Tzintzuntzan como centro de promoción del turismo:

No deseo parecer inmodesto, fueron sus palabras en noviembre de 1984, pero fui yo quien dio el impulso principal a la Noche de Muertos. El suceso ocurrió hace catorce años [esto es, en 1971]. Yo tenía cierta experiencia con conciertos de danzas tradicionales y pensé que este tipo de cosas podrían atraer a los turistas. Lo que yo quería era promover la economía de la comunidad y lograr que la gente viniera a este lugar [...]. Ahora, sin embargo, me

temo que la fiesta está perdiendo su espíritu, perdiendo su sabor indígena. Está el problema de tanta gente que viene a visitarnos.

Entre otros actos culturales, el gobierno organiza en Tzintzuntzan el llamado Festival de Danzas y Pirekuas —es decir, un programa de música tradicional tarasca. Por el precio de un boleto equivalente a la mitad del salario diario de un trabajador, los espectadores pueden asistir al festival, que se lleva a cabo en un campo abierto al pie de las yácatas. También desde los años setenta, cada primero de noviembre un grupo teatral, respaldado por la Casa de la Cultura de Michoacán, llega al pueblo desde Morelia para montar una representación de “Don Juan Tenorio”. En las varias ocasiones que he asistido a la Noche de Muertos, esta obra teatral ha atraído a un público amplio de espectadores, generalmente forasteros que pueden costear el alto precio de entrada. El ambiente comercial y turístico de la Noche de Muertos se sostiene en parte por las docenas de puestos situados en el centro del pueblo, montados especialmente para esta ocasión. A todo lo largo de la calle donde se encuentra la Presidencia del pueblo, las familias de Tzintzuntzan preparan y venden platillos de todo tipo: tacos, buñuelos, atole, corundas, refrescos, ponche y dulces, entre otras cosas. Por supuesto, también hay muchísima venta de loza, la cual llevan los turistas a sus casas como muestra de su encuentro con la cultura michoacana “tradicional”.

La Noche de Muertos en Tzintzuntzan ha sido un éxito turístico porque, tanto los visitantes como los lugareños, obtienen de ella amplios beneficios. A los turistas se les atrae con la promesa de asistir a un espectáculo exótico, una supuesta supervivencia de su herencia indígena colectiva. Los folletos y carteles gubernamentales identifican la Noche de Muertos por su traducción tarasca: *Animecha Kejzitakua*, dicen refiriéndose al ritual como una “bella tradición tarasca pagano-cristiana”. En ninguno de los folletos se menciona nada acerca de la fiesta misma, aunque el lector se encuentra con una florida y detallada descripción de los sacrificios humanos que se practicaban en tiempos prehispánicos. En otro folleto se sugiere que el visitante imagine “las almas de los guanhanchechas” o damsels, bailando sobre las yácatas, pidiendo a la Luna felicidad para los vivos. Estos comentarios por supuesto tienen poco que ver con la Noche de Muertos, tal como se celebra en Tzintzuntzan y en México en general. Claramente están pensados para fomentar el turismo a través de la representación de un mundo exótico.

Los habitantes de Tzintzuntzan se dan cuenta de las fuentes de ingresos que pueden resultar de la Noche de Muertos y que aún se encuentran sin explotar. Unos pocos días antes de la celebración de 1984, un amigo del pueblo me contó una anécdota sobre una pareja de turistas

que visitaba la isla de Janitzio, cercana a Tzintzuntzan, y cuya celebración de la Noche de Muertos es famosa por toda la República. Algunos habitantes de la isla invitaron a la pareja a entrar a sus casas para ver la ofrenda. Pero mientras se aproximaban a ver el altar, los turistas se quedaron estupefactos al ver un gran cartel en el que se leía: "CONTRIBUCIÓN 100 PESOS". Lo que esta historia pretende demostrar es la diferencia entre Janitzio y Tzintzuntzan, que mi amigo trata de decir: "Sí, tenemos turistas. Pero nuestra celebración es auténtica. La hacemos para nosotros mismos, y no como la gente de Janitzio, para ganar dinero".

Unos pocos días más tarde, en el amanecer del 2 de noviembre, vislumbé en el panteón a tres mujeres guardando vigilia sobre una tumba preciosamente decorada. Algo tímidamente, pedí permiso para tomar una foto; durante los primeros instantes, las mujeres me miraron fijamente, como si no comprendieran la intención de mis palabras. Pero entonces observé cómo los ojos de una de las mujeres se iluminaban, y cómo, consultándose entre ellas en voz baja, llegaron a una sorprendente decisión: tomar la foto me costaría 100 pesos. Por lo que yo sé, ésta es la primera evidencia que existe en Tzintzuntzan de ganar dinero por medio de un ritual sagrado. Cuando conté a un amigo lo que había pasado en el panteón, él comentó: "Es abusivo". Sin embargo, parece que la Noche de Muertos en Tzintzuntzan se comercializa cada vez más.

El pueblo de Míxquic, cerca de la Ciudad de México, nos ofrece una visión del posible futuro de esta fiesta en Tzintzuntzan. Entre los numerosos estudios del Día de Muertos en México, hay uno —la monografía maravillosa de Jesús Ángel Ochoa Zazueta (1974) sobre Míxquic— dedicada casi exclusivamente al impacto del turismo sobre esta fiesta. En Míxquic, el turismo ha sido una presencia institucionalizada durante mucho más tiempo que en Tzintzuntzan. Según Ochoa Zazueta, después de la velación durante la noche del primero y del segundo día de noviembre, la gente de Míxquic anima a los turistas a recorrer las casas del pueblo para visitar los altares domésticos. Cuenta el autor (1974:99-100) que ésta es "la única forma [...] en que se permite y se atiende con simpatía a los molestos visitantes. Los niños, orgullosos, corretean por las calles convenciendo y peleándose por los grupos de turistas y paseantes para llevarlos a sus casas para que admiren el altar y la ofrenda. En cada altar se coloca un pequeño y discreto recipiente para las contribuciones que al gasto de la celebración deben hacer las visitas. De acuerdo con la participación del visitante, el jefe o la encargada de la casa repartirá tamales, atole, un trago de tequila o pulque, y en ocasiones hasta mole y tortillas, insistiendo, si el regalo fue respetable, en que el próximo año regresen a visitar el altar". La celebración del Día de Muertos en Míxquic incluye también una exposición arqueológica en un convento del siglo xvi. Para

visitar tanto la exposición como la velación, hay que pagar una cuota especial. Tal como dice Ochoa Zazueta (1974:108), "los visitantes en esta fecha pagan por todo".

Puesto que la comunidad norteamericana tiene una larga y numerosa presencia en México, y que la frontera mexicana-estadunidense es de las más extensas y permeables del mundo, no sorprende que el simbolismo del Halloween haya penetrado en el territorio mexicano. Sin embargo, es hasta fechas recientes que los disfraces, calabazas y otros elementos asociados estrechamente con el Halloween, se han puesto de moda en la región central y sur de la República. Por eso es en la década de 1990, que han empezado a surgir las protestas medio espontáneas, medio organizadas. En gran parte, el motivo de éstas es combatir la mentalidad mercantilista-norteamericana que acompaña la celebración del Halloween. Sin duda, hay un aspecto sumamente consumista en el Halloween. Pero hay que recordar que la manera de celebrar esta fiesta no es simplemente transplantada, sino que concuerda con la cultura y economía mexicanas de la actualidad. Entre otras novedades, los niños de la calle ahora piden "su Halloween" (o su "calaverita") como un medio de ganar un poco de dinero. Y si no existiera la venta de flores, cirios, y figuras de alfeñique en la tradición mexicana, tampoco se podrían vender tan fácilmente las calabazas y disfraces de Halloween.

No es una mera coincidencia que el Halloween esté en auge en México precisamente cuando las relaciones entre Estados Unidos y México son más estrechas que nunca. El Tratado de Libre Comercio, ratificado en 1993, ha producido una presencia mayor de estadounidenses en este país. Sanborns y su clientela clase media/media-alta fomenta la venta a gran escala de productos relacionados con el Halloween. En cuanto a la clase trabajadora, los migrantes que regresan de sus estancias en el norte traen cambios en sus gustos. O ellos o sus hijos aprenden del Halloween y quieren seguir practicándolo en México. Es importantísimo además, el rol de la televisión. Los programas estadounidenses dan a conocer varias de las costumbres populares norteamericanas, entre ellas el Halloween.

Como resultado de todos estos cambios, el Halloween en México ahora tiene una existencia que era impensable antes. Para muchos mexicanos, el éxito de Halloween representa un futuro fracaso del Día de Muertos. La verdad es que, a su vez, la presencia del Día de Muertos es cada día más evidente en Estados Unidos; sin embargo, este hecho no causa ansiedad alguna dentro del país. El motivo es obvio: las relaciones de poder son muy diferentes. El Halloween lleva mucha ventaja en Estados Unidos; hay un comercio tan fuerte de productos relacionados con esta fiesta y las escuelas invierten tanto tiempo y tanta energía en la ense-

ñanza del Halloween, que el Día de Muertos no puede competir. Pero esto ya es otra historia que queda por contar.²

STANLEY BRANDES
Universidad de California

BIBLIOGRAFÍA

- Ajofrín, Francisco de, 1958, *Diario del viaje que por orden de la sagrada congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo xviii*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Brandes, Stanley, 1988, *Power and persuasion: fiestas and social control in rural Mexico*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Carmichael, Elizabeth y Chloë Sayer, 1991, *The skeleton at the feast: the Day of the Dead in Mexico*, Austin, University of Texas Press.
- Garciagodoy, Juanita, 1994, *Romancing the bone: a semiotics of Mexico's Day of the Dead*, Ph.D. dissertation, Minesota, University of Minnesota.
- , 1998, *Digging the Days of the Dead: A reading of Mexico's Días de Muertos*, Niwot, Colorado, University Press of Colorado.
- González-Crussi, Frank, 1993, *The Day of the Dead and other moral reflections*, Nueva York, Harcourt Brace.
- Handier, Richard y Jocelyn Linnekin, 1984, "Tradition, genuine or spurious", *Journal of American Folklore* 97:273-290.
- Herzfeld, Michael, 1982, *Ours no more: folklore, ideology, and the making of modern Greece*, Austin, University of Texas Press
- Hague, Abu Saeed Zahurul, 1981, *Folklore and nationalism in Rabindranath Tagore*, Dacca, Bangladesh, Bangla Academy.
- Kertzer, David, 1988, *Ritual, politics, and power*, New Haven, Yale University Press.
- Ochoa Zazueta, Jesús Ángel, 1974, *La muerte y los muertos: culto, servicio, ofrenda y humor en una comunidad*, México, Sep-Setentas.
- Santino, Jack, 1994, *Halloween and other festivals of death and life*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- Wilson, William A., 1976, *Folklore and nationalism in modern Finland*, Bloomington, Indiana University Press.

² Agradezco a la John Carter Brown Library, la Universidad de California en Berkeley y la John Simon Guggenheim Foundation por su gran generosidad en darme los fondos necesarios para realizar la investigación sobre la cual está basado este artículo. También agradezco la ayuda de algunas personas en su elaboración. Entre ellas, Liza Bakewell, Suzanne Calpestri, Jorge Duany, Jonathan Xavier Inda, Jorge Klor de Alva, y Katharine Young.

CULTURA, TRADICIONES POPULARES Y FIESTAS RELIGIOSAS DECEMBRINAS: UN ESTUDIO SOBRE LAS POSADAS¹

INTRODUCCIÓN

Las posadas, su contenido y su rutina se insertan en un contexto mítico, profundamente ligado a relatos sagrados, varios de ellos contenidos en la Biblia, pero transmitidos de generación en generación de forma simplificada y alterada. Otros elementos del contexto mítico no se derivan de la Biblia, pero tienen también un estatus sagrado y se remiten a hechos sobrenaturales, que toman la forma de realidades integradas al pensamiento del sentido común y a la cotidianidad.

Por ello, este trabajo empieza con una breve alusión a lo que se entiende por mito y por los relatos vinculados a éstos. Luego se ocupa de ilustrar algunos mitos, seleccionados en función de su potencial de describir lo que denomino como *las raíces* y el entorno de las posadas. Dicha ilustración se basa en una revisión de relatos populares, recabados mediante técnicas etnográficas: entrevistas en profundidad² y observación *in situ*.

A esos relatos se suman otros tomados directamente de la Biblia y de obras de divulgación de la religión católica, como por ejemplo Ávalos *et al.* (1998); Hirata *et al.* (1996). Para la actual versión de este texto, que forma parte de una investigación más amplia sobre la cultura contemporánea, no me detengo en análisis de contenido de los diferentes tipos de relato, ya que ellos son utilizados para apoyar la idea de que existe un relato mítico "oficializado" (la Biblia y otros textos de divulgación de ideas religiosas) y un relato mítico popular, anclado en el sentido común de que, como todo saber cotidiano, no siempre coincide, en todos los aspectos, con la fuente que le sirve de origen y motivación.

A esta exposición, basada en relatos, leyendas y textos de divulgación, siguen algunos detalles sobre las posadas, tomados de algunas ideas mexicanas sobre estas fiestas populares, lo cual permite plantear los matices sincréticos involucrados en ellas.

¹ Agradezco a Roberto Blancarte, Rodolfo Casillas, Julia Flores e Yvette Jiménez de Báez, la cuidadosa lectura que hicieron de este texto y sus valiosas sugerencias.

² Sobre las entrevistas, véase notas en anexo.

También me interesa discutir los espacios donde se han llevado a cabo las posadas a lo largo de su evolución: recintos religiosos, calles, plazas y barrios, vecindades y casas.

Finalmente se describen algunos rituales relativos a las posadas, destacando sus rasgos reiterativos e insistiendo en la convivencia de lo sagrado y lo profano en estas celebraciones. En este apartado se transcribe la letra y la partitura de una de las versiones más socorridas de una letanía utilizada por las personas que crean y participan de estas fiestas, con el objetivo de pedir y dar posada.

El texto termina con dos ideas muy escuetamente expuestas: por un lado, se destaca que las posadas deben ser entendidas como eventos de origen religioso, pero totalmente producidos, reproducidos y resignificados en el ámbito de la cultura. Por otro, se alude al hecho de que las fiestas religiosas —y entre ellas las posadas— constituyen espacios privilegiados para la formación de identidades culturales, justamente por que dichas fiestas tienen lugar en contextos marcados por relaciones sociales de naturaleza íntima que implican un involucramiento familiar y de las redes afectivas, además de ser celebraciones periódicas y reiterativas.

El escenario de las posadas es ininteligible si se encuentra aislado del contexto de las tradiciones y de la cultura, contexto que da legitimidad y sentido a la fiesta. Ésta es legítima y tiene sentido, tanto porque representa la síntesis de manifestaciones culturales y de tradiciones inmemoriales, como porque encuentran arraigo en la actualidad.

UNA BREVE ALUSIÓN A LOS MITOS Y A LOS RELATOS MÍTICOS³

La investigación basada en los mitos permite rescatar una dimensión constitutiva fundamental del imaginario social, y aludir a la memoria colectiva.

Es posible, mediante este enfoque, ampliar y enriquecer la reflexión sobre las fiestas populares de índole religiosa, ya que un gran número de ideas, pensamientos, creencias y actitudes contemporáneas encuentran en los mitos una rica fuente de entendimiento.

Muchos mitos —como los que integran el evento de las posadas— tienen una vocación amplia y constituyen relatos de índole general, que han alcanzado un lugar privilegiado en el imaginario social. Con frecuencia aluden a lo sagrado, a lo sobrenatural y a los misterios del cosmos. Estos componentes están presentes en los mitos que forman el

³ Para la elaboración de este apartado reproduzco partes de dos textos previos, a las que se añadieron cambios y ampliaciones. Véase Salles (1991) y Salles y Tuirán (1996).

gran ciclo de eventos religiosos, en el que se insertan las posadas.⁴ El nacimiento del Mesías tiene —para los creyentes— un imborrable matiz sagrado que involucra antecedentes sobrenaturales, o sea, inexplicables desde la naturaleza y condición humanas (la concepción sin acto sexual). Evoca, al mismo tiempo, los misterios del cosmos, bajo la simbología de la estrella, que no sólo acompaña, sino que se posiciona como elemento indicativo del lugar en que se termina el trayecto, el recorrido, que marca la rutina final de la posada, cuando de María nace el niño. Un misterio del cosmos —la estrella que inexplicablemente se mueve— sirviendo de indicación para la orientación de los Reyes Magos, que al mismo tiempo son hombres de ciencia e interlocutores de Herodes.

Los mitos pueden ser definidos como tradiciones alegóricas con origen en un hecho real o imaginario que marca el inicio de una conciencia e identidad espiritual de una comunidad, un pueblo o una nación.

Para Florescano (1995:9), “el contenido del mito puede ser un acontecimiento real o imaginario, o un episodio que nunca ocurrió, pero que muchos piensan que efectivamente tuvo lugar. En otras palabras, la verdad del mito no está en su contenido, sino en el hecho de ser una creencia aceptada por vastos sectores sociales”.

Como productos culturales, los mitos condensan ideales (más bien “realidades idealizadas”) y sus mensajes tienen un alto grado de universalidad y perdurabilidad, aunque pueden perder vigencia. Berger y Luckman (1968:52), al exponer algunas propuestas relevantes de Schütz, afirman que “la expresividad humana es capaz de objetivarse, o sea, manifestarse en productos de la actividad humana”. Este señalamiento, que no se refiere inmediatamente a los mitos, es de utilidad para pensarlos como productos de la actividad humana, *ergo* culturales, dotados de sentido no sólo simbólico, sino también pragmático. El mito es un algo que da sentido y cumple la función de arraigar identidades, transmitir orientaciones prescriptivas y re-crear prácticas.

La persistencia y continuidad de los mitos descansa en la fuerza de poderosas imágenes visuales, orales o escritas y en el contenido de los mensajes y símbolos que transmite, los cuales suelen tener una fuerte resonancia colectiva. Las posadas involucran imágenes visuales, orales y escritas. Los mitos relativos a las posadas —como otros mitos (Arias García, 1996:5)— “son narrados, escritos, [...] conservados” y más que esto sirven de *leit motif* para el establecimiento de prácticas sociales de integración comunitaria.

⁴ Más adelante se especifican algunos rasgos de este ciclo festivo mayor, del cual las posadas forman parte.

Una vez bien instalado, el mito vive amparado en la interpretación ideal, simbólica y espiritual. Además, el mito encuentra terreno fértil en la memoria selectiva, la cual transmite siempre los datos más susceptibles de reforzar nuestra impresión, altera o deforma su significación y suprime todo matiz, toda distinción, toda reserva.

El contenido de los mitos es inseparable de las causas de su persistencia. En ocasiones, la fuerza del mito estriba en el respaldo institucional que le da vida, renovación y sustento. Pero siempre su validez, eficacia, adopción y transmisión reside en la credibilidad del mismo. En otras palabras, el mito es ante todo una creencia socialmente compartida, no una verdad sujeta a verificación.

Hay evidencia de que la fuerza de los contenidos míticos cambia en función de factores culturales y sociales de diversa índole. Su eficacia va mucho más allá de lo que se podría denominar la "vigencia o caducidad de los mensajes", pues se asocia con la interpretación o lectura que se hace del contenido del mismo. De hecho, hay mensajes y símbolos que cumplen mejor su función, ya que mientras más numerosas son sus posibles lecturas, más abundantes sus sentidos ocultos y mayor su ilusoria claridad.

El producto cultural objetivado en el mito (es decir, su contenido y su narrativa), al ser conservado en la memoria colectiva, al influir en el comportamiento de las personas que creen en él, y al ser heredado mediante diferentes modos de inculcarlo, se recrea a sí mismo y adquiere formas variadas de expresión.

De la vasta literatura disponible,⁵ en este breve texto se subraya la idea de que los mitos son "realidades idealizadas", pero también "hechos reales", en la medida en que informan, nutren y enriquecen la vida cotidiana de hombres y mujeres.

Conviene señalar que en ocasiones las creencias se confunden con los mitos, pero se asume que estos últimos son vehículos privilegiados para inculcar las primeras.

Una connotación que interesa particularmente destacar es que "el mito es una narración de los hechos de los dioses en el mundo humano, en la que se muestra y expresa un sector de la estructura de nuestra realidad" (Arias García, 1996). Desde esta perspectiva, el relato mítico de las posadas se remite a un origen divino, sin que pierda el carácter de contener también un referente en la realidad, referente que encierra contenidos profanos (la fiesta, la comida, el baile, las piñatas para mencionar apenas algunos ejemplos).

⁵ Diversos autores pertenecientes a las más distintas escuelas y corrientes del pensamiento han buscado conceptualizar los mitos. Estos constituyen partes nodales de la obra de Freud, Malinowski y Lévi-Strauss, por sólo aludir a algunos ejemplos.

Uno de los recursos del relato mítico es “la metáfora y desde luego la polisemia”. El relato mítico, a pesar de que encierre subjetividades, no es “una expresión individual”. Dichos relatos “son patrimonio social y se conservan por la vía de la tradición” (Arias García, 1996:8 y 9).

LAS POSADAS, SUS RAÍCES Y EL GRAN CICLO EN QUE SE INSCRIBEN: EXPOSICIÓN CON BASE EN RELATOS, LEYENDAS Y TEXTOS DE DIVULGACIÓN DEL PENSAMIENTO RELIGIOSO

Las posadas forman parte de la primera etapa del año litúrgico denominada Adviento, que comprende las cuatro semanas que anteceden a la Navidad.⁶ Desde las celebraciones en el México de antaño, hasta la actualidad, pedir posada es uno de los aspectos importantes de lo que se puede denominar un ciclo complejo de festividades.

Para ilustrar la complejidad de este ciclo menciono algunas referencias parciales, que deben ser completadas posteriormente con una profundización de la actual investigación. Hay la conjugación de lo que popularmente se denominan las fiestas decembrinas, con una ampliación de lo que en la liturgia se conoce como tiempo de adviento. Más allá de éste, el gran ciclo festivo en el que se insertan las posadas, tiene antecedentes previos e ineludibles —como por ejemplo la concepción— relatada por San Mateo (capítulo 1) y también reportada por San Lucas (con los relatos de la anunciación). Dicho ciclo está igualmente integrado por los eventos vinculados al nacimiento de Jesús (narrados por San Lucas y San Mateo), que ocurre en la última posada. Luego se retoman el núcleo de los relatos y prácticas relativas al nacimiento de Jesús con la adoración de los Reyes Magos (6 de enero)⁷ y finalmente se presenta el día de la

⁶ En Silva (1995:40) encontramos que el inicio de la celebración de la Navidad (25 de diciembre) data del año 440 d.C. “La Iglesia Católica de Occidente escogió este día porque de acuerdo con el calendario romano, representaba el solsticio de invierno, dedicado a la adoración del Sol. Para los sirios cristianos y la Iglesia del Este, la Navidad se debería celebrar el 6 de enero, día asociado con la Epifanía; con el paso del tiempo se relacionaron ambas fiestas celebrando el 25 de diciembre el nacimiento de Cristo y el 6 de enero la llegada de los Reyes Magos. En Occidente nos regimos por el calendario Gregoriano, introducido en 1582 en gran parte de Europa y adoptado por Inglaterra y sus colonias hasta 1752. Para llegar a él hubo varios cambios y complicados cálculos. A diferencia del nuestro, el calendario judío es lunar y el romano es solar; este último tiene 10 meses en vez de 12. Por esto se piensa que Cristo nació entre cuatro y ocho años antes de la era cristiana, durante el reinado de Herodes, quien murió en el año 4 a.C. El error se comete en los cálculos hechos en 534 d.C. Por otra parte, en nuestro calendario el solsticio de invierno es el 21 y no el 25 de diciembre”.

⁷ Silva (1995:42) afirma que “la fiesta de los Reyes Magos se conoce como Epifanía que en griego significa manifestación, aparición o revelación”.

Candelaria (2 de febrero), que incluye aspectos ceremoniales relacionados con el Niño Dios.⁸

Por todo lo anterior, es plausible el argumento de que las posadas no son eventos autocontenidos. Se insertan en un contexto más amplio y en este marco general, surge un gran número de protagonistas, fuerzas sagradas y hechos sobrenaturales.

Las celebraciones de las posadas son ampliamente generalizadas en México. Aluden a una simbología propia de la religión católica, sin que esto excluya el hecho de constituir también un evento profano. Desde el punto de vista de los creyentes, es el tiempo en que los cristianos se preparan “espiritualmente para celebrar la Navidad” (Centro Diocesano de Comunicación, 1986).

De la entrevista número 1 obtenemos los siguientes relatos que incluyen aseveraciones encontradas en la Biblia, mezcladas con otras de origen no bíblico e insertas en el *corpus* de mitos articuladores de creencias religiosas populares. Estas creencias están en el origen mismo de todo lo que se refiere a las fiestas decembrinas y, entre ellas, las posadas.

Las figuras centrales de las posadas son los Santos Peregrinos, dos jóvenes esposos, llamados José y María [...] que vivían en Nazaret. Su unión era diferente de las que acostumbramos: formaban un matrimonio, pero San José sólo era el custodio de la Virgen María, nunca la pudo tocar [...] La Virgen era una hermosísima criatura [...] El Ángel Gabriel un día se le apareció y le dijo: “Dios te salve ¡oh virgencita! serás la madre de Jesús”. María, una joven pura, ruborizada le contestó: “¿cómo puede ser esto posible, si yo tengo hecho voto de perpetua virginidad?”. No temas María —habló Gabriel— “tu hijo nacerá de Dios y jamás de ningún hombre”. La Virgen, entonces, se dispuso y luego el mismo Ángel Gabriel se apareció a José en sueños, a contarle lo que había pasado con su esposa. (Entrevista, núm. 1).

Al contestar a la pregunta ¿cuáles son las figuras centrales o más importantes de las posadas? Un primer relato popular (entrevista, núm. 1) se ocupa de explicar la condición de los Santos Peregrinos, con énfasis

⁸ Lo que popularmente se denominan “las fiestas decembrinas”, es más amplio que lo expuesto, pues para el caso de México, hay una fecha —al margen del entorno de las posadas— el 12 de diciembre (día de la Virgen de Guadalupe), con fuerte arraigo e importancia. Forman parte del imaginario popular sobre las fiestas decembrinas del cambio de año, lo cual también puede ser considerado una celebración externa al entorno inmediato de las posadas.

en situaciones anteriores a las posadas, que pueden también ser tomadas como los antecedentes obligados de ellas.

Las figuras más importantes de las posadas son José y María que vienen solitos; María arriba de un burro [...] (Entrevista, núm. 5).

En otro relato (entrevista, núm. 5) se reitera —de modo sumamente directo— la relevancia de los Santos Peregrinos sin mencionar ningún antecedente. La misma situación la encontramos en la entrevista siguiente:

Los Santos Peregrinos, la Virgen María y José —como ya se lo dije— son los personajes más importantes de las posadas [...]. (Entrevista, núm. 6).

En estos relatos bíblicos, también se registran situaciones que no se remiten de forma inmediata a las posadas las cuales, no obstante, involucran aseveraciones en torno a los motivos de ellas, toda vez que se remiten, sobre todo, al contexto de la anunciación, de la concepción y del nacimiento de Jesús, aspectos clave de la condición de los Santos Peregrinos, quienes emprenden su viaje estando la Virgen María embarazada, viaje que se termina justamente con el nacimiento de Jesús. Sobre la condición de los Santos Peregrinos tomamos de la Biblia (San Mateo y San Lucas) lo que sigue:

En el evangelio según San Mateo, (1: 18) se relata lo siguiente: Pero el nacimiento de Cristo fue de esta manera: estando desposada su madre María con José, sin que antes hubiesen estado juntos, se halló que había concebido en su seno por obra del Espíritu Santo. (1:19) Mas José su esposo, siendo como era justo y no queriendo infamarla, deliberó dejarla secretamente. (1:20) Estando él con este pensamiento, he aquí que un Ángel del Señor le apareció en sueños diciendo: José, hijo de David, no tengas recelo en recibir a María, tu esposa en tu casa: por que lo que se ha engendrado en su vientre, es obra del Espíritu Santo. (1: 21) Así que parirá un hijo a quien pondrás por nombre Jesús; pues él es el que ha de salvar a su pueblo o librarlo de sus pecados. (1: 23) Sabed que una virgen concebirá y parirá un hijo [...] (1:24). Con eso José, al despertarse hizo lo que le mandó el Ángel del Señor, y recibió a su esposa. (1:25) Y sin haberla conocido [ni] tocado, dio a luz su hijo primogénito y le puso el nombre de Jesús.

Lo que interesa recalcar es la idea previa de que existe un relato mítico de la Biblia y un relato mítico popular en el cual se presenta de forma simplificada y alterada, lo narrado en los evangelios lo que lo hace no siempre coincidente con el relato que le sirve de origen y motivación. En San Lucas (1:28) encontramos también lo siguiente:

y habiendo entrado el Ángel a donde estaba, le dijo: Dios te salve ¡Oh, llena de gracia! El Señor es contigo: bendita tú eres entre todas las mujeres (1: 29). Al oír tales palabras la Virgen se turbó y se puso a considerar qué significaría una tal salutación (1:30) Mas el Ángel le dijo: ¡Oh María! no temas, porque has hallado gracia en los ojos de Dios; (1:31) Sábete que has de concebir en tu seno y parirás un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús (1: 34) Pero María dijo al Ángel: ¿cómo ha de ser eso? pues yo no conozco ni conoceré varón alguno. (1: 35) El Ángel en respuesta le dijo: el Espíritu Santo descenderá sobre ti y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra o fecundará. Por cuya causa el fruto santo que de ti nacerá será llamado Hijo de Dios. (1: 38) Entonces dijo María: he aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra y enseguida el Ángel desapareciendo se retiró de su presencia.

Algunos de los rasgos básicos compartidos en los relatos populares y bíblicos son: la anunciación como hecho, a pesar de que el contenido del relato no sólo cambie sino también adquiera un alcance diferente; el fenómeno del embarazo de María acompañado de la manutención de la virginidad es otro aspecto coincidente, así como la figura del Ángel.

Ahora bien, en el relato con que se contesta a la pregunta (entrevistas, núms. 2 y 4) ¿cuáles son las figuras centrales más importantes de las posadas?, se da por sentada la condición de los Santos Peregrinos, antes de empezar su largo y accidentado viaje, ocupándose más bien del contexto cercano al trayecto.

San José y la Virgen María, por una orden del gobierno local tuvieron que salir de donde vivían para llegar a Belén. Esta orden ordenaba que, para los censos de la población, las personas debían de encontrarse adonde nacieron. Como José y María que vivían en Nazaret no habían nacido ahí, tuvieron que acudir a Belén. Caminaron durante un largo periodo, atravesando varios poblados. Un jumento llevó la Virgen y José —cargando la maleta— con su báculo de peregrino⁹ azuzaba el animal.¹⁰ En su ruta pedían posada [...] estaban cansados, sobre todo la virgen, embarazada. Total, tuvieron muchísimas dificultades, durante nueve días de jornadas agotadoras, pidieron posadas y no siempre lograron que se les diera posada. Hasta que, finalmente en el noveno día, por no conseguir nada decente para hospedarse, llegaron a su destino final¹¹ y sólo dispusieron de un establo. Ahí nació un hermoso niño [...] lo adoraron los pastores. Los Reyes Magos, siguieron la

⁹ La entrevistada menciona en otro trecho del relato "un báculo con flores".

¹⁰ Acorde con la tradición, en el relato hay referencias a la burrita de las posadas.

¹¹ La entrevistada se refiere a Belén.

estrella y se reunieron con el rey Herodes, quien más tarde ordenó la matanza de los santos inocentes, pensando que de esta manera mataría a Jesús” (Entrevista, núm. 2).

Lo que se enfoca primordialmente es la explicación del porqué los Santos Peregrinos se ven forzados a peregrinar y lo difícil que fue la peregrinación. Destaca el hecho de que hay cierta erudición en la entrevista número 2. Además de la referencia a los Reyes Magos, a Herodes, se manejan con precisión los lugares de inicio y fin de la peregrinación y el relato encierra un lenguaje sofisticado. A su vez, la entrevista número 4 busca distinguir el evento de las posadas del de la manifestación de los Reyes Magos. Pero, por lo general, repite los hechos básicos del relato anterior, en términos simplificados.

La Virgen y San José son las figuras más importantes de las posadas para mí [...] Tuvieron que abandonar el lugar en que vivían y viajaron a otro. La leyenda de las posadas es sobre este viaje [...] Después del nacimiento de Cristo aparecen, algunos días después, los Reyes Magos y también los pastores. Pero hay que considerar que las posadas ya se habían terminado (Entrevista, núm. 4).

A reserva de proseguir la investigación específica sobre el relato mítico de las posadas, en los textos de divulgación del pensamiento religioso católico consultados hasta el momento, no hemos encontrado referencias concretas a las posadas, a los pormenores del trayecto (por ejemplo las ciudades o poblados que son recorridos a lo largo de la peregrinación y a los detalles que lo caracterizan). Más bien, sólo se encuentran indicaciones, como lo veremos más adelante, sobre el último día de la posada. Igualmente fue posible detectar referencias a las figuras míticas, consideradas centrales en el relato popular que se mencionó; algunas veces se entremezcla el evento “posadas” con otros eventos que duran hasta la adoración de los Reyes. Las referencias, en los textos de divulgación del pensamiento religioso católico examinados, se concentran en algunas de las figuras integradas posteriormente al relato popular. Además de registrar la presencia de los Reyes Magos y de Herodes (que forman parte exclusivamente del entorno y no de las posadas en sentido estricto) en el relato bíblico hay indicaciones sobre la matanza de los inocentes y señalamientos precisos sobre el traslado a Belén de los Santos Peregrinos, María y José.

Respecto a Herodes se afirma: “según los dos Evangelios que narran el suceso, el nacimiento de Jesús ocurrió durante el reinado de Herodes el Grande. Aparte de situar su relato ‘en tiempos de Herodes, rey de Judea’ (Lc, 1:5), San Lucas no refiere nada sobre este monarca, pe-

ro San Mateo sí proporciona algunos datos acerca de él” (Hirata *et al.*, 1996:158-159).

En San Lucas el viaje a Belén —pieza clave de los relatos, prácticas culturales y rutinas relativas a las posadas— tiene una razón legal: “como era descendiente directo de David, José tenía obligación de empadronarse con fines tributarios en el lugar de origen de sus antepasados” (Ávalos, *et al.*, 1998:278 y ss.).

Con relación a los Reyes Magos, disponemos de los escuetos relatos de San Mateo (2:1-12), conocidos como la adoración de los Magos de Oriente. Para la reconstrucción que propongo de la figura de los Reyes en este apartado, se integran (además de los relatos orales de índole popular que van más allá de las posadas),¹² partes de la Biblia, otros dos textos vinculados con la religión católica y otro de divulgación general (Ávalos, *et al.*, 1998; Hirata *et al.*, 1996; Silva, 1995).

En el Evangelio según San Mateo (2:1-11), encontramos lo que sigue sobre los Reyes Magos:

Habiendo pues nacido Jesús en Betlehem de Judá, reinando Herodes, he aquí que unos Magos vinieron del Oriente a Jerusalén, (2:2) preguntando ¿dónde está el nacido Rey de los judíos? porque nosotros vimos en Oriente su estrella y hemos venido con el fin de adorarlo. (2:3) Oyendo esto el rey Herodes, se turbó, y con él toda Jerusalén. (2:4) Y convocando a todos los príncipes de los sacerdotes, y a los escribas del pueblo, les preguntaba en dónde había de nacer el Cristo o Mesías. (2: 5) A lo cual ellos respondieron: en Betlehem de Judá [...] (2: 7) Entonces Herodes llamando en secreto o a solas a los magos, averiguó cuidadosamente de ellos el tiempo en que la estrella les apareció [...] (2-9) Luego [...] partieron y he aquí que la estrella que habían visto en Oriente, iba delante de ellos hasta que llegando sobre el sitio que estaba el niño, se paró [...] (2:11) Y entrando a la casa hallaron al niño con su madre y postrándose lo adoraron, y abiertos sus cofres, le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra.

Una informante narra así la historia:

La Virgen viajaba embarazada. Esto es claro. Dice la leyenda que en el Oriente [...] dicen que en Persia [...] había sabios que, en estos momentos

¹² Aunque el tema de las posadas haya sido el eje central de las preguntas, hubo un deseo incontrolable por parte de los/las entrevistados/as de referirse a los Reyes Magos, lo cual alargó el entorno de las posadas más allá de la última —la del noveno día— que culmina justamente con el nacimiento del niño, y se amplía a la irrenunciable mención a los Reyes.

estudiaban las estrellas y los astros, cuando de repente les apareció una magnífica estrella, de mucho brillo. Los sabios, a quienes decimos los reyes magos, son Gaspar, Melchor y Baltasar [...] Los Reyes empezaron a seguir la estrella, pero de repente ya no vieron la estrella [...] desapareció la estrella [...] alborotados se dirigieron al rey Herodes, preguntando por el niño que acababa de nacer [...] pidiendo razón del paradero del niño que dijeron ser el rey de los judíos [...] habían visto su estrella [...] venían desde lejos para conocer y adorar el niño. Entonces el rey Herodes hizo una consulta a los doctores que leían los libros sagrados y éstos le hablaron al rey de la venida del Mesías [...] los magos se dirigieron a Belén [...] pero cuando se dirigían a Belén se les apareció la estrella desaparecida que los llevó adonde había nacido el niño que fue objeto de la adoración de los reyes magos que también le ofrecieron regalos [...] estoy seguro que incienso y oro, pero también otras cosas más [...]. También los pastores y los ángeles ahí estaban en la adoración, en el pesebre". (Entrevista, núm. 3, respuesta a la pregunta: ¿cuáles son las figuras centrales o más importantes de las posadas?).

Del griego *magoi*, el término nombra adivinos, augures, magos y astrólogos. En los relatos (tanto populares como de origen bíblico), hay un nexo entre la actuación de los Reyes Magos y la estrella que señala e indica el lugar de la adoración. Por ello se infiere que el contenido del término se remite a los astrólogos, provenientes de Babilonia o de Persia, a quienes la tradición cristiana nombró Gaspar, Melchor y Baltasar. Estos hombres sabios, los Reyes Magos, suscitan —desde tiempos muy antiguos y hasta la actualidad— múltiples interpretaciones y un sinnúmero de relatos míticos.¹³

Se cuentan con representaciones artísticas de ellos como por ejemplo el mosaico del siglo xiv, en la basílica de San Marcos en Venecia, que representa los tres magos de Oriente ante Herodes. Figuras indispensables de las fiestas decembrinas, y evidentemente de las celebraciones del 6 de enero. Existe una gran cantidad de íconos hechos por artesanos o por la industria cultural que representan a los Reyes Magos.

En ocasiones —como ya se mencionó— los Reyes también se integran al contexto de las posadas, ya que las casas tienen puesto un nacimiento,¹⁴ en el cual se colocan todas las figuras apreciadas e importantes

¹³ A su vez Silva (1995:37) precisa que "el vocablo mago tiene dos orígenes, el persa 'nombre de la casta de la que salen los sacerdotes' y el griego 'astrólogos e intérpretes de los sueños' 'los hombres sabios en las cosas de Dios'. De ahí se deriva el que se hayan considerado los 'sabios de Oriente' que siguen la estrella de la estrella de Belén hasta encontrar el Niño Dios. Después la tradición los llamó reyes".

¹⁴ Se cree que "fue San Francisco de Asís quien en 1244 instituyó la tradición de poner el nacimiento" (cf. Silva, 1995:42).

como la Sagrada Familia, la estrella, los pastores, el Ángel, los reyes entre otras. En una de las entrevistas —véase más adelante— se menciona que la puesta de los reyes en el nacimiento sólo ocurre el día 6, lo que respalda la idea de la polisemia de las interpretaciones.

Regresando al tema de los relatos míticos populares y la correspondencia encontrada con los relatos míticos de la Biblia, destaca la referencia al pesebre en Lucas (2:7 y 2:16): “y parió a su Hijo primogénito, y lo envolvió en pañales y lo recostó en un pesebre; por que no hubo lugar para ellos en el mesón”. Luego aludiendo a los pastores, más adelante, en el relato se afirma: “vinieron pues a toda prisa; y hallaron a María, y a José, y al niño reclinado en el pesebre”. En uno de los textos de apoyo que estamos utilizando para reconstruir el contexto más amplio involucrado en las posadas, se dice lo siguiente: “San Lucas relata que Jesús nació al lado de un pesebre (una especie de cajón donde comen los animales) que María utilizó a manera de cuna porque no había hallado lugar para pernoctar en la posada del pueblo” (Ávalos *et al.*, 1998:276).

Los pastores, referencia obligada en los relatos populares sobre el entorno de las posadas, están indicados en Lucas (2: 8 y ss) quien además menciona la presencia de los ángeles. Así se afirma:

Estaban velando en aquellos contornos unos pastores, y haciendo centinela de noche sobre su grey. (2:9) Cuando de improviso un Ángel del Señor apareció, junto a ellos y los cercó con su resplandor una luz divina, lo cual los llenó de sumo temor [...]. (2:15) Luego que los ángeles se apartaron de ellos y volaron al cielo, los pastores se decían unos a otros: vamos hasta Betlehem, y veamos este suceso prodigioso que acaba de suceder, y que el Señor nos ha manifestado. (2:16) Vinieron pues a toda prisa [...]. (2:18) Y todos los que supieron el suceso, se maravillaron; igualmente de lo que los pastores les habían contado [...] (2: 20) En fin, los pastores se volvieron, no cesando de alabar y glorificar a Dios por todas las cosas que habían oído y visto, según se les había anunciado por el Ángel.

¿Será que la referencia obligada a los pastores en los relatos populares guarda relación con el contenido metafórico de esta presencia? Se dice que los pastores, más que ser considerados como gente pobre y sencilla eran vistos —por esas épocas— como infractores de la ley, por lo tanto eran proscritos. Queda, pues, a merced del tipo de interpretación que se les otorga en el imaginario colectivo popular a estas figuras, el papel y la función que cumplen en la simbología de las fiestas decembrinas y de las posadas. Según Lucas, los pastores son advertidos del nacimiento de Jesús por los ángeles y cumplen también el papel de divulgadores de la noticia.

DETALLES DE LAS POSADAS: VISIONES MEXICANAS, ORÍGENES

En la tradición popular mexicana, el trayecto del viaje de María y José —que, como peregrinos, transitan de Nazaret a Belén de Judá— es simbolizado mediante las jornadas (denominación antigua) o posadas (denominación actual). Éstas abarcan nueve días y se inscriben en el novenario que precede a la Navidad. En la entrevista número 3, hay la alusión a una metáfora. Se afirma que “son nueve posadas porque son nueve los meses del embarazo de María”.¹⁵ Recordemos la aseveración previa en la cual se destacaba que uno de los recursos del relato mítico es “la metáfora” y que este relato, a pesar de incluir percepciones y discursos individualizados, no consiste en una expresión individual, sino más bien forma parte de un acervo social de índole mítica, conservándose por medio de la tradición (Arias García, 1996) y en este marco cobra relevancia la tradición oral.

Como ya se afirmó, las posadas forman parte de la etapa inicial del año litúrgico —el Adviento—¹⁶ que abarca las cuatro semanas que anteceden a la Navidad. En este panorama se insertan los famosos nueve días del trayecto que conecta Nazaret de Galilea (de donde salen María y José) con Belén de Judá (lugar a donde llegan).

Las posadas son ampliamente populares en México; se celebran en distintos contextos, aluden a una simbología propia de la religión católica, sin que esto excluya el hecho de constituir también un evento profano. Desde el punto de vista de los creyentes, es el tiempo en que los cristianos se preparan “espiritualmente para celebrar la Navidad [...] En el Adviento podemos preguntarnos: ¿Qué Navidad queremos preparar?” (Centro Diocesano de Comunicación, 1986).¹⁷

Las celebraciones de las posadas —que implican un conjunto de elementos de decoración como por ejemplo farolitos de heno, hiedras floridas, guirnaldas de flores— pueden abarcar la misa de aguinaldo, que tiene lugar en la mañana, y las celebraciones que le siguen, en los hogares. Estas últimas reciben múltiples tipos de organización que varían según periodos y contextos.¹⁸

¹⁵ A este propósito Andrade (1942) también señala que las nueve jornadas simbolizan los nueve meses de embarazo de María.

¹⁶ Del latín *adventus* que significa llegada.

¹⁷ Al comienzo del Adviento se suele disponer la corona de Adviento, tradición europea relativamente reciente en México, en que se prepara una corona de pino navideño con cuatro velas que simbolizan las cuatro semanas del cielo. Cada domingo de Adviento se enciende una. Se trata de un ritual festivo con matices profanos y fondo religioso. (Centro Diocesano de Comunicación, 1986; Castelo Iturbide, 1958).

¹⁸ Para algunas descripciones de las celebraciones de las posadas, véase el apartado “Rituales reiterativos”.

A los aspectos ya destacados, cabe añadir otros que, más que visiones unívocas, apuntan a la variedad de interpretaciones producidas por la cultura mexicana respecto de las posadas.

En la literatura sobre las fiestas decembrinas se afirma que el surgimiento de las posadas guarda un íntimo vínculo con el proceso de adquisición de los valores cristianos y de la transmisión de la religión católica por los españoles a los indígenas en los comienzos de la colonia.

Durante el siglo *xvi*, los primeros misioneros españoles en México, en su afán por integrar la religión católica a la vida cotidiana de los indios, buscan métodos propicios para resignificar los “autos de fe” de origen español, mediante representaciones y escenificaciones diversas, incluyendo las de índole teatral que, con el correr de los tiempos, dieron origen no sólo a las pastorelas sino también a otras manifestaciones cívico-religiosas como, por ejemplo, las posadas.¹⁹

Es a fray Diego de Soria, prior de los agustinos a finales del siglo *xvi*, que se atribuye la organización de las primeras jornadas (como se llamaban entonces las posadas), realizadas en el convento de Acolman,²⁰ cuyo objetivo fue conmemorar el recorrido hecho por María y José en su viaje a Belén. “Esas celebraciones se llamaron también fiestas de aguinaldo, quizá por los pequeños regalos que se daban a los indios que participaban. Luego prevaleció el nombre de posadas” (Centro Diocesano de Comunicación, 1986:5).

En otros relatos, encontramos coincidencias con las aseveraciones anteriores (como por ejemplo la ubicación de su origen entre los agustinos que la celebraban en el marco de “las misas de aguinaldo”, en el interior de los conventos) a las cuales hay que adjuntar otras precisiones tales como la de que en 1586, Diego de Soria, “obtuvo la bula papal [...] que le concedía permiso para realizar las llamadas Misas de Aguinaldo, las cuales se llevaban a cabo del 16 al 24 de diciembre de cada año [...] que llamamos actualmente posadas” (Verti, 1997:169).

Otra versión sobre el origen de las posadas en la Nueva España, es que nacieron en los conventos de monjas con un ritual marcado inicialmente por “rezar siete días seguidos, después fueron nueve”. Enseguida incluyeron “una procesión con los peregrinos”. Según esta versión, las posadas pasaron de los conventos a las iglesias y de ahí a las casas. Se recalca también que, de un acto puramente religioso, surge “su lado mun-

¹⁹ En Salles y Valenzuela (1997) se ilustran algunas prácticas usadas por los frailes franciscanos —no reductibles a las posadas— que sirven de ilustración para los fines indicados en este párrafo.

²⁰ Acolman se ubica en la cercanía de la zona arqueológica de Teotihuacán donde se localiza un convento agustino del siglo *xvi*, en la actualidad transformado en museo.

dano, pues empezaron por repartir colación al terminar el rezo y de allí se siguió la costumbre de la piñata²¹ (Castelo Iturbide, 1958:31).

A su vez Silva (1995:42) arguye que “las posadas recuerdan las nueve jornadas que pasaron María y José, de Nazareth a Belén, pidiendo refugio o posada. En México esta costumbre se inició en la Nueva España como una celebración que mezcla la devoción y el entretenimiento”.

Sobre los orígenes: Andrade Labastida²² (citado por Verti, 1997:159) presenta una versión más compleja: “sostiene que las posadas nacieron en el pequeño pueblo de San Agustín Acolman, es decir casi a la sombra de las pirámides de Teotihuacán, lugar sagrado de nuestros antepasados indígenas”. Asienta Andrade que “los Aztecas celebraban con toda pompa el nacimiento de Huitzilopochtli”.²³ Según De la Cerna (citado por Verti, 1997:159) “esta ceremonia era precisamente en la época de Navidad, por la noche, y al día siguiente había fiesta en todas las casas, donde se obsequiaba a los invitados con succulenta comida y unas estatuas o ídolos pequeños, hechos con una pasta comestible llamada tzoatl, preparada con maíz azul, tostado y molido, y mezclado con miel negra de

²¹ Sobre la piñata, hay diversas interpretaciones no siempre coincidentes entre sí: en Castelo Iturbide (1958) se afirma que se usaba en España durante el Carnaval, pero que en México se asimiló “exclusivamente a las posadas”. A partir del relato recabado en la entrevista núm. 2, pienso poder sistematizar el tema como sigue: la olla —hoy día sustituida por otros materiales, como el cartón por ejemplo— adornada con papel de china alude a Satanás y hay que romperla por dos razones. La primera: romper la olla significa romper con Satanás y con la atracción hacia el mal. La segunda: romperla significa acceder a los placeres de la comida (la colación), lo cual se considera una gracia de Dios; y, en términos lúdicos, el rompimiento significa acceder a los juguetes mediante la competencia con otras personas (por lo general otros niños y niñas). Además, la persona vendada alude a la fe que es ciega, lo cual posibilita destruir a Satanás (simbolizado en la piñata). Se trata de la lucha del bien contra el mal. Según Verti (1997) piñata viene del verbo apiñar, atar, juntar. Puede también derivarse de la palabra piña. Se le remite a la *pignata* italiana. Este mismo autor, citando a Julio Prieto, afirma que se le nota cierta influencia oriental por la decoración con papel de china, hipótesis plausible si tomamos en cuenta la existencia de contactos en periodos lejanos entre México y China. En Silva (1995:42) se expone lo siguiente, que repite ideas de lo ya dicho, al tiempo que introduce otras: “la piñata, originaria de China es llevada a España y Sicilia por los árabes y traída a América en el siglo XVII en la Nao de China. La piñata representa el mal que con su vistosidad atrae al hombre hacia los placeres mundanos. La clásica piñata es la que tiene siete picos que representan los siete pecados capitales. La persona vendada simboliza la fe ciega que, al romper la piñata, destruirá el demonio y recibirá como premio dones, representados por las frutas y colaciones que están en su interior. Hoy es un objeto efímero de extraordinaria belleza y portador siempre de alegría”.

²² Posiblemente esta referencia se remite a un trabajo que leyó el 27 de enero de 1942 ante la Sociedad Folklórica de México, filial del Círculo Panamericano de Folklor de la ciudad de Natal, Brasil.

²³ “Deidad azteca de la guerra, la más importante”. Para más detalles consúltese Verti (1997:158).

magüey". En los periódicos de antaño se describían detalladamente las posadas (véase Ruiz Castañeda, 1986) quien, en sus *Crónicas posaderiles*, presenta una breve compilación de folletos, revistas y periódicos de 1856 a 1897.

Con relación a los orígenes, Andrade (citado por Verti, 1997:160) añade:

La sorprendente analogía de esta fiesta ritualística azteca con la que se rememora el nacimiento de Jesucristo hizo que los frailes agustinos [la utilizaran] para infundir en los indios la nueva religión. Al efecto, durante los mismos días que los aztecas usaban para sus fiestas de Navidad, los frailes escenificaban con personas vestidas con trajes que recordaban los de la época de Tito Vespasiano y de Tiberio, una representación cada uno de los 9 días anteriores al 25 de diciembre [...]. Así nacieron las fiestas caseras conocidas con el nombre de posadas.

Finalmente en su artículo, Carcer (1945) afirma que vinieron de Andalucía.

LOS LUGARES DE LAS POSADAS: RECINTOS RELIGIOSOS, CALLES, PLAZAS, BARRIOS, VECINDADES, CASAS

Viqueira (1987:160) analiza un contexto seguramente valioso para los temas tratados en este apartado. Con referencias a la Ciudad de México y con breves indicaciones sobre los orígenes de las posadas, el autor se ocupa más bien de plantear los escenarios en que se inscriben las fiestas religiosas de índole popular y los controles sociales que sobre ellas recaen. Parte de dos hechos de carácter general: *a*) los intentos de cancelar las manifestaciones populares en el seno de las celebraciones religiosas (propiciadas inicialmente por los primeros evangelizadores), con base en la consideración —por parte de los altos jerarcas de la Iglesia— de que “en estas manifestaciones se habían infiltrado prácticas idolátricas” (Viqueira, 1987:153); *b*) el afán modernizador, ubicado aún en el siglo XVI y originado en el seno de instancias del poder eclesiástico, que se centra en acciones tendientes a “acabar, sin éxito alguno, con el enorme consumo de bebidas embriagantes que tenía lugar en estas fiestas” (Viqueira, 1987:153).

Estas dos líneas de control social, con el correr del tiempo, sobrepasan las instancias eclesiásticas y se consolidan en la segunda mitad del siglo XVIII, en el marco de la Ilustración novohispana, cuando, por un lado, el gobierno “prohibió al pueblo emborracharse, lanzar cohetes, mezclarse hombres y mujeres en las danzas religiosas, distraerse pues en los días

de fiesta”,²⁴ y por el otro empezó a reglamentar la realización de las fiestas religiosas. Entre ellas destacan las fiestas de la Virgen de los Ángeles, la “solemne procesión del Corpus Christi” y también las posadas (Viqueira, 1987:153-154). Lo que pasó con las posadas —que para celebrarse tuvieron que abandonar las calles y retrotraerse a los espacios privados— marca “el inicio de la privatización de las diversiones populares” (Viqueira, 1987:161).

En efecto, las reglamentaciones hacen que haya una suerte de repliegue de las fiestas que se realizaban en los espacios públicos hacia las casas y las vecindades. Frente a la represión que abarcaba múltiples ámbitos,²⁵ las fiestas populares, que antes se celebraban en la calle, se repliegan a los ámbitos privados,²⁶ que devienen espacios idóneos para las actividades sociales de naturaleza festiva.

Para los fines de este artículo vale la pena referirse a los coloquios²⁷ que eran manifestaciones ricas de matices que incluían escenificaciones de sucesos de diversa índole, entre los que destacan los de naturaleza religiosa que giran en torno a la Navidad.²⁸

Los coloquios que se realizaban antes de la Nochebuena “se enriquecieron [...] con la tradición que había arraigado desde el siglo XVI, entre los indígenas, de prender en estas fechas fogatas, cantar y tañer atabales y campanas, y montar vistosos nacimientos, dando así lugar al surgimiento de las famosas posadas” (Viqueira 1987:160).

Las posadas experimentaron un proceso creciente de popularización a fines del siglo XVIII y, acorde con el espíritu imperante, sufren censuras y pasan a ser objeto de críticas provenientes de instancias distintas

²⁴ Detallando más esta cuestión, Viqueira (1987:160) afirma: “no bastaba ya con trabajar más cada día, vivir amontonados en las vecindades y arrabales de la ciudad, padecer una discriminación racial acrecentada, sino que había también que mantenerse sobrio y participar con ánimo grave y severo en las procesiones”.

²⁵ En Jiménez Rueda (1950:291) hay también referencias a la represión y a los controles ejercidos en la época del virreinato sobre las compañías de teatro: “se prohíbe representar mujeres en hábito de hombres, ni usar trajes desenvueltos en demasía lascivos [...] ni que estén juntos, ni entre los hombres con las mujeres”.

²⁶ Relacionado con este tema Viquiera (1987:161) añade lo siguiente: “indios, castas y mestizos, no pudiendo ya divertirse libremente [...] en los espacios públicos, empezaron a organizar para sus familiares, amigos y vecinos ‘coloquios’ privados”.

²⁷ Indicaciones sobre los coloquios se encuentran también en Verti (1997:177 y ss.).

²⁸ De Viqueira (1987:160 y ss.), sobre todo el capítulo “Coloquios, posadas y jamaicas” tomamos la siguiente referencia: “los ‘coloquios’ se realizaban en los patios de las vecindades, al aire libre y a puerta cerrada, al menos al principio. Después de la representación, en la que participaban amigos y familiares, se servía en el zaguán una merienda con bizcocho, dulces y aguas de limón, horchata y chicha. Claro está que muy a menudo se consumían también bebidas embriagantes, se invitaban a músicos y se armaban bailes de lo más alegres y animados que se han dado a imaginar”.

a las gubernamentales. Máximo de Paredes, indignado y desde una posición de censura, relata que: “concurrió a misas de aguinaldo y en casas particulares a una especie de novena [...] que llaman posadas [...] en las que se introducen sonos y cantatas profanas inventadas para aliciente de la sensualidad”.²⁹

Sobre contextos y tiempos distintos al privilegiado por Viqueira (siglo XVIII, Ciudad de México), se encuentran otras indicaciones sobre los espacios de celebración de las posadas, destacándose que estas celebraciones sufren cambios a lo largo de los tiempos.

Se registra —como ya se mencionó— que las posadas originalmente se celebraban en los templos y en los conventos. Aunque sea difícil lograr precisiones sobre cuándo empieza en la Nueva España “la costumbre de conmemorar, fuera de los templos, la [...] jornada de los Santos Peregrinos de Nazaret a Belén”, encontramos la referencia de que “las celebraciones salieron de las iglesias y conventos a las calles y plazas, con asistencia de autoridades civiles, en plena época colonial y que esta tradición continuó con ciertas variantes durante el siglo XIX, por lo menos hasta la consumación de la reforma religiosa” (Ruiz Castañeda, 1986:3).

Las prácticas y ceremonias que se realizaban en los templos, pasaron a las haciendas y rancherías. Gran parte de éstas estaban dotadas de capillas particulares a las que asistían los trabajadores y peones. Las posadas también tenían lugar en hogares acomodados, algunos con oratorios. Se registra igualmente que las celebraciones se extendieron a vecindades y barrios (Ruiz Castañeda, 1986; Verti, 1997).

Con relación al periodo más reciente y enmarcadas en el contexto de la Ciudad de México, las observaciones registran que “todavía no hace muchos años, las posadas eran celebradas en los teatros, en los centros nocturnos y en las salas de baile, ya no solamente en las casas particulares; y una sombra de ellas seguía conservándose en las iglesias” (Verti, 1997:160).

Pero quedan varias imprecisiones tales como las siguientes: ¿Cuándo ocurren estos cambios? ¿A qué conjunto de criterios, además de los ya indicados por Viqueira (1987), obedece la elección de un lugar en vez de otro? ¿Una nueva modalidad de celebración excluye la anterior o se dan simultáneamente?

Para concluir este apartado cabe recalcar que a pesar de que las posadas hayan ocurrido en diferentes espacios —iglesias, conventos, plazas, vecindades, casas— y en tiempos variados, su significado e importancia sobrepasan los límites espacio/temporales, ya que implican un amplio campo de acciones y de referentes. Interviene, por ejemplo, la memoria

²⁹ Palabras de José Máximo Mariano de Paredes en 1796, citadas por Jiménez Rueda (1950:257).

socialmente construida, los símbolos y relatos heredados. Sin embargo, al tener un grado elevado de persistencia en la actualidad, estas expresiones religiosas y culturales contemporáneas están constituidas de sincretismos que combinan herencias pretéritas con rasgos derivados de acciones y prácticas actuales.

RITUALES REITERATIVOS

Un ritual que los informantes relacionan con las posadas, pero con un matiz regional y local que al mismo tiempo lo distingue de estas celebraciones, se refiere a *la rama* en Veracruz.

El ritual de las posadas es muy similar al de todo el país, pero en Veracruz se inserta un nuevo elemento denominado *la rama*, que como su nombre lo indica consiste en una rama de tamaño regular, adornada con heno, pequeños globos y adornos de tiras de papel brillante. La rama representa la cordialidad y la paz, además de la esperanza del crecimiento del Salvador, además de que los árboles tienen un simbolismo sagrado para la humanidad. *La rama* es llevada por las calles como representación del camino que recorrieron los peregrinos (José y María) para llegar a Belén, los niños son los encargados de llevarla. Al llegar a las casas entonan pequeñas letanías que van acompañadas de un coro muy peculiar: "Ya llegó la rama, muy agradecida. Naranjas y limas, limas y limones, más linda la virgen que todas las flores" y a la partida de la rama se repite el coro diciendo: "Ya se va la rama muy agradecida porque en esta casa fue bien recibida". Entre cada coro, niños y niñas agregan peticiones graciosas con el fin de obtener su aguinaldo que bien se puede tratar de unas monedas o en su defecto de dulces que la gente les quiera dar. Las visitas que hace *la rama* a distintas casas, siempre van acompañadas del tradicional nacimiento, anunciando de esta forma la promesa de la llegada de Jesús y festejando la víspera del Salvador. (Entrevista, núm. 7).³⁰

En lo que sigue de este apartado especificamos algunos rituales que de una manera recurrente y generalizada están integrados a la celebración de las posadas. Dichos rituales fueron recabados en relatos de las entrevistas, a los cuales añadimos consideraciones que se derivan de la revisión de autores que tratan del tema desde el punto de vista ritualístico.

³⁰ De esta entrevista, dado que gran parte del relato repetía relatos previos, sólo se tomó la parte referida al ritual de la rama en Veracruz, a modo de ilustración de la creatividad de la cultura popular y local, relativa a la celebración y a los rituales involucrados en las posadas.

Las personas presentes entonan un himno navideño, tiene principio la letanía de la Virgen, se lleva en procesión a los Santos Peregrinos con el ángel [...] Está presente la mulita. Luego se procede a pedir posada. Hay rezos [...] La jornada se termina con la piñata que se rompe y con el indispensable ponche, refrescos, diferentes platillos, dulcecitos. (Entrevista, núm. 1).³¹

Aunque es difícil rastrear los rituales relativos a las posadas y ubicar sus variaciones en el tiempo, hay ciertas regularidades que se repiten, a manera de consenso, entre los distintos autores que las analizan (Castello Iturbide, 1958; Viqueira, 1987; Silva, 1995; Verti, 1997).

Se trata de un evento grupal que se basa en redes y relaciones sociales de naturaleza íntima; su *leit motif* es un evento considerado sagrado, el recorrido mítico de María y José evoca la Biblia pero incorpora otras creencias que no forzosamente se encuentran registradas en ella e implica una simbología particular vinculada con la reproducción del contexto más amplio y de las condiciones en que se dio el recorrido mítico y el alumbramiento de María. Forman parte de esta simbología los Santos Peregrinos, el pesebre, el heno, los pastores, los animales, entre otros; guarda un lazo profundo con celebraciones profanas (comidas especiales, ponche, música); tiene matices sincréticos; encierra un conjunto de metáforas, como por ejemplo, los nueve días en que transcurre el evento constituyen también una alusión a los nueve meses del embarazo de María; algunos de los elementos que conforman el ritual de las posadas, como por ejemplo las piñatas, también encierran contenidos metafóricos: “hay una procesión de los Santos Peregrinos [...] Hay cantos, velas de colores, con la petición de posada en cada puerta.” (Entrevista, núm. 4).

Los relatos de las entrevistas recaban visiones y rituales contemporáneos y, como ya se mencionó, el relato se produce en respuesta a la pregunta: ¿puede explicarme, cuáles son las características de las últimas posadas que usted organizó o en las que participó?

Es en diciembre cuando se reúnen los vecinos y se organizan las posadas en las cuadras de la Colonia Torres de Padierna en la Delegación de Tlalpan. Por ejemplo los vecinos de cada cuadra —por lo menos de la de donde ahora vivo (Calle Zacalum)— nos ponemos de acuerdo y cooperamos por dinero o también por alguna comida tradicional —en este caso el ponche, los romeritos, hay veces que el pavo— y también piñatas y también dulces, colaciones, galletas y cacahuates en bolsitas o canastitas (creo que estas bolsitas se llaman aguinaldo por lo menos en Coahuila, de donde son mis pa-

³¹ El relato se produjo en respuesta a la pregunta: ¿puede explicarme, cuáles son las características de las últimas posadas que usted organizó o en las que participó?

pás) que se ofrecen generalmente a los niños. Se piden posadas, por lo general en tres casas. Todos traen sus velitas. La gente de afuera, cargando los Santos Peregrinos, pide posada que es negada y sólo en la última se reciben los Santos Peregrinos [...] la gentes de adentro da posada. Para ello se compran letanías, cánticos [...] tanto la gente de afuera como la gente de adentro las cantan. Luego se rezan según viene escrito en las letanías y ya que se termina se rompen las piñatas, se da de comer hasta que termine. Cuando yo estaba chiquita solo se hacía esto pero ahora hay baile hasta amanecer. Se adorna la cuadra y la casa donde se reciben los peregrinos también se adorna [...] viene siendo con coronas de pino a la entrada, como si fuera un portal y se le ponen series de luces. Ya adentro de la casa hay un nacimiento; el año pasado era un nacimiento de casi dos metros, y otras veces es muy pequeño y en el centro de la mesa precisamente cuando se va a leer la letanía hay una corona de pino y en medio hay una vela roja. También hay preposadas que pueden empezar los primeros días de diciembre. Nosotros no las hacemos pero otras personas sí las festejan. Las figuras más importantes de las posadas son José y María que vienen solitos, María arriba de un burro que es como tipo de yeso pintadito. Las figuras pueden ser de barro o de yeso. Las ponen en una especie de tablero que lo cargan entre 4 personas y está adornado de tal forma que alrededor hay musgo y heno y en la casa, en el pesebre hay una estrella de papel plateado. Sólo varios días después se ponen los Reyes Magos, que es el 6 de enero. Pastores, animalitos y el Arcángel Gabriel, en la cabecera del niño Jesús, se ponen antes, pero los Reyes Magos como estuvieron buscando el lugar, sólo llegan después. (Entrevista, núm. 5).³²

Casi todos los relatos de las entrevistas aluden a cánticos específicos, a letanías, que son variadas. Mendoza (1980:17) reúne un número seleccionado de las mismas y a este propósito afirma: “durante las nueve noches consecutivas que preceden a la Noche Buena y en ella misma, o sea en las jornadas o *posadas* que se celebran en México con inusitado alboroto, nuestros niños tienen la oportunidad de entonar series de cantos de Navidad, bien conocidos y privativos de las diversas regiones del país”. En la entrevista núm. 6 la informante recuerda las posadas de su infancia.³³

Lo más bonito son mis recuerdos de niña [...] lo que recuerdo de niña es lo siguiente: llegar a la casa donde me invitaban. Estaba llena de adornos y lo más feliz que me hacía era poder romper la piñata; antes de romper la piña-

³² Esta entrevista fue realizada en Xochimilco en un hogar cuya familia migró de Coahuila. La persona entrevistada, después de casada, se cambió a Tlalpan. Privilegió en su relato la descripción de posadas de las que participó en el periodo reciente.

³³ Castelo Iturbide, 1958:10.

ta cantábamos la letanía, todos en procesión y con velitas. Los Santos Peregrinos, la Virgen María y José —como ya se lo dije— son los personajes más importantes de las posadas van al frente de la procesión. Pero hay el pesebre [...] en una especie de madera arreglada con una casita de paja, con sus animalitos, sus pastores. Pero esto varía, depende de cómo la gente acostumbra. A los Reyes Magos los veo después de las posadas, el día tradicional, con los juguetes. Generalmente eran casas de amiguitas [...] que en las vecindades son más grandes y más tradicionales con toda la letanía, las velitas, las piñatas, el “guateque”.³⁴ Me acuerdo del Arcángel Gabriel, debajo del arbolito, y la estrella arriba de la casita del pesebre. Hoy día ya se está perdiendo la tradicional posada [...] sólo hay pachanga, fiesta, reventón y nada de lo tradicional, las letanías y todo lo demás. (Entrevista, núm. 6).

Se seleccionó, además, una versión representativa y muy popular de los cantos de posada, que se transcribe a continuación:

Versos para pedir posada

1. En nombre del cielo
os pido posada,
pues no puede andar
mi esposa amada.
2. No seas inhumano,
teenos caridad,
que el Dios de los cielos
te lo premiará.
3. Venimos rendidos
desde Nazaret,
yo soy carpintero
de nombre José.
4. Posada te pide,
amado casero
por sólo una noche
la Reina del Cielo.
5. Mi esposa es María,
es Reina del Cielo,
y madre va a ser
del Divino Verbo.

Versos para dar posada

1. Aquí no es mesón
sigan adelante:
yo no puedo abrir
no sea algún tunante.
2. Ya se pueden ir
y no molestar
porque si me enfado
los voy a apalear.
3. No me importa el nombre,
déjenme dormir,
pues ya les digo
que no hemos de abrir.
4. Pues si es una Reina
quien lo solicita
¿cómo es que de noche,
anda tan solita?
5. ¿Eres tu José?
¿Tu esposa es María?
Entren, peregrinos,
no los conocía.

³⁴ Fiesta generalmente celebrada en una casa particular, en la que se comen empareados, se consumen bebidas y a veces se baila.

6. Dios pague señores
vuestra caridad,
y así os colme el cielo
de felicidad.

6. Dichosa la casa
que alberga este día
a la Virgen Pura
la hermosa María.

Al abrir las puertas

Entren santos peregrinos
reciban este rincón
no de esta pobre morada
sino de mi corazón.

Esta noche es de alegría
de gusto y de regocijo
porque hospedaremos aquí
a la Madre de Dios Hijo.

En su libro, *Línea infantil de México*, Vicente T. Mendoza (1951) reproduce unos cantos para pedir posada, oídos en Guadalajara y publicados por Agustín Yáñez, con la siguiente transcripción musical:³⁵

CANTOS PARA PEDIR POSADA

- En nom - bre del cie - lo, fue - nos mo - ra - do - res,
dad a u - nos via - je - ros po - sa - da es - ta no - che
- La ho - ra de pe - dir - la no es muy o - por - tu - na,
mar - chad a o - tra par - te y fue - na - ven - tu - ra.

³⁵ Tomados del artículo de Agustín Yáñez, "Flor de juegos antiguos", *Anales de la Universidad de Guadalajara* (México), I (1994), *apud* Mendoza, 1951, núm. 62, pp. 57 y 167.

CONSIDERACIONES FINALES

La transmisión-recepción-recreación de las fiestas religiosas de índole popular se realiza principalmente mediante la vivencia en los ámbitos de relaciones sociales de naturaleza íntima: la familia, el barrio, los grupos de amigos, que terminan por ser espacios socializadores y dadores de sentido, a la vez que formadores de identidades. En ellos se transmiten las creencias colectivas de acuerdo con pautas tradicionales. Ariès (1976) nos habla de las solidaridades y de los relatos orales que configuran este ámbito de la tradición, a su vez transmitido bajo modalidades no escritas.

Esta transmisión que se da, en el caso de las posadas, mediante celebraciones festivas, pueden ser conductos —como otros actos colectivos de naturaleza profana— para la reproducción de identidades, así como para la participación directa de las nuevas generaciones en múltiples actividades y ritos religiosos. Las fiestas articulan un conjunto importante de acciones, unas de naturaleza sacra, otras de corte profano, pero todas confluyen hacia la construcción de un orden social significativo. Las acciones se inscriben en estrategias de largo plazo, como suelen ser las que están orientadas por la cultura.

Las identidades culturales, y en su marco las que tienen un componente religioso y místico, se conforman en el seno de relaciones periódicas y reiterativas, en ámbitos de naturaleza íntima, donde se inscriben las fiestas que implican un involucramiento familiar y de las redes afectivas.

Con base en la exposición desarrollada a lo largo del texto, es pertinente sostener la idea de que las posadas, a la vez que se remiten a contenidos religiosos de carácter más amplio que ellas mismas, no se encuentran registradas en las fuentes oficiales de divulgación de la religión católica como, por ejemplo, los relatos evangélicos recopilados en la Biblia. Encierran evidentemente contenidos sincréticos que amalgaman tradiciones venidas de distintas culturas (la prehispánica, la novohispana, para mencionar apenas dos fuentes) y pasan en la actualidad por un proceso de actualización en el que se destacan dos movimientos básicos: uno enmarcado en el rescate creativo de la tradición heredada, y otro ligado a la exacerbación de los rasgos profanos. Estos rasgos, que siempre acompañaron el desarrollo de las festividades posaderiles (véase, por ejemplo, las constataciones de algunas entrevistas), parecerían tomar en estos momentos un papel más preeminente que antes. Las posadas son actos de índole vinculativa e interactiva (dependen de redes sociales y a su vez generan nuevas redes y nuevas vetas de interacción social). Repitiendo una idea expuesta en la introducción, las celebraciones posaderiles son totalmente producidas, reproducidas y resignificadas en el ámbito de la cultura, aunque deban ser entendidas como hechos de origen religioso a

pesar de que, en la modalidad vigente en México, no estén presentes en toda su complejidad y contenido sustantivo en la Biblia.

ANEXO SOBRE LAS ENTREVISTAS

Durante el mes de enero de 1999 (del 13 al 28) tuvo lugar un trabajo de campo para promover contactos y seleccionar algunas personas a ser entrevistadas, con el fin de conseguir relatos populares sobre las posadas. En este marco se recabaron seis entrevistas en Xochimilco¹ y una en la Ciudad de México. Para la selección de las personas entrevistadas se tomó en cuenta el reconocido vínculo con las fiestas religiosas en general y en particular con las posadas. Partimos de la idea de que el discurso individual, puesto, que se trata de individuos insertos en contextos culturalmente compartidos, no es un discurso aislado (o si se quiere exclusivamente del individuo), pues refleja lo colectivo en términos de vivencias, prácticas y maneras de hacer las cosas.

Las preguntas se centraron en dos temas que ya mencionamos antes: *a)* ¿Cuáles son las figuras centrales de las posadas?; *b)* ¿Puede explicarme cuáles son las características de las últimas posadas que usted organizó o participó? El examen de las entrevistas seleccionadas arroja un fenómeno interesante: las personas entrevistadas que elaboraron extensos y detallados relatos sobre la pregunta *a)* presentaron referencias breves a la pregunta *b)* y viceversa. Aunque no tenga una buena explicación para el fenómeno, me pareció importante registrarlos, sosteniendo a la vez la idea de que en las entrevistas poco dirigidas —como son las que utilizo en el texto— este fenómeno puede presentarse en mayor o menor medida.

Los rasgos mínimos del perfil de las personas entrevistadas son los siguientes. La entrevista número 1 fue hecha a un hombre casado de 42 años, maestro de primaria. La entrevista número 2 fue hecha a una mujer soltera de 57 años, profesora de la Universidad Iberoamericana. La entrevista número 3 fue hecha con una mujer de 29 años, soltera, con estudios universitarios y actualmente empleada en el Museo Dolores Olmedo. La entrevista número 4 fue hecha a un joven ebanista, con preparatoria incompleta, casado, dueño de un pequeño taller instalado en su propia casa, que organiza una de las posadas en el ámbito de una familia extensa. La entrevista número 5 a una mujer casada de 37 años, ama de casa con secundaria incompleta que actualmente vive en Tlalpan. La entrevista número 6 a una mujer soltera de 23 años, con secundaria com-

¹ Como se mencionó, una de las entrevistas fue realizada en Xochimilco, a una persona lugareña que en la actualidad vive en la Delegación de Tlalpan.

pleta, actualmente trabaja en la sección de archivos del Centro de Documentación de Xochimilco. La entrevista número 7 a una mujer soltera, con licenciatura de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, de 24 años, actualmente cursando un diplomado de la Asociación Nacional de Universidades e Instituto de Estudios Superiores.

VANIA SALLES
El Colegio de México

BIBLIOGRAFÍA

- Agüeros, Victoriano, 1984, *Leyenda de Navidad: páginas íntimas*, México, SEP/Cultura e INBA.
- Andrade, Germán, 1942 [Sin título], fragmentos del trabajo leído ante la Sociedad Folklórica de México, filial del Círculo Panamericano de Folklor de la ciudad de Natal, Brasil.
- Arias García, Juan Jesús, 1996, "El mito: del concepto al discurso", en Varios autores, *Símbolos y arquetipos en el hombre contemporáneo*, vol. III, México, Área de Polemología y Hermenéutica, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- Ariès, Phylippe, 1976, "Culture orale et culture écrite", en B. Plongeron y R. Paninet (coords.), *Le Christianisme populaire*, París, Maspero.
- Ávalos, Beatriz; Esthela González; Mateo Miguel García *et al.*, 1998, *Misterios de la Biblia*, 3a. edición, México, Reader's Digest.
- Berger, Peter y Thomas Luckman, 1968, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Carcer, Mariano, 1945, "Posibles orígenes de las típicas posadas mexicanas", en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, tomo V, México (sin editorial explícita).
- Castelo Iturbide, María Teresa, 1958, *Fiestas*, México, Talleres de Impresión de Estampillas y Valores, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- Centro Diocesano de Comunicación, 1986, *Adviento y Navidad*, Pequeña Biblioteca Familiar, México, Editorial Camino.
- , "Las posadas", Documento de divulgación edición mimeografiada, s/f.
- Florescano, Enrique, 1995, *Mitos mexicanos*, México, Aguilar.
- Hirata, Patricia, Estela González e Irene Paíz *et al.*, 1996, *Quién es quién en la Biblia. Diccionario biográfico Ilustrado*, México, Readers's Digest.
- Jiménez Rueda, Julio, 1950, *Historia de la cultura en México. El virreinato*, México, Editorial Cultura.
- Mendoza, Vicente T., 1951, *Lírica infantil en México*, 1a. ed., México, El Colegio de México.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen (ed.), 1986, *Crónicas posaderiles*, 2a. edición, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salles, Vania, 1991, "Cuando hablamos de familia ¿de qué familia estamos hablando?", en *Nueva Antropología*, vol. XI, núm. 39.
- Salles, Vania y Rodolfo Tuirán, 1996, "El giro cultural en la investigación sobre la familia: un ejemplo con base en el estudio de los mitos", en *Revista Sociológica*, vol. 11 núm. 32.
- Salles, Vania y José Manuel Valenzuela, 1997, *En muchos lugares y todos los días. Vírgenes, Santos y Niños Dios. Mística y religiosidad popular en Xochimilco*, México, El Colegio de México.
- Silva, Luz María, 1995, "Nuestras tradiciones", en *Vuelo*, revista de divulgación de Mexicana de Aviación, México, Editorial Mexicana, año 2, núm. 23, diciembre.
- Verti, Sebastián, 1997, *Tradiciones Mexicanas*, 2a. edición, México, Diana.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, 1987, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las luces*, México, FCE.

RITUAL Y DISCURSO EN UNA TOPADA EJIDAL DE CÁRDENAS, SAN LUIS POTOSÍ

En México, uno de los lugares donde la décima mantiene una vigencia significativa es la región de la Sierra Gorda, que comprende parte de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. En San Luis Potosí el género presenta características interesantes en cuanto a sus formas de manifestación, siempre acompañadas de la música e inscritas dentro de alguna celebración.¹

La décima se encuentra en las "topadas" de la zona, que se celebran con motivo de bodas, quince años, eventos cívicos, o veneraciones a imágenes religiosas. La topada es la confrontación de dos grupos, cada uno integrado por el trovador que enuncia las décimas y ejecuta la guitarra huapanguera, los músicos que tocan el violín primero y violín segundo, y el vihuelero. El debate se inicia en la noche y se extiende hasta la madrugada del día siguiente. Durante más de ocho horas los trovadores mantienen una lucha poética en donde se abordan varios temas, uno de ellos determinado por el motivo de la fiesta. Localmente se le denomina "baile" a la topada en que se abordan temas a "lo humano" para que las parejas bailen; mientras que "fiesta" o "velación" se llama a la topada en la que se interpretan sólo temas "a lo divino" para que los asistentes las escuchen sin bailar.

Los temas "a lo humano" se desarrollan en cuatro estructuras literarias localmente denominadas: poesía, decimal, son y jarabe. La poesía es una cuarteta (planta) con una serie de cinco o seis décimas que glosan el primer verso de la cuarteta a manera de glosa de línea. Al final de cada décima el trovador repite toda la planta haciendo un continuo de trece versos. El metro varía entre ocho, diez, doce, trece, e incluso catorce sílabas. La *poesía* suele prepararse con anterioridad a un compromiso y es indispensable que ésta sea exclusivamente del trova-

¹ El investigador E. Fernando Nava L. ha publicado distintos estudios sobre el fenómeno en la zona potosina. Destacan, entre otros trabajos: "Tonadas y valonas: música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda", en Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 355-378; "Dos maneras de declamar la décima popular en México", en Yvette Jiménez de Báez (ed.), t. 2, *Variación lingüística y literaria. 50 años del CELL, III Literatura: siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 163-182.

dor.² El *decimal*, en cambio, se improvisa y consta de una cuarteta glosada en décimas, anunciado todo a manera de un recitativo, y con un metro invariablemente octosilábico. Es importante mencionar que las plantas de la *poesía* y del *decimal* guardan una fuerte relación temática con la serie de décimas que les siguen.

Por su parte, el *son* está integrado por coplas en su mayoría tradicionales, y el *jarabe* se compone de dos o tres cuartetos improvisados. La secuencia de estructuras, *poesía-decimal-son* o *poesía-decimal-jarabe*, conforman una macro-unidad que se repite durante toda la fiesta, y cuya duración es aproximadamente de quince minutos.

En lo que sigue, describo una topada de baile, cuyo motivo de celebración es el aniversario de la entrega de las tierras en la comunidad de Cárdenas, San Luis Potosí.³ Esta topada ejidal se celebra desde hace más de setenta años y se caracteriza, entre otros aspectos, por un fuerte poder de convocatoria, ya que a esta fiesta asisten personas que pertenecen a diferentes municipios y estados. Incluso los emigrados a la Ciudad de México y a Estados Unidos se dan cita cada año en este lugar para festejar la entrega de las tierras en la región. El ritual de esta fiesta consta de cuatro partes: el saludo, el tratamiento del tema (que en este caso es la tierra), la bravata o "aporreón", como generalmente se le nombra en la zona a la parte que corresponde al enfrentamiento abierto, y la despedida.

El comienzo de la topada se anuncia con el saludo del trovador al contrincante y a los músicos que lo acompañan. Se inicia así un juego de cortesía entre los poetas que habrá de romperse en la bravata y que se reiniciará al final del ciclo de la fiesta. Cito una glosa de un decimal:

Ha comenzado el festín,
es muy cierto y no lo dudo,
a Cárdenas un saludo
y a donde esté su confín.

² La autoría de las poesías es relativa. No es difícil encontrar en la zona trovadores, músicos o aficionados a las fiestas que ofrecen sus composiciones a cambio de cierta cantidad de dinero. Evidentemente el trovador que canta una poesía comprada no lo reconoce; sabe que su prestigio se basa, en parte, en escribir las suyas propias; no en vano algunos de ellos expresan la importancia de la autoría como el "celo" de la poesía. Escuchar en una topada una poesía suya en boca de otro cantador es faltar al "reglamento". Por lo general, el trovador guarda el reclamo hasta encontrarse con el otro en una topada, en la que, sin duda, el "robo" se convierte en el tema principal de las glosas.

³ Contendieron en la topada, por una parte, el trovador Ángel González, de Palomas, Xichú, Guanajuato, (voz y guitarra huapanguera); José Mendoza (vihuela); Eusebio Méndez (violín primero); y [...] (violín segundo); y por otro lado, el trovador Claro González, de El Aguacate, Río Verde, San Luis Potosí (voz y guitarra huapanguera); Juan Manuel Amador (vihuela); [...] (violín primero), y Rogelio Hernández (violín segundo).

Con música de violín
 los cuatro nos presentamos,
 que la pasen bien deseamos;
 y a la música de enfrente
 un saludo atentamente,
*ahorita que comenzamos.*⁴

La enorme gama de posibilidades que se anuncia en el saludo se describe en el siguiente ejemplo que sintetiza, de alguna manera, la función del trovador dentro del ritual de la fiesta.⁵ Es, ante todo, un comunicador poético que condiciona la ejecución de las reglas de su oficio, a la vez que las ofrece a la manera de un vendedor que muestra orgulloso su inventario de saludos y complacencias:

Les anticipo desde arriba del tablado
 que en materia disponible soy muy grato,
 lo que se ofrezca y que sea dentro del contrato,
 además de ser su amigo soy su criado.
 Algún saludo, algún verso improvisado,
 pal pariente, pal amigo, pal señor,
 aquí ante todos voy hacerlo sabedor,
 no hay distinciones en estirpe, raza o clase,
 quiero que sepan que quien canta les complace
muy buenas noches aquí está su servidor.

⁴ El material citado pertenece al acervo de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, y forma parte del Proyecto sobre la décima popular en México, Puerto Rico y otros países hispánicos, dirigidos por Yvette Jiménez de Báez. La topada se grabó el 29 de noviembre de 1996 en Cárdenas, San Luis Potosí, por los investigadores Fernando Nava, Rafael Velasco, Juan Antonio Pacheco y Claudia Avilés. La transcripción estuvo a cargo de Rafael Velasco y Claudia Avilés. [SLTOPADA.DAT 338-344].

⁵ Como una variante del saludo se encuentran las *poesías autobiográficas*, con las que comúnmente el trovador hace acto de presencia en las fiestas. El saludo implica una identificación frente al público que desea conocer todo sobre su procedencia. Hacer referencia a su origen humilde y campesino es un orgullo para el trovador, ya que en ese momento hace patente su arraigo a la tierra a la que pertenece, y a su vocación como músico y cantador de poesías decimales. Transcribo como ejemplo un fragmento de *poesía autobiográfica* del trovador Guillermo Velázquez, grabada en una topada en el Centro Comunitario Culhuacán en 1994: "Cuando niño traía guarachitos/ ropita acolchada y corriente/ me gustaba ir a ver la creciente/ y jugar, y brincar, y dar gritos./ Travesiando buscaba lilitos/ mangos verdes y todo roía/ yo era un niño, uno más que crecía/ en la calle, en el pueblo, en mi casa/ ¡ay, el tiempo feliz cómo pasa!/ Soy Guillermo Velázquez y mía/ es la raíz [sic.] que yo nunca perdí/ en Xichú Guanajuato nació/ y ahí habrá de quedar algún día." [DFTOPADA.DAT 439-444].

El trovador muestra en esta *poesía* un profundo sentido de servicio al público, al mismo tiempo que le dicta el reglamento a seguir durante la fiesta. Su jerarquía está simbolizada en el banco de madera situado a unos tres metros de altura con respecto a la superficie donde se baila. Encaramado en el tablado, el poeta comparte con los asistentes su función apelativa, es amigo y servidor de todos, pero al mismo tiempo se erige como el único capaz de dar a conocer lo que su discurso ofrece.⁶ Para un trovador de la Sierra, poseer el conocimiento implica una minuciosa preparación en el arte de las poesías; el “hacerlo sabedor”, como dice el verso del ejemplo anterior, guarda una serie de reglas en el oficio que debe cumplir; su “inventario de mercancías” se fabrica bajo estrictas reglas de calidad. Cito otro fragmento de la *poesía* anterior:

Quando me invitan a hacer una tocadita,
veo mi instrumento que se encuentre preparado,
talín (sic). y púas, también con su encordado;
luego preparo pa' cantar una estrofito,
procurando que sea siempre nuevecito,
pa' no chotearla ante un público honrador.
Aunque comprendo que soy un inferior,
porque carezco de teoría y experiencia,
quiero decirles hoy que estoy a su presencia
muy buenas noches aquí está su servidor.

En esta región, el prestigio del trovador está determinado por el ejercicio continuo en la composición de sus poesías, que como ya mencioné, deben prepararse con anterioridad a la fiesta. El trovador sabe que el público aficionado a las topadas las escucha con atención, y que sin duda valorará aquellas que no haya repetido en bailes anteriores.

Dado el saludo inicial, el trovador genera una secuencia infinita de saludos y parabienes que abarca todas las etapas de la fiesta y que se aborda sobre todo en la parte del decimal. Desde lo alto del tablado se inclina para escuchar las peticiones de la concurrencia, algunas de palabra, otras escritas en pequeños papelitos donde está anotado el nombre o apellido del que va a ser saludado:

⁶ La importancia del saludo al público se describe en una parte de la siguiente entrevista realizada en la fiesta a uno de los asistentes, por Claudia Avilés. El señor José Guadalupe García: “[Los trovadores] satisfacen porque ellos también quieren quedar bien con el público; el público a veces es el principal, porque dice, ‘¡ah!, éste me atiende, me satisface’, entonces [...] dice, ‘¡hombre!, quiero que me salude a fulano, un saludado’, ‘sí, cómo no’ ‘orita se lo echamos, cómo se llama’; [el trovador] hace su arreglo ahí, entós, quedó usted satisfecho y toda la gente también” [CAGARCÍA.080].

Aquí me llegó un papel
 con un rétulo [*sic*] grabado
 de parte de su cuñado
 Canseco, señor Fidel.

A veces es el trovador quien escribe las peticiones en una pequeña libreta que con el paso de la noche empieza a llenarse. Los asistentes se acercan al tablado como quien se dirige a la estación de Correos a depositar una carta, seguros de que llegará a su destino en algún momento de la fiesta. El destinatario, sin duda, se sentirá honrado de escuchar por medio de la voz del trovador su nombre o apellido; su presencia ha sido destacada por la voz del poeta, que no sólo le entrega la misiva sino que le describe las palabras exactas con que fue enviada. Cito una glosa de otro decimal:

Desde hace poquito rato
 Jesús habló como pudo,
 dijo: "dámele un saludo
 a un amigo muy grato".
 Hoy vengo de Guanajuato,
 andando en este recreo,
 y hoy que contento lo veo,
 disfrutando de la fiesta,
 hoy que la ocasión se presta,
Herrera, don Eliseo.

La segunda parte de la topada de Cárdenas, es decir, el tratamiento del tema, abarca la mayor parte de la noche. El diálogo que se establece entre los contrincantes en esta etapa hace más evidente la confrontación que caracteriza a la topada, ya que ambos poetas demuestran su habilidad en el manejo de los subtemas que se generan en torno a la tierra. Mantener la comunicación con el otro, expresando los distintos puntos de vista en un tema rico en variantes, es un reto que determina, en buena medida, su prestigio y la victoria en la lucha poética.⁷ Las poesías en

⁷ Al respecto conviene citar el fragmento de una entrevista realizada por Claudia Avilés al trovador Gonzalo Alvarado, originario de Guanajuato, que durante una topada en el Estado de México, en 1997, describe la importancia de cumplir con las reglas del oficio entre los trovadores: "[...] Si yo estoy al frente de mi compañero, si se trata de una boda, él tiene que estar cantando del desposado, [sobre] historia del Paraíso [...]. Yo también debo de cantar de lo mismo, sí, de lo mismo. Y si se trata de una quinceañera, igualmente, si yo estoy cantando sobre la quinceañera, mi contrincante también debe estar cantando de lo mismo para que vaya coincidiendo uno y otro; y es bonito porque las poesías, siendo de lo mismo, son distintas [...]. Si [el trovador] no canta de lo mismo, pierde". [EMALVARA.088].

esta parte del ritual hablan de una estrecha relación entre el trovador y el campo, como uno de ellos lo expresa en esta planta de *poesía*:

*Yo nací para ser cantador
soy de clase humilde campesino
vivo alegre con este destino,
un regalo de Dios mi creador.*

El trovador de la Sierra reconoce su origen campesino, a la vez que acepta su oficio como un acto predeterminado. No en vano se refiere al ejercicio de pregonar sus poemas como "andar en el destino". No es extraño, entonces, descubrir en sus décimas una fusión de ambas partes, como en la que sigue, tomada de una *poesía*:

Un campesino muy de mañana,
sale a los campos, se va al potrero;
Eusebio Méndez, primer varero,
Pepe Mendoza con la jarana;
mientras que Pepe también se afana
a echar segunda entre medios primos,
en nuestra vida de peregrinos,
siempre he querido ser cantador
para cantarle al agricultor:
que vivan todos los campesinos.

El ejercicio de su profesión está al servicio de la tierra; su actitud con el campesino es solidaria, sabe que la labranza es tan ardua como el viaje que emprende para cantar sus poesías y decimales.

Ahora bien, la manera en que se vincula a la tierra puede expresarse de formas diferentes, como en el caso de la topada de Cárdenas, en la que encontramos una infinidad de alabanzas a la tierra. Cito sólo las plantas de poesías:

*Me alimenta y me da de comer,
esa tierra bañada de sol,
cultivando maíz y frijol
la podemos así mantener.*

Otras cuestionan las conquistas del pasado en materia de logros agrarios:

*Analizando la situación,
de nuestra vida, nuestra existencia,*

*sobre esa lucha pura en su esencia,
de qué sirvió la Revolución.*

Algunas abandonan el tono de alabanza para convertirse en incitadoras a la lucha por un cambio en la vida del campesino:

*Vamos luchando con decisión,
con democracia, no con metralla,
como el arriero que siembra y raya,
vamos al frente con decisión.*

Cabe agregar que la importancia de la tierra para el trovador produce un desbordamiento del tema en todas las estructuras literarias que soportan su discurso. El tema no sólo se trabaja en la poesía, sino también en el decimal, donde en lugar de cumplir con los saludos dirigidos a los presentes, el trovador saluda a la tierra. La urgencia de seguir elaborando el tema lo lleva a realizar un recorrido geográfico de la zona:

A Cañada de Pastores,
a Sabino y Maldonado,
va mi verso improvisado,
ante todos los señores.
Y a los agricultores,
hoy que permite el Creador,
hacerme fiel acreedor
para enviarles un saludo,
y del talento me ayudo,
y al ejido *La Labor*.

Incluso los sones que se interpretan al final de la macrounidad incluyen coplas referentes al tema, como es el son "El frijolito" del que sólo cito tres estrofas:

*Frijolito, frijolito
vainita seca,
trajeron los arrieros
viniendo de la Huasteca. (bis)*

*Frijolito,
frijolito carmesí,
vinieron los arrieros
desde San Luis Potosí. (bis)*

*Frijolito, frijolito,
frijolito vaina verde,
[que] trajeron los arrieros
para el pueblo de Río Verde. (bis)*

Es interesante observar cómo las variantes sobre el tema y el desbordamiento del mismo en las partes de la macrounidad, establecen un proceso de tensión generado por el discurso del trovador. Cuando la voz de éste descansa entre el canto y la recitación de las décimas, la tensión generada por el debate verbal con el enemigo es sustituida por otra que surge del ritmo impuesto por el movimiento de los pies sobre la tarima. El baile se convierte en el otro “discurso” que desde abajo convive y alterna con el de los hombres arriba encaramados. Así, la fiesta se convierte en un infinito sistema tensional sostenido por la voz y el movimiento corporal.

Tanto en la parte de la poesía como en el decimal, las décimas se intercalan con el baile sobre la tarima, acompañado por los cuatro instrumentos musicales, que en ese momento irrumpen con mayor fuerza para ocupar, junto con la danza, el escenario de la fiesta. De esta manera, las funciones de todos los que participan en el ritual se concretizan: el trovador asume una competencia con su contrincante por medio de su discurso; el público lo escucha atentamente y se mantiene vigilante del enfrentamiento para sustituir, por un momento, la tensión discursiva con el movimiento de su cuerpo. Los músicos acompañan ambos momentos, pero encuentran en la ejecución del son y el jarabe un espacio propicio para combatir con los músicos de enfrente.

En esta última parte de la macrounidad, el ejecutante del primer violín decide, generalmente, qué es lo que se interpreta; el trovador queda a la espera de dicha decisión y prepara las coplas que acompañan al son o las cuartetitas improvisadas del jarabe. Después, el violinista “adorna” con su instrumento la interpretación y hace gala de su virtuosismo, esperando en la siguiente secuencia una respuesta musical por parte del otro violinista. Se produce entonces un desplazamiento en el debate; el trovador descansa sus armas poéticas por un momento y cede al violinista que lo acompaña, la dirección de la batalla. El zapateado anuncia el siguiente ciclo de tensión y distensión que se repite al interior de cada macrounidad.

El sistema de fuerzas que se ha observado hasta aquí adquiere variantes interesantes en la etapa del ritual que corresponde a la bravata o aporreón. El discurso del trovador adquiere un tono humorístico que relaja la tensión acumulada en la parte anterior de la fiesta. En este momento de la topada surge una especie de teatralización del debate; los trovadores se despojan de la actitud humilde y cortés mostrada al inicio, y se convierten en críticos implacables que cuestionan el prestigio del enemigo

en el arte de trovar; ambas partes inician una lucha que en realidad se ha producido desde el comienzo de la celebración. Se trata de representar el debate dentro del debate mismo, como se percibe en esta décima:

Se ha llegado el momento esperado
de sacar nuestras armas al viento,
todos dicen que eres un portento,
que de veras estás preparado.
Yo no niego que eres afamado,
desde lejos se oye tu trino,
te orgulleces de ser potosino,
y te aplaude afanosa tu porra,
aunque cantes igual que una zorra
aquí tienes a este campesino.

Por su parte, el público continúa, como en las partes anteriores al aporreón, escuchando atentamente las descripciones que los poetas hacen uno del otro; sus rostros reflejan la emoción que les causa escuchar que a uno de los trovadores le han llamado “gusano de elote”, o que uno de ellos desafía al otro diciéndole: “hoy te voy a quitar lo catrino”. Los asistentes participan de la escena montada por los trovadores, siguen con entusiasmo el desarrollo de la controversia haciendo una pausa durante el zapateado del son o del jarabe, hasta escuchar la queja del trovador que, despojado de sus buenos modales, se permite confesar su cansancio al contrincante en un decimal:

Del gusto haciendo derroche,
Ángel te dice el que canta,
pues siempre pierde la planta,
tal vez merezco un reproche.
Casi acabando la noche,
¡oye, qué mas te diría!,
es muy poca mi valía,
casi ni quería cantar,
pero vuelvo a despertar
con gusto y con alegría.

Sin duda ésta es la parte culminante de la topada; el discurso se agota y los trovadores se encuentran fatigados de combatir uno con el otro. Han pasado más de siete horas cantando y recitando décimas y ahora no encuentran la glosa correcta; el trovador baja las armas para recibir al nuevo día que anuncia el final de la fiesta. El discurso en el cierre del ritual pare-

ce el inicio de una nueva celebración, ya que el trovador abandona el escenario de la contienda y retoma el juego de cortesía; el enemigo, ahora, ante la claridad del día, vuelve a ser tratado con respeto y humildad, sus virtudes nuevamente son dignas de alabanza. Veremos en el siguiente decimal el fuerte contraste con el discurso empleado en la etapa anterior:

Se va dejando la herencia
del verso y los decimales,
y gracias a Ángel González
que me tuviste paciencia.
Qué versos y qué decencia,
y qué atino, qué pincel
para pintar un laurel,
y en la mañana de hoy,
mil y mil gracias le doy,
y aquí le canto a Fidel.

La despedida se aborda en el discurso como el inicio de la fiesta, dibujando un círculo que termina de cerrarse. Antes de partir, el trovador determina su función enunciativa apelando nuevamente a todos los que ahí se dieron cita para anunciarles, en un decimal, que el contrato se ha cumplido:

Hoy que nos acompañaron,
las señoras, los señores,
y a los organizadores
por lo bien que nos trataron.
Las horas pronto pasaron
y en mi verso lo reitero,
aunque no soy un jilguero,
se termina el compromiso,
y por eso les aviso
tomamos nuestro sendero.

De esta manera, la topada llega a su fin y el orden de la comunidad de Cárdenas se restablece hasta el año venidero. Los trovadores y los músicos que los acompañaron, bajan del tablado y se despiden con respeto, esperando volver a confrontarse en alguna otra fiesta.

**ENTREVISTAS:
POETAS Y GUÍAS CULTURALES**

WALDO LEYVA: POETA LÍRICO Y TRABAJADOR DE LA CULTURA¹

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ: [*Qué alegría*] que te tenemos otra vez aquí, en casa, ¿cómo te fue por Oaxaca?

WALDO LEYVA: Pues muy bien, muy bien; lo de Oaxaca fue estupendo; se reunieron poetas de varios países; yo creo que incluso el nivel fue muy alto.

YJB: ¡*Qué bueno!* Me encantó. Bueno, hay una cosa —antes de que empecemos a hablar un poco de la décima—, que me gustaría decirte. La verdad es que cada vez me sorprendes más; es decir, tienes una nota esperanzada, pero profunda, que uno siente que de veras nace de la vida, y me encantó ese poema de amor, de plenitud, de pareja, que diste el otro día [para leerlo en la ceremonia de una boda]. Y es tan difícil encontrar a un poeta como tú, en ese sentido, en lo culto y en lo popular. Es decir, es la prueba increíble de una verdadera esperanza, que siempre nace de lo negativo. Así lo veo; no sé tú cómo sientes eso; ¿cómo se siente ese ser esperanzado que eres tú?

WL: Es que es curioso porque, en el primer poema de *Rasguño en la piedra* hay un verso que a mí me gusta mucho, que sirve de prólogo, más o menos, que dice:

Ahí está en el espejo
un rostro: el mío;

¹ Poeta lírico de palabra precisa y sensible que focaliza su atención en la cotidianidad y trascendencia liberadora de la vida del hombre y de la mujer, Waldo Leyva es, además, un excelente trabajador de la cultura, con especial énfasis en la cultura tradicional y popular. Ha publicado nueve poemarios, varios de ellos traducidos a otras lenguas. Los más recientes son: *El rasguño en la piedra* (1995), *Memoria del porvenir* (1999) y *El dardo y la manzana* (2000).

Organizador infatigable de eventos nacionales e internacionales, en los que suele participar como ponente, Leyva ha presidido todos los Encuentros Iberoamericanos de la Décima, que se celebran alternando la sede entre Cuba y otros países (1991-2000). Fue presidente de la Asociación Nacional de Escritores de Cuba y director fundador del Centro Juan Marinello, dedicado a la investigación y promoción internacional de la cultura cubana; y es director del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado y presidente de la Asociación Iberoamericana de la Décima.

La entrevista la hizo y la grabó en su casa, Yvette Jiménez de Báez, el 12 de octubre de 1999, en la Ciudad de México.

queda un poco de asombro,
 algo de infancia,
 y una terca pasión
 por la esperanza.

Eso es casi como una poética, como una definición, lo cual no quiere decir que en muchas zonas de mi poesía, en gran parte de mi poesía, no haya a veces —como dicen algunos críticos de poesía que así lo consideran— de pronto un hueco. Pero que la gente sale, sale de nuevo; ese es el juego.

Ese juego también lo hice en otro poema hablando de la luz ¿no?, un soneto que empieza algo así como: “Adiviné en el aire su forma de piel rota...” Estoy hablando un poco de la esperanza también:

Adiviné en el aire su forma de piel rota,
 su invasión de ternura, su eterno cataclismo,
 sus guitarras oscuras, deshechas gota a gota,
 donde la luz no es luz, sino restos de un sismo

que vuelve a repetirse, que ni acaba ni brota,
 y que resulta extraño pero siempre es el mismo,
 viejo ciclo, en que todo se prolonga y se agota.
 para surgir de nuevo, del centro del abismo.
 [...]

Es decir, es ese juego constante, en que se mueve entre la tristeza, entre cierta pesadumbre, cierto pesimismo... que no es un pesimismo sino, lo que te provoca la vida, a veces: vivirlo con los golpes, las heridas, los “tortazos”... Pero al mismo tiempo te impone ¿no?, porque el hombre tiene que decidir; pero es curioso, porque este poema del que tú hablas, yo lo hice pensando en alguien que se despedía, en alguien [...] que sabía que moría, o sea —[uno de] esos que tienen la suerte de saber que se van a morir—; para mucha gente [eso es] una desgracia, y que para mí, si me lo dicen, también será una desgracia, pero por lo menos ellos saben cuándo se van a morir; por lo menos entonces esta persona estaba permanentemente intentando dejar constancia de que estaba vivo. Entonces yo escribo ese poema, y resulta todo lo contrario; no estoy haciendo un elogio a la muerte sino que estoy haciendo un elogio a la vida. El hecho de que un minuto puede ser toda la vida, dicen que hay que vivirlo con intensidad, porque mañana a la mejor no estoy, pero hoy dos manos tienen toda la luz.

YJB: *Has dicho muchísimas cosas y de veras creo que, es la verdadera esperan-*

za, o sea la que asume la vida con sus contradicciones y allí está todo el dinamismo de tu poesía y de tu vida.

WL: No, y lo que tú decías ahorita, que me parece que lo muy importante es reconocer esto [...] que tú señalabas y ya hemos hablado tú y yo varias veces de esto, del... del contacto, de la no... de la no ruptura, de la armonía, que puede haber entre zonas de lo popular, en poesía, que entran naturalmente, que se mueven naturalmente, en el aire de otra poesía llamada culta, para entendernos; igualmente cómo trasladar o jugar [...] con términos de la supuesta poesía literaria, dentro de una expresión popular.

Esencialmente yo soy un poeta "cultural", de eso no cabe la menor duda; yo ya lo digo sin que me dé vergüenza; no puedo escribir sino de lo que siento necesidad de escribir... Como lector, a veces incluso [...] disfruto mucho la poesía que nace de la cultura, o la literatura que nace de la cultura. La poesía intelectual [es] a veces estupenda —que además enriquece mucho, que uno la disfruta. Yo disfruto mucho a esos poetas leyéndolos, pero si me preguntaras cuál es tu preferencia, yo prefiero una poesía que se mueva, entre una especie de búsqueda permanente de... de pureza del lenguaje; de lo mejor del lenguaje; que tenga y que pueda ser reconocida como momento de creación del lenguaje también, pero que sea portadora de sangre, que sea portadora de vida, que sea portadora de una emoción...

YJB: *Que sea encarnada...*

WL: Que sea encarnada; que el que la oye, no pueda quedar... impávido frente al poema, o sea, de que algunas zonas de sus entrañas se le remuevan; y esto viene de lo popular, no sé si me explico. Es decir, la poesía popular yo siento, que aunque también se mueve en muchos niveles —sí se mueve mucho, eso tú lo sabes mejor que yo— es una poesía que va más a la emoción y que quiere tocarte adentro, que te quiere buscar por dentro, no quiere que tú estés ajeno a lo que está diciendo, que te provoca, que te aprisiona, que te... complica en su entramado... quizá viene de ahí, o quizá pertenezco también a esos poetas emocionales [que] necesitan decir lo que sienten [...].

YJB: *Bueno, Waldo, este tono de lo popular que acabas de mencionar y contar de tu poesía... yo iba a preguntarte, ¿cómo empezó todo? Es decir, ¿cuál fue tu primer contacto con la tradición popular?, ¿con la décima en concreto?, es decir, ¿dónde aprendiste la tradición?*

WL: Bueno, eso viene, me viene de familia; y digamos en la zona del campo cubano, es... muy común. Yo siempre he dicho que la décima en Cuba, no es una estrofa literaria, no... (lo es también), [pero es] una manera en que los poetas populares, los campesinos, se expresan en verso, el verso cantado, el verso dicho, [...] como un signo de la cultura nacio-

nal; es decir, es un... un hecho, arraigado, un hecho que se reconoce, con una preeminencia en las zonas campesinas de la cultura popular, pero que también afecta, también entra, también forma parte del componente urbano. [...] En el campo cubano es muy común, es muy común siempre, movernos con la décima, con la cuarteta, con la improvisación. Incluso había una cosa muy curiosa, es decir, gente que improvisaba, mal; echaba sus cuartetos, improvisaba sus décimas, que te repito, uno lo hacía mal, otro no lo hacía tan mal pero eso no era... es decir, no se nos ocurría nunca pensar que ellos eran los poetas; los poetas eran el indio Naborí, Angelito Valiente, Adolfo Alfonso, cualquiera de los que cantaban por la radio; iban a esos lugares y tú los oías; ellos ejercían la improvisación, ejercían el verso como una manera de comunicarse, como una manera de ser; como una capacidad cultural; de destape; además lo necesitaban. De esa necesidad, o dentro de ese mundo, Je la necesidad de la poesía, nació yo. Mi madre cantando y mi abuelo improvisando, mi tío también improvisando, tocando el tres o la guitarra, y armando una fiesta, en cualquier momento, por cualquier motivo; y yo mismo, de niño, tocaba un poco el tres, improvisaba cuartetos; alguna vez logré improvisar una décima; no fue mi fuerte, ¿no?, es decir, no era mi posibilidad mayor, pero, incluso eso hoy [es así]; para mí, ...sólo cuando llegué a estudiar a La Habana, ya con 17 años, es que me di cuenta que la décima era literatura; luego conozco a Naborí personalmente, cuando Chucho Alarcón, hoy uno de los poetas más importantes del país, que se volcaron todos, prácticamente, con la escuela de nosotros, una escuela muy popular, que se había traído para que se informaran de los trajines de la cultura y que regresaban de nuevo a sus tierras a enseñar teatro, música, algún plan y literatura. Ahí fue donde yo me enteré, que las décimas que yo hacía, y algún otro intento, eran literatura. Es decir, para mí eso no era literatura, yo no sentía que eso tenía una dimensión, como de hecho no la tenía todavía, pero no sentía que tenía esa dimensión, para mí era como hablar, como respirar, como... la manera natural con la que... nosotros nombrábamos las cosas; hablábamos del paisaje, del amor. Recuerdo que a los nueve años yo tengo el mérito de haber —el mérito o el demérito, no sé— con nueve años, de estar ya haciendo algunas décimas, en cuartetos; no, pero haber, haber logrado que un... un tío político que yo tenía, que se iba a suicidar, porque la novia no lo quería y él no sabía cómo hacer, no lo quería querer y no sabía cómo escribirle, no sabía escribir, pero yo sí sabía escribir [...]; un poco, pero sabía y pues yo le escribí unas décimas, una carta, de amor, diciéndole, pidiéndole disculpas por las cosas que él había hecho, y que él quería que lo perdonara y etcétera, y esto [fue como allá en '57]; yo hice toda una utilidad de la poesía. Pero lo que te quiero decir es que yo sentía eso como una, co-

mo una cosa natural; de ahí me viene, y yo creo, Yvette, que yo no he perdido, ni siquiera en la poesía de hoy, a pesar de que tengo conciencia de que se publica un libro, a pesar de que tengo conciencia de qué es literatura, de que doy un recital y sé lo que estoy haciendo, pero allá en la raíz, yo creo que me identifico y siento... me siento tan bien con la literatura, porque yo la siento como algo natural; como algo que necesita el hombre para expresarse; que el hombre necesita para mover sus sentimientos, para decir, lo siento; pero es la primera vez incluso que hago esta reflexión, ahora contigo, primera vez que la hago, pero es lo que podría, es lo que se podría explicar, la manera en que yo me relaciono con la poesía, en que yo me relaciono con la literatura, nunca asumiéndolo como, como un acto de creación poética que pertenece a la literatura, sino, como un acto de creación poética que pertenece a la naturaleza humana.

YJB: *Bueno, sí, te entiendo, y me parece maravilloso porque eso explica en parte esa fuerza que tiene, esa fuerza humana que tiene tu poesía, no sólo en los contenidos, sino toda ella, en toda la palabra, llena. Pero, sin embargo, hay una dimensión que me gustaría preguntarte, ¿no hay conciencia o no había conciencia de estar haciendo arte, de estar haciendo literatura?, porque el trovador casi siempre tiene una conciencia... pues, si no de literato, sí de la fuerza de la palabra en él; eso, eso sí...*

WL: Sí, sí, sí, eso sí, pero acuérdate, acuérdate de lo que te decía, lo que te decía yo al principio; que había como dos niveles: está el trovador oficial, el trovador que, que ejerce su oficio como trovador, y que además, se precia mucho de ese oficio; y si es un improvisador es, casi que soberbio...

YJB: *Sí, sin duda.*

WL: Se destaca por encima de todo el mundo, él es el trovador, después de Dios, él, y a veces, primero que Dios, pero éste a veces es un nivel al que el campesino, el mundo en el que yo me movía, respeta, oye, venera incluso, y le da ese oficio de trovador, el lugar a ese que viene, a improvisarte, o a contarte las cosas [...]. Pero está el otro nivel, que es el que yo te señalaba, que es el nivel, popular, el más popular, ¡válgame!, cómo te voy a decir, el nivel cotidiano, el nivel de la comunidad, allí donde la poesía de esa décima y el improvisador improvisa... Mi abuelo nunca pensó, ni jamás se le hubiera ocurrido ir a cantar a la radio, no se le hubiera ocurrido hacer una controversia con alguien; a la mejor en una fiesta por lo familiar, pues sí se animaba, y hasta competía, etc., pero él sabía que él no era el trovador, él sabía que él era alguien de la comunidad y del pueblo que, que la décima también le pertenecía, no sé si me entiendas; entonces en ese nivel, que no se pretende ser el trovador, tiene una especie de... de presencia de otra naturaleza.

YJB: *¿Tú sientes que entre el grupo, que tú mismo, como experiencia, por ejemplo, recordaban las décimas que componían?*

WL: Sí, sí, normalmente...

YJB: *[...] Ese ambiente natural, es que ése es el ambiente de la tradición [...].*

WL: Claro, claro, digamos, por ejemplo, hoy todavía, hoy todavía tú puedes rescatar y hemos rescatado, décimas, no solo décimas sueltas, no, controversias completas, que están en la memoria de esa gente, porque como esa gente era fanática del, de la décima del trovador, él mismo lo hacía pero jamás él cantaba; pero él sí era fanático del trovador, él iba al huateque, él iba a la, a la fiesta donde el trovador venía, que era su acto más importante, y entonces muchos de ellos tenían una memoria y tienen una memoria fabulosa y podían recordar años después, prácticamente toda una controversia, cuando ni el propio trovador se acordaba, ellos se acordaban: "Poeta Adán, en tal día, en la fiesta de fulano de tal, que se encontraron, incluso por casualidad, lo conozco a él y se armó allí una pareja con fulano y mengano, y hicieron una controversia [...]", y te la repiten, prácticamente intacta, a veces ya le van cambiando, como es lógico por la tradición, le van cambiando a alguna décima; le van cambiando algún término, pero las recuerdan, y es lo que hace que, ya ahora no va por la técnica, hay gente que se dedica a ir por esa fiesta, con una grabadora y la van grabando, lo cuál es más seguro, pero le quita un poco de encanto, porque el personaje que las recordaba, recordaba el ambiente, dónde estaban, qué pasó y además él mismo le ponía un poco de su propia emoción.

YJB: *De hecho es muy importante porque algunos especialistas le niegan la tradicionalidad al género, y lo que tú estás diciendo es muy importante, que es un público, que no sólo oye, sino que está metido en el género, aunque no lo hacen...*

WL: No, también así, perdóname, también así, que para algunos de los poetas improvisadores, ese público puede ser muy grande, ese público puede ser muy terrible, porque, como van de topada en topada, de encuentro en encuentro y como se saben de memoria poemas con décimas completas o cuartetas completas, a veces, en una controversia, un trovador se siente que se quedó en blanco, que se quedó vacío y echa mano a cuatro versos o a una décima concreta que ya ha hecho o que ya ha dicho en algún momento, porque viene a cuento, porque hace falta, porque la necesita para coger un aire, porque el otro lo hizo muy rápido y él no ha tenido tiempo y entonces echa mano y viene con el tema, lo que se puede buscar [es] un problema que ahí en el público, están los que la oyeron, porque se la sabían, y de pronto se lo gritan: "ya ésa la he oído, otras veces". ¿Te das cuenta? Yo creo que en la tradición popular de la décima y el verso improvisado en Cuba sobre todo, el público juega un papel decisivo, porque además es un público conocedor, es un público con

una enorme cultura de la improvisación, sobre todo. Sabe y aplaude; cuando el poeta se manda, regaña, o se calla, o incluso protesta, cuando el poeta no... no llega a lo que tiene que llegar; entonces ese diálogo con el público hace, hace que el poeta, ¿eh?... esté en una creación muy, muy, muy, muy dinámica, muy permanente; es una cosa curiosísima el fenómeno de ser improvisador, porque tienes que estar concentrado para poder, es decir, tienes que estar construyendo tu propia décima mientras el otro canta, tienes que estar oyendo al otro para saber qué dijo [...]; dónde puso la vara para ver si, si puedes aventarla o no, y tienes que estar atento a la reacción del público, si su décima anterior resultó o no resultó, y se da cuenta que él tiene que levantar, o si no, que no llegó o sí llegó, que ésa es una buena letra para seguir, o si el público ya se cansó y no soporta más que se siga cantando sobre ese mismo tema en la décima, en la controversia, y entonces hay que hacer un punto libre, pero hacia dónde, quién lo hace, él o yo y el que lo hace puede entrar en desventaja, es decir, es muy curioso, pero todo eso se determina, entre otras cosas, porque hay un público, ¿eh?... culto, en el sentido de... de la palabra, "cultivado y conocedor de lo que está haciendo", eso me parece muy importante, pero lo que yo quería era explicar lo otro, ¿no?, es decir, que había dos niveles: está el trovador con todo su dominio de la escena y su dominio del verso y él, ya te repito, es..., es Dios, en consecuencia no hay otro, nadie más; y está el otro que no es exactamente, no, nunca lo va a querer ser, pero [está] antes su fe, y esto se siente; nunca va ir a una fiesta por el canto, [...] o a las provincias, [hace poemas] a la madre, a la hermana, a la novia [...]

WJ: *Bueno y decías que, lo de la décima en parte se lo debes a tu mamá [...]*

WL: A mi madre, sí; mi mamá hacía sus décimas, o hace pero no anota, y... pero sobre todo cantaba, porque ésa es otra cosa que es importante [...], el intérprete y el improvisador. A veces se daba, la suerte de que el mismo improvisador era un excelente intérprete, que podía hacer el recorrido o el registro de varias tonadas según fuera la necesidad, pero no era siempre así, y había gente que no tenía la capacidad de... de improvisar, pero que tenía una voz maravillosa; estos señores pues, eran los que se encargaban de cantar las décimas que se hacían para ser cantadas, no para ser improvisadas, no [...], o cantaba una controversia que decía [...] que se sabía [y volvía] a cantarla. Ese, ese personaje era muy, muy importante. Entonces mi madre pertenecía a esa [manera]; pero también en el rango de lo común, de la casa, de lo doméstico; es decir, no cantó nunca fuera de, de un espacio doméstico, pero tenía una voz hermosa, una voz que... a ella le decían "La Calandria", porque había una cantante que se llamaba así, se autotitulaba "La Calandria" y, entonces, ella tenía una voz muy parecida a "La Calandria", una voz muy linda, muy

aguda, muy entonada, muy preciosa y entonces la hacían cantar; mi abuelo cantaba muy mal, pero improvisaba muy curioso; mi tío lo hacía bien, con mucha gracia, pero, sobre todo, tocaba; mi otro tío no improvisaba, pero cantaba mejor; es decir, que estaba yo en un ambiente, muy, muy musical [...].

YJB: *Y, bueno, el paso a las cosas cultas... ¿lo diste así, sin ruptura o...?*

WL: Sin ruptura, yo pienso que fue sin ruptura, pienso que...

YJB: *Que sabes lo que pienso de lo culto...: "predominantemente culto" [...]*

WL: Yo pienso igual, yo pienso igual también; es cierto, yo lo hice sin ruptura, yo un buen día... estando ya en la escuela, con alguno de los poetas cubanos, muchos dominicanos y de otros países que pasaban por allí [...]. En la escuela es que empezamos a estudiar a Miguel [Hernández] y a, a todos los poetas que hoy son para mí esenciales; y que empezaron a enseñarnos [...] todos los mecanismos; por lo menos trataron de enseñarnos las técnicas que se usaban, que se usaban en su pueblo; que del verso se podía hacer la literatura. Incluso intenté escribir poesía... poesía en verso libre, y resultó; me resultó bien, pero no dejaba de hacer décimas; casi nunca las coleccionaba, pero las seguí haciendo, las seguí haciendo; incluso las temáticas oscilan, oscilan entre las temáticas que tienen que ver con el campo, que más o menos están pero no como un problema de temáticas, [sino como] un problema de ritmo, un problema de, del espíritu y a qué se debe [porque te hace vincularse con la tierra] la sed que tú tienes, que se vea en esas raíces; y no sentí ruptura, es decir, como otros amigos míos que sí, sí lo hicieron, y después a los años de juntar todo esto, a su, a su raíz algo que costó mucho trabajo, porque de pronto se dieron cuenta de la poesía que había que hacer de nuevo, [...], oyeron todo lo que se dice, lo que se decía en la época, que la metáfora era maldita, que el símbolo era un atraso de... que eso en la poesía no tenía nada que ver, que lo que [había era] la palabra, comentar el hecho concreto que se estaba viendo. Y siempre me rehusé, de usar estos [elementos]; es decir, podía hacerlo, lo demostraba, yo hacía en poemas [...] perfectamente bien, no había problema ninguno, y no me arrepiento de ello [...] pero, que no, lo que yo no soportaba, no entendía, [...] que alguien de pronto, terminando las clases, subía a mi cuarto, lo digo porque era [otro tipo de educación ...] subía al cuarto a bañarse, a prepararse para después bajar a comer, y cuando bajaba, y yo comía, me decían: "oye, y fulano no se bañó"; otros [me decían] "... dieciocho poemas me parecen estupendos"; los poemas eran "el sol cae, sobre el mar, lo veo en mi ventana", "sobre... en el cordel de la esquina está el calzoncillo", y lo que estaba era describiendo el momento; si, era natural algunos lo hacían, esa poesía muy estética; y algunos lo hacían con mucho ingenio, con mucha... [Y de esos ocho] poemas le daba a veces, medio poema

que valía la pena, y se salvaban, pero ellos siempre decían, que eso no era, que así no era como había que entrarle a la poesía.

YJB: *Bueno, yo creo que tú hiciste, como una buena síntesis porque tu poesía —bueno, la que yo conozco— no es, no tiene mu... mucha metáfora, lo que pasa es que no es descriptiva exclusivamente...*

WL: Ni se niega a la descripción...

YJB: *Ni se niega. Pero además sí tiene, pues, la verdad, un estilo muy equilibrado en ese sentido, es en el mejor de los sentidos una poesía de sencillez, una poesía que habla, pero al mismo tiempo rebasa lo descriptivo y se convierte en expresión de lo que eres. Yo creo que allí está la diferencia, es decir, que no es una mirada superficial, sino que sale de dentro.*

WL: Pero... al mismo tiempo no busca una intención supuestamente rebuscada.

YJB: *Claro. Por eso, por eso, eso es que te digo de, de equilibrio, sí, sí. Y tú, bueno, si recuerdas algunas décimas, que hayas hecho...*

WL: Sí, sí, yo...

YJB: *Me decías una el otro día del tipo más tradicional...*

WL: Claro, yo te digo por ejemplo, una décima puramente improvisada; tengo varias, pero de las que recuerdo, muy consciente las guardo: [...] "Hay un árbol, Celestino", el nombre del árbol...

Hay un árbol, Celestino,
un laurel de copa ancha,
que es como una verde mancha,
inaugurando el camino.
Cuando el viento peregrino,
se detiene en su ramaje,
yo emprendo un curioso viaje,
tomo el camino al revés,
para encontrar mi niñez
corriendo por el paisaje.

Es decir, ahí te das cuenta que es improvisada, que tiene cierto afán literario pero que... y todo es así: el laurel estaba frente a mi casa, entonces, de pronto, de qué vas a hablar aquí, del [laurel ahí], empiezo, ese...

YJB: *un juego de imágenes...*

WL: Sí, claro. Ahí lo vas haciendo, o... no sé, no hay muchas de ese tipo, o... ya, ya hechas literarias, sin gravedad y sin las quintas, con la intención literaria, por decir tú, la glosa de... de la garza, la otra glosa o la de la garza...

YJB: *Me interesaría.*

WL: ¿Las dos o una?

YJB: *Pues, quería, me decías el otro día alguna; me diste una muy con acento más tradicional, y otra con un acento más personal, diría yo.*

WL: Ahora no recuerdo, ¿cuál fue la que [tenía el acento más tradicional]?

YJB: *La de la garza.*

WL: La de la garza, sí, esa tiene una zona tradicional, aunque es la... la copla, o sea, de dos o una copla del folclor venezolano, de todo el pueblo latinoamericano, todo eso te lo encuentras donde quiera, que dice: "Yo vide una garza mora ", que canta Simón Díaz:

1

*Yo vide una garza mora
dándole combate a un río
así es cómo se enamora
tu corazón con el mío.*

2

Hay una almendro en el llano
al que voy cuando la tarde
es una hoja que arde
en la palma de mi mano.
Ayer, almendro lejano,
no bien tu copa sonora
ningún ave trinadora,
pero en silencioso vuelo,
como descubriendo el cielo,
yo vide una garza mora.

3

Esa garza ¿qué quería?
¿Qué buscaba en mi paisaje?
¿Por qué su raro plumaje
me perturba todavía?
Su vuelo fue una porfía
entre el aire y el vacío.
Voló hacía el tiempo, confío
que estaré cuando regrese,
como aquel árbol que crece
dándole combate a un río.

4

Quiero volver a encontrarte
volver contigo a ser niño,
olvidar con lo que riño
cada día sin nombrarte.
Pero eres garza que parte
con la tarde, sin demora,
y tu imagen retadora
vuelve y me dice a su modo:
así el hombre empieza todo,
así es como se enamora.

5

Ave fugaz, ilusoria
gota de luz contra el cielo,
¿Por qué se quedó tu vuelo
detenido en mi memoria?
Cuando el tiempo, con su noria
implacable, imponga el frío
de la ausencia, el desafío
será volver a esta tarde
donde bajo el sol aún arde
tu corazón con el mío.

YJB: *Como dos grandes ríos, ¿no?, hispanoamericanos: el de la glosa y el de una décima... pues más libre; pero me decías que en Cuba tú sientes que antes...*

WL: Sí.

YJB: *Se hizo glosa; entonces allí hay...*

WL: Sí ahí, allí hay, hubo, y yo no lo constato... pero voy a [hablar] con los viejos, los investigadores, y entonces me dicen que sí, que había glosa, que se improvisaba la glosa también, y que era... en el mundo del pie forzado; en Cuba [...] se mantiene muy viva la glosa de pie forzado; hay trovadores como, Tomasilla o Tomasita que lo hace ahora, que puede pedir cuatro versos o cuatro décimas, al público que normalmente son [...] siempre era, siempre era el suyo, y entonces esos cuatro versos los arma en una sola décima con sentido. Tomasita hace más; bueno, el Indio también lo hacía; después que la termina y ordena esos cuatro versos en la décima perfecta, con sentido, incluso; los rehace [...] una cosa de un ingenio y una memoria espantosa y hay que tener más memoria, casi, que otra cosa. Pero se fue quedando el pie forzado, el pie forzado se fue quedando como una norma, como un... como un... mecanismo propio del improvisador, y la glosa fue dejando de estar en el campo de la improvisación pero sí se mantuvo en el campo de la décima para ser cantada; de esto he hablado yo mucho.

YJB: *Sí, sí...*

WL: Las diferencias, las distintas diferencias que yo considero que hay en la décima, sobre todo en Cuba, es decir: la improvisada, la que se escribe y que quieren que parezca improvisada para programas de radio, para otros trovadores que no improvisan, pero que tienen que parecer que están improvisando; la que se escribe para ser cantada sobre temas concretos: el amor, la muerte, el paisaje, la historia, y entonces, se escribe, y ya es literaria, pero no es totalmente literaria en el sentido que el que la escribe está pensando, no en el libro, sino en la voz. [Todavía] esa zona sí se oye en la décima, y la glosa también pasó a la literatura, es decir, los... poetas cultos, por decirlo de esa manera, convencionalmente, Guillén... casi todos ellos, de alguna manera u otra conservaron la décima [...], la glosa como una de las formas porque además, ...lo decía la otra vez, hay que averiguar por qué cuando en Cuba todavía en mi época de infancia, ya no tanto, había alguien que decía: "quiero que me hagas una décima para tal cosa, o sobre tal cosa", no te estaba pidiendo una décima... te estaba pidiendo...

YJB: *Pero eso, eso es curiosísimo...*

WL: [...] cuatro décimas, es decir, cuatro décimas [...]

YJB: *[que es una gran contradicción]*

WL: Eran cuatro décimas, una décima quiere decir: era un tema, que se desarrollaba a través de cuatro versos, y viene ¿de dónde?, de la glosa, de ahí viene.

YJB: *No, además que, el mismo pie forzado es glosa: es glosa de un verso.*

WL: Claro...

YJB: *Y con ése, ustedes juegan más en las improvisaciones.*

WL: Incluso [los había, había unos] trovadores, ya en el siglo pasado cuando te hablaban incluso en décimas improvisadas, te decían: “[pues] voy a hacerte estas cuartetas” [...] una décima, una de cuatro, de cuatro grupos [de versos, de] esta cuarteta, la cuarteta [allí] no se refería, pienso yo [...]

YJB: *No, pero en Cuba...*

WL: Pero... no se refería a la cuarteta sino a las cuatro décimas, a los cuarenta versos, que formaban un todo, y ahí hay, evidentemente, hay un... una memoria de la glosa.

YJB: *Bueno, pero es que, acá, por ejemplo, en la Sierra Gorda, [...] [a un informante] de Veracruz, yo le preguntaba si había memoria de la décima, es decir, que es lo que tú me dijiste antes. Si no, dime, yo creo que es una tendencia muy clara y sin embargo hoy algunos informantes dicen [que] recuerdan la cuarteta pero la poesía no. Entonces yo creo que eso contribuyó a ir perdiendo la tradición de la décima y la cuarteta como que empieza a ganar, a ganar espacio. Claro que habría que investigarlo en Cuba, pero lo que tú me estás planteando llevaría a algo un poco distinto. [...] Primero, superficialmente uno puede decir: bueno, olvidan la décima porque —que lo dicen mucho—, cómo va a ser tradicional una estrofa tan larga, y al estar contando con el pie en la tradición, se vuelven natural, como decías tú, las cosas más complicadas...*

WL: Sí, sí, sí, sí...

YJB: *Porque es un bien común; es decir, son dueños del reglamento...*

WL: Y si no te da la arquitectura es porque no hay canto [risa]

YJB: *Entonces sí, digamos, es un ejemplo así, que me dice: yo recuerdo sólo unas cuartetas porque la décima ya se me fue; pero lo que tú me estás diciendo es: recuerdan, queda la décima, y hay una como reminiscencia de la cuarteta inicial.*

WL: Que no quiere decir que esas cuatro décimas, que recuerdan, estén glosando una cuarteta; puede ser o tal vez no la están glosando; lo que sí queda es que fue la tradición de hacer cuatro décimas como una cuarteta: cuatro décimas sobre un tema y se fue quedando como tradición, en la última, así. Ahorita, al recordar la décima, es... Sí las recuerdan, pero no sólo eso, sino cómo se iban folclorizando, décimas de trovadores, pero también décimas de escritores y no sólo de escritores cubanos, sino [hasta] décimas de los clásicos, que nadie sabe cómo llegó a la sierra, cómo fue [que] tal vez algún, alguna obra de teatro... tal vez se hacía mucho Lope; pero, por ejemplo, Calderón, en las décimas del monólogo de Segismundo, no sólo se las sabían, sino [que] no tenían la menor idea de Calderón, ni sabían que eso era de Calderón, pero se sabían esas décimas y las demás a partir de ellas, podían hacer sus propias décimas sobre el mismo tema, parafraseando

incluso, las letras de esos, de esos textos, que iban recordando. Puede ser que la tradición; era una cosa curiosa, porque se movían entre lo que el trovador dejaba o hacía y que se lo [dedicaba] a alguien: lo que hay que alguien escribía para ser cantado, pero también lo que [venía] del texto, [...]

YJB: *Yo te decía que, a mí me llama mucho la atención, y esto [que publicó el Fondo], que, me encantó: teatro en décimas, ¿fue cuando la revolución?... E interesante, no sé si... ¿tú lo tienes?*

WL: No lo conozco, [...]

YJB: *Ah, te lo voy a enseñar al rato porque es interesante todo, y lo sacó el Fondo; es un librito rojo, pequeñito, pequeño... y sí, así, por eso supe que había por lo menos este señor, con una gran ascendencia popular, que hacía teatro.*

WL: [...]

YJB: *Con otro, también con cuarteta, pero con...*

WL: A veces, incluso alguna [...] de las obras clásicas se llevaron, por ejemplo en Santiago de Cuba, al teatro de [...] carnaval, con música y con danza, con una especie de, de, de festival carnavalesco [...] con décimas, o tranquilamente, ya un escritor culto [...] como Virgilio Piñeda [...] por ejemplo, en su obra [...], toda la parte del coro griego se está cantando en décimas, y se está cantando en la décima del guaguancó, de la rumba cubana, que es que... [relaciona] la décima como, como texto literario y también la cuarteta, pero la décima también tiene unas décimas mucho mejor[es] la canta, e incluso, después, algunos adaptadores de esta obra, alguna gente que ha hecho el montaje de *Electra*, va a usar, pues, la, la guantanamera [quienes conocemos] cómo nació la guantanamera, como nació la guantanamera, nació para cantar la crónica roja, siempre se hacía en décimas, es decir...

YJB: *La crónica roja era así como... la divulgación de un hecho.*

WL: De un hecho sí. A alguna hora del día, que llego —en mi memoria eran las once de la mañana [...] empezado a las once de la mañana, entonces allí se narraba el hecho dramático, en la radio: [...] fulano que mató a no sé quién, no se qué [...] crónica roja. Y todos los comentarios del supuesto narrador —no había, no era un locutor— [que] era Joselito Fernández u otra... otra gente [...] contando, narrando en décimas, el hecho, y todo eso. Cuando la gente decía, “la guantanamera”, te cantan una “guantanamera”, quería decir —que se hizo muy popular— era [que] ha muerto. Entonces un dramaturgo, un dramaturgo director de teatro se cantaba “el guantanamera” estupendamente. Quiere decir que [...] la décima de nosotros está en muchos estratos de la cultura, en las canciones de Silvio, en el guaguancó, en el teatro, ¡eh!... así...

YJB: *Y tú ¿qué dices? ¿Como estás diciendo de guantanamera y... y de la rumba, ¿las décimas se bailan?*

WL: La décima en una época se bailó; se bailaron muchas de las formas iniciales de la música campesina; el son tenía décima, ahora tiene cuartetos; se improvisa. Fundamentalmente un buen sonero era un gran improvisador, pero es raro encontrar un sonero que improvise en décimas. Quizás ¿eh?... Benny Moré, [no] improvisaba [...] pero era un buen decimista, excelente, y sale del campo. Muchas de sus canciones, como "Santa Isabel" —varías de las canciones más populares de Benny Moré— son décimas y él, hablaba con la belleza... en el montuno, porque éstas no eran, de plano no eran improvisadas, aunque él era un buen improvisador; pero los improvisadores algunos, muy raros, improvisan en décimas. Antes se improvisaba en décimas, y el son se acompañaba con décimas y el son se bailaba y se sigue bailando. El zapateo, que es el baile, uno de los bailes nacionales, folclóricos, claro, ¡eh!... ese baile que se tocaba con laúd [en todo el] instrumental de la décima, y, se cantaba, y, se cantaban décimas en el zapateo y se bailaba, pero eso se fue separando, se fue separando y ha decrecido la improvisación en el son y en algunas otras manifestaciones. Se canta no improvisado en el guaguancó, se canta de otras maneras populares, pero se fue separando el baile hacia un lado, la música para bailar, tocada, y la décima, el reino de la décima pasó a ser la poesía.

YB: *Sí, yo me imagino que también, no sé hasta qué punto, ha influido el que cada vez más fuerte —no sólo que se improvisa, se improvisa mucho— sino que hay, ahora sí, como el orgullo de la improvisación, ¿no?, como la dignificación de la improvisación y entonces hace que, que quizá lo del baile, sea un poco relegado. Porque es lo que yo veo...*

WL: Puede ser, yo creo, yo creo que incluso... Esto que tú ves, esto que tú ves, es una observación muy interesante, porque yo pienso que sobre todo en la contemporaneidad, la improvisación y la posibilidad de hacer cada vez mejor verso, más rápido, con mayor vuelo poético, ha ido enterrando no sólo a los pasos de baile que hubiera alrededor de eso, sino a veces, hasta el canto; entonces, yo creo que —aunque hay quien no está muy de acuerdo conmigo— sin dejar de importar el canto, sin dejar de importar la música, ¡eh!... tiene una mayor importancia la palabra. Es decir, antes no se le ocurría a un improvisador, comenzar a cantar punto libre, en el que ellos prefieran entrar a cantar; se le da más una libertad para pensar, pero no se le ocurría empezar a cantar, sin que el laúd cerrara; es decir, el laúd hacia sus floreos o juegos, ya después va a cantar los versos, tres, cuatro veces; el laúd hacía un floreo, y se acaba. Con el cierre del laúd, arrancaba... pa' robarle, ¡eh!... dignidad también a la música, ¿eh?... Incluso, si el laúd cerraba dos veces, después cuando arrancaba, ya eso era un signo de que andaba perdiendo, que no tenía capacidad para seguir. Había laudistas, es decir, el laúd

es también un elemento muy importante en la controversia, ya no tanto, pero de los viejos laudistas, en la práctica casi que [recibían] a la controversia; porque los viejos laudistas, iban improvisando también con el puente, lo [disfrutaban], y en algún momento, que la controversia iba subiendo, le iban imprimiendo más ritmo, cerraban antes, eh..., buscaban...

YJB: *La competencia.*

WL: La competencia; es decir, se daban cuenta cuándo los poetas estaban bien, entonces cerraban rápido, cerraban antes, ¡eh!... con mucha brillantez en el sonido de la música, de manera tal que los poetas subieran y, si veía que los poetas estaban con complicaciones, si andaban perdidos, se pudieran dedicar a buscar jugar, un poco, con el instrumento, de manera que el público, incluso, le aplaudiera y ahí distraía un poco la atención, de manera que el poeta tuviera tiempo de recuperarse. El laúd no es inocente; ahora pasa a ser inocente, prácticamente, porque los poetas ya no dejan ni cerrar; al contrario, como en el punto puedes entrar cuando quieras [...], pues a veces la música, el laúd se queda colgado y pasa a ser un mero acompañante, una mera música.

YJB: *Interesantísimo [...]*

WL: Es una mera música de fondo y lo que interesa es el poeta, y cuando el poeta es realmente muy bueno, pues te olvidas, ¿no?, porque ahí está la, la palabra con su, primacía, su reinado...

YJB: *[Es porque... quieren] ustedes más la lírica.*

WL: Sí, excelente, excelente. Pero esta observación yo no la había hecho nunca.

YJB: *Muy buena, sí, porque, es que la palabra, yo veo, que es lo que los lleva más. [...]* Lo otro que te iba a preguntar era...

WL: ¿Qué cosa?

YJB: *Recuerdo que antes hablamos de la separación entre el trovador y la universidad. Que en ti no hubo cortes entre el poeta y la escuela.*

WL: No, no, en mí no hubo cortes.

YJB: *Pero, pero realmente dijiste [que] en otros sí; en ése, "en otros sí", probablemente influyó la misma escuela; es decir, porque lo otro era natural, pero la escolaridad es algo especial... en la que entraron y donde quizás no había esta aceptación; como suele pasar en otros países...*

WL: Yo creo que, yo creo que en Cuba, el hecho de la décima ser tan arraigada y pertenecer al estudiante en muchas cosas la ha perjudicado; es decir, ya ahora sí se está pensando; [...] ocurre ya, hay talleres de décima pero no hay [cantera literaria] y los trovadores, los improvisadores se van puliendo, se van haciendo en la competencia, se van creando ahí [...]

YJB: *Sí, se ejercitan...*

WL: Y se va ejercitando mucho, mucho, mucho, y en ese ejercitarse se van a enriquecer; yo los he visto crecer; [...], tú viste a Emiliano;² Emiliano cuando empezó, Emiliano tenía poco nivel cultural: propio de la montaña, de una de las zonas más, más intrincadas de la zona oriental y cuando yo lo oí en la primera vez en su vida, yo incluso pensé que no iba a ganar; improvisaba, pero muy torpe, muy torpemente; y Emiliano, en esa competencia, en ese trabajo diario... algunos leen, algunos —bueno, Alexis en eso es un paradigma³— leen, se interesan; no sólo leer temas que después le sirvan como argumento para cantar; como eso, es viejo. Incluso los analfabetos se hacían leer historia sagrada... No es eso, sino leer como formación unicultural, que les permite enfrentarse, cultivarse; pero la universidad no ha estado a la altura que se necesita, o para estudiar este fenómeno, para enriquecerlo, para dignificarlo, porque de pronto —a pesar de todo esto que yo te digo— en Cuba, de pronto se sienten como que lo que hacen no está dignificado; que como lo hacen no tiene el mismo rango que pueden tener otras zonas de la cultura; y esto es el peso, peligroso, o podría ser más peligroso [...]; por otro lado, hay un notorio reconocimiento: casi todos los trovadores que tienen cierta calidad, pasan a ser profesionales; y en servicio, cuando lo hay, ganan por lo que hacen [...]; a medida que sean mejores, más ganan ahora, o más hacen [...] y eso significa reconocimiento. A pesar de eso, de todas maneras yo te repito que, que sería bueno, y ya lo estamos logrando, que hubiera especies de grados, de [maestría], que hubiera cursos especializados, sobre este tema de la cultura popular, de la décima en particular y que no se queden solas a la investigación, así está; no sé.

YJB: *No, pero, incluso es grave porque, [...] todos lo sabemos, desde siempre ha habido un flujo de lo culto a lo popular y de lo popular a lo culto: hablamos de eso al comienzo. Entonces, de repente, cuando nos convertimos en académicos (aunque haya un curso de tradiciones, es increíble el divorcio en el sentido que hasta podemos estar estudiando autores que han asumido el discurso popular y sin embargo, el investigador, el académico, no toma en cuenta ese factor).*

WL: Tú me decías aquel día que Lorca por ejemplo, él es un paradigma en ese sentido...

YJB: *Muchos dicen, sí lo toma, pero no lo toma desde dentro; no necesariamente...*

WL: Hasta con la política también, el decir del intelectual que se sale

² Joven trovador cubano que participó en el Segundo Encuentro de Decimistas y Verdaderos de Latinoamérica y del Caribe, celebrado en San Luis Potosí, 18-22 de agosto de 1999.

³ Alexis Díaz Pimienta, trovador e investigador cubano, autor de varios artículos y del libro: *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, pról. de Maximiano Trapero, Sendoa Editorial, Oiartzun, 1998.

del camino, porque toda la gente te dice ahora Martí... [que sí] pero si te hablan de un poeta [dicen] que los poetas no están en la realidad, los poetas no entienden determinadas cosas, [...] [risas]

YJB: *Sí, entonces es eso, que, que lo popular se haga también en la escuela, natural [...], yo recuerdo que una de las cosas que a mí me marcó más, fue una unidad que me dieron como en cuarto de primaria, que era de cultura tradicional, me acuerdo de los cabayos, me acuerdo de la décimas, me acuerdo de todas las formas que me dieron en esa unidad; se convirtieron en parte de mi imaginario...*

WL: Claro.

YJB: *Parte de mi gusto... Y de repente, eso, oír a un profesor diciendo... bueno, pero ¿para qué, los muchachos de ciudad, tienen que conocer eso? para empezar, es una cosa clasista en el fondo, o sencillamente, que no se hace ni siquiera por razón social...*

WL: No, yo pienso que no.

YJB: *Ésa es la inconsciencia del valor de la décima [y de la literatura popular y tradicional]. Bueno, lo otro es que yo creo que [...], naturalmente casi, a pesar de esto —tú me decías que en ti no se dio y en otros sí— yo creo que el espacio se va ganando; pero la profesionalización de los [artistas tradicionales] hace también que ustedes tengan, cómo decir, como un acercamiento a lo que otros llamarían décima culta, pero dado como natural...*

WL: Sí, pero también a la décima popular.

YJB: *Sí, sí. Hay menos corte.*

WL: [...] Claro, sí, claro.

YJB: *Me parece excelente, el proceso cultural me parece excelente.*

WL: Yo te decía la otra vez, en la otra entrevista esa, irrescatable, que había un fenómeno en Cuba que ahora mismo me interesaba muchísimo, es que este [...] poeta [...] ciudadano... de zona rural, que los supuestos poetas literarios, no sólo son muy amigos de los poetas improvisadores, sino que hacen ponencias, estudios, etc., sobre la improvisación y los respetan mucho; y al revés, es decir, los poetas improvisadores jóvenes [de la misma edad], esos que están en una generación, respetan mucho a estos poetas literarios, o literatos, por decirlo de otra manera; incluso en algunos se da la dualidad de ser a un tiempo ambas cosas. Eso me parece precioso porque ahí hay una enorme capacidad de renacimiento literario. Y de una oralidad; las dos cosas.

YJB: *Muchas gracias, Waldo.*

GUILLERMO VELÁZQUEZ: POETA, TROVADOR Y GUÍA CULTURAL¹

GUILLERMO VELÁZQUEZ: Veníamos a tocar años atrás, [al Distrito Federal], como siempre lo hemos hecho, ¿no?, invitados a una boda, a una colonia por ahí, pero esto ya tiene, incorpora otros significados, pienso yo.

YJB: *Eso de los migrantes me interesa, me interesa muchísimo porque yo creo que el Distrito Federal tiene todas las fronteras del mundo.*

GV: Es un crisol asombroso...

YJB: *Yo me acuerdo que [...] te oí en Chapultepec, en el Auditorio, pero te estoy hablando de hace [...] más tiempo todavía...*

GV: En, en el Auditorio Nacional...

YJB: *En el Auditorio Nacional...*

GV: Cuando se hacían aquellos festivales de solidaridad con Nicaragua...

YJB: *Sí, sí, sí, también.*

¹ Guillermo Velázquez tiene amplio arraigo en la tradición de las décimas y glosas. Cuenta con una amplia recepción del público, tanto a nivel nacional como internacional, y dirige el grupo de Los Leones de la Sierra de Xichú, uno de los más destacados intérpretes del género.

Acorde con la tendencia a trovar por Historia, dominante en La Sierra Gorda, Guillermo asume el compromiso con su tiempo y con la tradición, y ha contribuido notablemente a la actualización del género y a su dignificación. Destaca su participación en La Topada, fiesta principal de la Sierra Gorda, de la cual derivan otras representaciones con las que promueve la transformación de la poesía y la música decimal, a partir de la tradición.

Dentro y fuera del país, la labor cultural del trovador es notable. Vale destacar su presencia en reuniones y fiestas de emigrantes de la zona, tanto a la Ciudad de México, como a Estados Unidos. Además, en México, Guillermo ha sido pionero en la creación de talleres donde los trovadores mayores formaron jóvenes y niños, que aprendían a hacer versos y a familiarizarse con los instrumentos. Sobre todo, hay que destacar su labor como recopilador de materiales —suyos y de otros—, que publica y promueve, y la grabación de discos compactos y cassettes, que guardan y difunden la producción oral. Entre los últimos libros destaco *Poeta dime tus razones* (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares, Querétaro, 1993). Y entre los cassettes, baste mencionar: *Tierra donde nací, Por los tiempos que vendrán...*, *Salud y alegría, Andando, arraigo, El pueblo y el mal gobierno* (con Óscar Chávez), etc.

Entrevisté Yvette Jiménez de Báez, en su casa de la Ciudad de México, el 16 de noviembre de 1999. Grabó Claudia Avilés Hernández, investigadora del Seminario, responsable de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares.

gv: Fueron las primeras veces que a nosotros nos invitaron a salir de la región nuestra, ¿no?, a espacios inéditos para nosotros.

yjb: *¿Y qué fue?, ¿a través de Óscar Chávez?, porque alguna vez vi que estaba ahí...*

gv: En ese tiempo, no sé si recuerdes que había lo que se llamó el Comité Mexicano de la Nueva Canción. Nosotros, el primer disco que grabamos lo hicimos con Discos Pentagrama, Modesto López, que estaba muy vinculado, en ese tiempo, pues, con todo el exilio argentino, chileno; estamos hablando de los años, fines de los setenta. Es el tiempo en el que conocí a un personaje, a algunos personajes que, que han sido bien compañeros, bien cómplices en todos estos años: Naldo Gabrín, director del grupo Sanampay, fue el primero que nos animó a grabar sones arribeños. Yo me resistía; yo tenía otras canciones en ese tiempo y era lo que tenía interés de grabar, y él nos dijo —cuando oyó el son y la poesía— nos dice: “Es que esto hay que grabarlo”. Y yo me resistía porque siempre he pensado que la tradición debe tratarse con mucha delicadeza; con mucho respeto, ¿no? Y... y bueno ésa fue, de alguna manera, la primera incursión nuestra en, en lo que era producir un disco, de lo que no sabíamos nada. Y curiosamente, esa primera grabación que se llamó “Los trovadores de Río Verde, San Ciro y Xichú”, y que es una historia de un campesino que emigra de una zona árida a la gran ciudad, la llegó a oír Zitarrosa, nunca supe qué [...] le gustó, pero entonces es curioso cómo sin proponérselo nosotros, ¡eh!... la tradición de repente cayó en un espacio, el Auditorio Nacional; los festivales por la cultura latinoamericana, por los derechos humanos, sin proponérselo nunca, y empezamos a vincularnos con gente como Eve Rossel, que es una...

yjb: *Que te pone una nota en uno de los cassettes que tienes, preciosa nota, por cierto...*

gv: Sí, Eve Rossel, que es una mujer que conocí en el grupo Sanampay, exiliada argentina, luchadora y una mujer... bien inteligente y bien sensible...

yjb: *Sí, yo lo sé.*

gv: Y esas personas han estado con nosotros por mucho tiempo; Memo Briceno, que fue su compañero de ella, y otros ¿no?, otros, otras gentes. Pero eso, digamos, fue una vertiente, porque la otra...

yjb: *¿En los setenta?*

gv: En los setenta; la otra siempre ha sido la de siempre. Como digo, ¿no?, caer a la gran ciudad a tocar en los ambientes de la gente serrana que está emigrada por acá.

yjb: *Oye, pero es que yo, no sé, a lo mejor me falla la memoria [...] Cuando te digo de Óscar, es que sí te recuerdo, creo...*

gv: Con Óscar Chávez...

YJB: Sí.

GV: Con él, ¿sabes qué hicimos, Yvette? En el año...

YJB: *No tengo duda...*

GV: *En el año 88, que son varios años después de lo que te platico...*

YJB: *Ajá...*

GV: Hicimos un espectáculo juntos que se llamó "Parodias políticas y otras hierbas"...

YJB: *Ahí estaba yo en el público.*

GV: Y Óscar, un mes antes, me pidió irnos a Xichú como tres o cuatro días, y estuvimos en Xichú trabajando toda una serie de textos para sus parodias...

YJB: *Y que fue espléndida...*

GV: Estuvo bonito, ¿te acuerdas que estamos hablando del 88?, que fue también un momento bien importante para el país...?

YJB: *De los setenta, luego el '88.*

GV: Así es, pero antes de esa tocada con Óscar ya habíamos estado ahí en varios eventos solidarios; conocimos a gente como Carlos Mejía Godoy, como Pitt Siguer, como Los Orimareños; en aquel tiempo, Eugenia estaba empezando, Eugenia León... Ahí nos encontramos con ella y Tania Libertad... Bueno, para nosotros era abrir los ojos a algo que no conocíamos, pero que sentíamos que tenía que ver cuando menos con nuestras preocupaciones.

YJB: *Fíjate que, que se me hace bien interesante lo que dices porque, sin querer queriendo, estás hablando —de repente todo junto— de gente que toca más de la tradición [y otros más de la canción popular]. Bueno, Óscar siempre está buscando y con un criterio muy, muy fino...*

GV: Sí, es cierto...

YJB: *Por eso yo dije, no, no, claro, lo tenía que traer porque este señor es excelente, y... y luego, sin embargo, gente como Tania Libertad y todos [juntos]. A veces yo siento que los grupos que se llaman de canción popular, digamos, se separan un poco; [de la tradicional]; y es estupendo lo que me estás diciendo de lo que tú sentiste de cómo te fueron integrando a ese grupo.*

GV: Tienes razón. Sí, sí, muy naturalmente...

YJB: *Claro...*

GV: Es decir, no nos vieron nunca como extraños; al contrario, siento yo que desde ese entonces —y por el sustento que de suyo tiene la tradición, no tanto por nosotros— este, hubo un respeto, hubo un respeto; y como nosotros, tú lo sabes, desde siempre hemos incorporado —y no se hacía antes—, ciertos contenidos en la trova, pues en ese tiempo [...], encajamos naturalmente.

YJB: *O sea, que estás hablando de un proceso que tú ya habías iniciado, vamos, de actualización de la tradición con temas históricos del momento, importan-*

tes, que posibilita, facilita el diálogo, y ellos, al mismo tiempo, tienen un respeto que, que crea eso...

GV: Así es, Yvette...

YJB: Eso no siempre se da. Incluso, si te fijas, en otros países también está como muy separada, [la trova popular de la tradicional]. Por ejemplo, en Puerto Rico siento que a veces eso está separado; y aquí, cómo una situación histórica y la apertura de personas como tú que tienden un puente, logran el puente; logran que realmente se integren; y que se dé en el Distrito Federal, me parece extraordinario...

GV: Pues sí, es interesante...

YJB: O sea, yo estaba ya metida en el Cancionero folklórico, y quizá no me olvido de esa noche porque, de repente, para mí, se juntaron esos dos mundos que yo oía y gozaba, ¿verdad?, de modos distintos, pero no se me olvida porque además estabas vestido de blanco cuando saliste... [risas] a escena, sí, y dije "claro, tenía que ser". A Óscar lo conocíamos porque llegaba a El Colegio a ayudarnos; nos daba textos para el Cancionero y todo eso, entonces, por eso sé esa parte. Bueno, ¿eh?... yo te conocí también en el Distrito Federal, en Coyoacán; esa topada, nunca se me va a olvidar...

GV: ¿Qué año sería, Yvette?

YJB: Ahora sí que me pones en un aprieto...

GV: '85...

YJB: Yo creo que fue un poquito antes de eso. Pero yo te iba a preguntar una cosa por lo que dijiste, ¿cuándo haces el grupo de Los Leones de la Sierra? Porque yo [...] por ahí leí que en '78, ¿cómo encaja esto [con lo que has dicho]?

GV: Mira, el antecedente inmediato es el siguiente, Yvette. En el año '73 yo caigo al Distrito Federal, después de estar varios años en el seminario y caigo acá por una circunstancia trágica. Mi padre, que siempre fue un hombre trashumante, este, por enésima vez estaba en el Distrito Federal trabajando en obra, y muere aquí mi padre, muere en un accidente, no sabemos ni dónde. Entonces caigo en el setenta y tres a buscar a mi padre. Yo todavía no, no tocaba, no tocaba huapango, aunque ya me había encontrado con la tradición muchos años antes, pero no me había incorporado a ella; es más, todavía ni siquiera sabía que me iba a incorporar ahí. Pero entonces, en esa circunstancia bastante trágica caigo al D.F., me salgo, corto de tajo con lo que venía siendo mi vida y entro a la gran ciudad, que no, que no era nueva para mí. La ciudad siempre ha sido, he tenido un, un pié puesto aquí y tengo un sentimiento muy ambiguo hacia el Distrito Federal, un sentimiento de, de amor y de odio; muy ambiguo, por lo que me ha sucedido; pero total, en resumen, estoy aquí del '73 al '76, inmerso en la búsqueda de una nueva... mmm, perspectiva para mí, a partir de cero. Y es que llego además, en una condición difícil, con una depresión terrible que me costó tres años remontar, pero que fue el triunfo, que fue así como lo que me templó, por eso yo soy un

enamorado de Van Gogh; porque en ese tiempo, pasaba yo por unas tiendas donde había libros con [...] uno de sus famosos autorretratos. Yo no sabía realmente mucho de Van Gogh, pero alguien puso en mis manos —o el destino o la suerte— un libro que se llamó *Cartas a Teo*; leí ese libro y para mí fue decisivo porque, entre otras cosas, y otros libros y amigos, me ayudó a arraigarme en la vida, a decir: “es que yo tengo que vivir”, “es que yo, yo tengo que, tengo que cumplir lo que me toca hacer”, y entonces, después de esos tres años, de verdadero, de verdadera forja, aquí, algo instintivo, algo superior, Yvette, porque yo siempre he creído en eso, me hizo regresar a Xichú...

YJB: *¿Allá naciste?*

GV: Yo soy de allá, curiosamente yo nací aquí, cuando en unas de las venidas de mi padre, mi madre... pero soy de allá. Entonces, en el '76 regreso a Xichú en blanco, pero con una cosa poderosa por dentro, yo no sabía qué, pero yo... yo sentía en un momento dado que no tenía que seguir aquí ni un momento más; y decidí irme a Xichú, y llegué a la casa y... y mi mamá se... se sacaba un poco de onda ¿no?, porque yo era un poco una especie de ermitaño, me volví un tiempo un poco ermitaño, me salía de la casa a caminar, porque hay unos cerros cercanos, a caminar, a leer... porque lo que tenía también en ese tiempo era una avidez que todavía sigo teniendo, por la lectura, por conocer, por... por, por muchas cosas ¿no?, al fin de cuentas una pasión por vivir, ¿no?, y sucede que en ese tiempo, Yvette, allá en Xichú... en la cabecera municipal no había guitarreros; había algunos en los ranchos cercanos, pero había algunos músicos que tocaban violín, músicos que, podríamos decir, muy anónimos, muy modestos, muy humildes... Yo no sabía qué era una décima en ese tiempo; ya había hecho yo algunas canciones, pero mi búsqueda creativa estaba por otro lado, aunque yo sentía un llamado, sentía un llamado. Y entonces, esos músicos, uno de ellos que se llama Lupe Velázquez, no es pariente mío, pero se llama Lupe Velázquez, herrero... ¡eh! —al cual invitan todavía, hasta la fecha, después de tantos años, a tocar que en los Angelitos, en las pequeñas fiestas— [me dijo] “¿y por qué no nos ayudas a tocar?, a ti que te gusta”. Pues no me lo dijo dos veces, entonces empecé a ir a su casa y me empezó a enseñar los primeros elementos de lo que es la... la música del son arribeño, ¿no?, ¿qué partes tienen un sonecito?, que la entrada, que el paseado, que el remate, y que lleva versos, y que son versos de seis renglones, y que éste debe rimar con éste. No era un hombre que supiera mucho, pero para mí, empezó a abrirseme allí... el mundo, Yvette, y eso, fue lo que terminó de restaurarme por dentro y por fuera, porque dije: “es que aquí es... aquí me voy a, me voy a sembrar” y, y sentí como si se hubiera cerrado un círculo.

YJB: *Es que esta cosa que tienes tú... tú dijiste que tu papá era un poco nómada...*

GV: Sí...

YJB: *Bueno, yo diría que a ti se te nota, o sea a ti se te nota incluso cuando actúas, cuando te oigo cantar; y tú, lo que yo veo contigo es que tú te sales, te vas a mirar ¿sí? [por eso me decía María de Jesús, en Canarias] “¡no puedo con los mesiánicos!, ¡no puedo!” [risas]... pero era así, de admiración... [risas]...*

GV: [risas]...

YJB: *Te estábamos observando cómo te retiras del grupo, te fuiste así como [a meditar]..., pero además eres un viajero infatigable, yo lo sé, entonces ahora me estás diciendo además, que eso coincide, por eso quizá es tan auténtico, porque, sin querer queriendo, y naturalmente, eso que uno ve contigo que te sale, natural, es que tú has vivido así; entonces naciste en exilio, acabas de decir...*

GV: Así es...

YJB: *Naciste aquí de casualidad, te vas a Xichú, luego regresas por vocación, ¿no? y, sabía también —no sé en qué momento lo supe— pero muy pronto, que por eso es que te ibas al otro lado, a tocar. Pero ya está marcado: tú tienes un carácter de conciencia de lo que es exilio, dentro del país, fuera del país y con tu propia vida; eso te pone en contacto, eso también facilita lo que [acabo de decir], que entiendes lo popular y que no es sólo una cosa intelectual... No es que tú supieras, es que tú tienes una disposición frente a la vida que tiene que ver con tu vida misma; lo que digo frontera, siempre estás...*

GV: ¿Como en un filo?...

YJB: *Como en un filo, donde se cruzan culturas distintas... hablabas de tus amigos, te están reconociendo en los setenta, te están reconociendo en varios países, al fin y al cabo, y como a un mediador también ¿no?, y es que también [...] hay algo en ti que es lo que te da la fuerza, esa raíz, una raíz muy plural.*

GV: Eso sí siento yo que jamás lo perdí, Yvette; ni ante esa trituradora que puede ser un seminario, en que, en que realmente si te pones blando, te apachurra, te traga, te tritura, te hace trizas. Yo siento que, que pasé allí, ¿no?, pasé sin perder ese... —me lo ha dicho alguna otra persona— sin perder el arraigo, sin perder el arraigo; y no es, y no hablo del arraigo así, en el sentido romántico, ¿no?, últimamente hice una décima que dice —que habla de mi tierra— que dice... ¡ah!, y la canté aquí, ahora, [en el Distrito Federal]:

Yo quisiera decir que les traigo
gordas de horno y ocote de pino
pero hay migras, huachanga y camino
y en un dólar tropiezo y me caigo
y es que el mito, snif, ¡ay!, del arraigo,
aguardando el dictamen final

está en duda y cubierto de cal
 pero mientras [sky], digo: *shit*
 recobrando el antiguo cassette
Yo les traigo saludos del Real
 de Xichú viejo pueblo serrano
 que es rescoldo de un mágico arcano
 y hoy padezco de lucha social.

Dice otro verso:

Ya no puedo decir "Sierra Gorda"
 excluyendo *pick-ups* y videos
 tenis *Jordain* en los jaripeos
texas fashion cundiendo a la Sorda
 pero mientras el ñorte desborda
 se destila una gota vital
 subterránea, rebelde, ancestral,
 que humedece, fecunda y presagia
 conectando el *stereo* a la magia
Yo les traigo saludos del Real...

¿Qué es esto Yvette? Yo pienso que no es una sola cosa; como tú dices, esto es algo plural, no excluyente.

YJB: Sí, pero que tiene un centro.

GV: Yo pienso que sí, necesariamente...

YJB: Sí; si no, nos diluimos, ¿no? Sí, bueno, eso es fuerza, también; o sea, tú tienes clara la raíz, de algún modo, aunque esa raíz es muy plural, y yo creo que, eso, no es el momento ahorita para dilucidarlo, pero [...] no tengo duda: es decir, tú no eres un postmoderno frívolo [risas] en ese sentido; sino que hay una raíz que está condicionando una apertura al mundo. [...] Yo comparto [esa experiencia]; es muy en serio. Por un lado, la experiencia del seminario, puede entenderse, que sea muy negativa; pero sí, tú tenías ya algo.

GV: Mhm...

YJB: Y por ahí también eres, ¿eh?... muy contestatario, lo cual me parece muy bien...

GV: [risas]

YJB: [...] Pero ese Guillermo contestatario, al mismo tiempo, graba un cassette para cristianos comprometidos y hace cosas así; lo oigo también tocar en un auditorio con mujeres indígenas en el CUC, cosas de ese tipo. [...]

GV: Mhm...

YJB: Creo que para mí, lo voy a poner así, no sé cómo fue tu experiencia, ni siquiera sé en qué seminario; acepto y sé a priori que fue terrible, pero al mismo tiem-

po, lo que es una raíz de una visión del mundo amplia, a pesar de esa experiencia concreta, sí, no la veo para nada distante de una perspectiva cristiana evangélica que es universal, o sea, es arraigada en un lugar muy concreto, incluso en un grupo marginal muy concreto, y sin embargo, desde que se inicia es apertura. A veces no tenemos conciencia, pero vamos, no veo yo raro, no lo veo ambiguo, cuando te he visto, pero no sé cómo tú lo vives. Para mí, es otra cosa coherente, que veo en ti, de frontera...

GV: Ajá...

YJB: Porque está el contestatario, porque como lo soy yo, muchísimo más desde dentro, a veces, aunque no se note; pero desde dentro. Tú te declaras mucho más al margen, pero yo, yo noto los signos de esa apertura, que sí tiene que ver con lo que quizá te llevó [al seminario] o quizá es simplemente nuestra formación cultural, ¿no?; no sé cómo tú lo vives.

GV: No lo he reflexionado mucho, pero...

YJB: ¿Cómo viviste la experiencia, cómo fuiste a dar ahí? No sé por dónde lo quieras abordar.

GV: ¡Ah!... mira...

YJB: Porque tú lo traes, de otro modo...

GV: Yo caí al seminario porque cuando tenía doce años, hubo etapas que viví en Xichú; de hecho mis recuerdos de infancia mayores están plasmados en un trabajo nuestro que se llama: "Bajo este sol de agosto", ¿eh?, están en Xichú, a pesar de la trashumancia, y a los doce años, un cura que había allí, se llamó Javier Sánchez, vive todavía, me invitó a entrar al seminario, me indujo, de una manera, en buena manera, en buena onda, y yo a ese cura lo quise y lo quiero mucho, ¿tú sabes por qué?, porque una hermana de él, monjita, fue de las primeras personas que me pusieron un libro en las manos.

Xichú era un pueblo marginado, olvidado, no había nada, los radios empezaron a llegar muy tarde, muy tarde, ¿sabes de qué me nutrí, en mis años infantiles? De los cuentos, de lo que se llama "los comics", ésas fueron mis primeras ventanas a otros mundos, eh... desde el Pato Donald, la Pequeña Lulú, Ricitos de oro, Chanoc, Tarzán, Jean Austin, Roy Rogers, [...] Eso, eso me nutrió. Y esa monjita fue de las primeras que me puso en las manos un libro, ¿y sabes cuál fue?, uno que se llama *Quo Vadis*, y entonces, ese libro, pues por supuesto que, que lo devoré y, por alguna razón, yo siempre de niño me inventaba mi propio mundo, a lo mejor porque vivíamos difícilmente, por varias razones; entonces siempre la lectura para mí significó como la posibilidad de ponerme en otra dimensión de la de [origen], pero a mi alcance. Entonces ese cura, me invitó a entrar al seminario. No había, en ese tiempo, ningún horizonte para el que nacía en un pueblo como Xichú, y como un hermano mío estaba en el seminario también, invitado por ese mismo cura, yo dije: "Le

entro". Más bien les pregunté a mis papás, a mi mamá, siempre con esa curiosidad, y así fue como entré, Yvette. Pero en ese tiempo —estoy hablando de los fines de los cincuenta—, el seminario tenía un régimen carcelario terrible, Yvette; censura para lo que no podías leer; no podías recibir cartas, no podías salir, si querías salir a comprar unos zapatos, tenías que ir con otro, apuntar en una tarjetita a qué hora salías y a qué hora tenías que llegar. Y uno en ese tiempo lo asume como muy naturalmente, pero ya visto a la distancia digo yo: "¡qué espantoso que te censuraran lo que tú podías leer!" Tengo un episodio terrible, Yvette, que me marcó. Un cura, recién llegado de Roma y no sé qué, que era el prefecto de disciplina, este, un día... ¡eh!, ya en la noche que nos estábamos durmiendo, porque eran unos dormitorios largos, se fijó que yo estaba debajo de las sábanas con un libro, y ese libro, se lo había yo, de alguna manera, robado a mi papá porque... pues yo tenía avidez por leer; se llamaba *Los bandidos de Río Frío*, y entonces ese cura, cuando pasó allí, donde yo estaba, que me le da el jalón a las sábanas [...], y ahí, públicamente, Yvette —y éste es un acto de oscurantismo— rompió el libro; rompió el libro delante de todos, y a mí eso me conmocionó y me marcó, y, y me produjo una [aversión] contra aquel personaje, que no me la he podido curar, Yvette...

YB: *No, pues no.*

GV: ¿Y sabes ese personaje quién es? Vive, es el obispo de Tabasco; se llama Florencio Olivera. Pero bueno, eso nada más te lo digo para darte un ejemplo de lo que era el seminario en ese tiempo...

YB: *Te agradezco porque, bueno, las cosas han cambiado, pero me imagino que todavía hay experiencias también negativas...*

GV: Pero ahora bien, yo recibí cosas...

YB: *Pero fíjate, fíjate lo curioso que estás diciendo; una vez más, que yo creo que a ti te cuidan mucho [risas]. Es decir, ¡eh!... alguien más marginal que el llegado de Roma, y mujer, te pone un libro en las manos; entonces, además un libro como Quo Vadis, que al mismo tiempo te llevaba hacia allá, hacia... [risas].*

GV: Es cierto, es cierto...

YB: *Es muy curioso lo que has dicho; fíjate, fíjate lo que es el mundo...*

GV: Sí, sí, sí...

YB: *Y al mismo tiempo, claro, te marca, lo que pasa es que lo otro es un signo negativo espantoso, visual incluso, o sea hay una agresión muy grande.*

GV: Muy feo, Yvette, muy feo. Ahora en ese contexto también, yo creo que el seminario me aportó cosas, no lo niego, ¿no?, no hubiera tenido en ese tiempo...

YB: *Eso te iba a preguntar; [...] también iba por ahí. Una cosa es Guillermo, que me interesa como persona, y otra cosa es, que lo que tú me estás diciendo coincide con las experiencias, por ejemplo, de gente como Antonio Alatorre, crítico; de*

Rulfo, en buena medida... es decir, experiencias negativas pero al mismo tiempo espacio; por eso me sobrecoge; quizá es por el lugar, ¿no?...

gv: Sí...

yjb: *Espacios donde, aunque fuera así, a contra corriente, adquirieron mucho de cultura; sí, una cultura, un régimen carcelario casi, pero al mismo tiempo, a veces es la música... Por ejemplo, un amigo, también como tú, dice barbaridades, pero es donde aprendió el latín [...]; donde aprendió [a tocar] el piano, la música —lo que sabe de música—; donde aprendió un poco de erudición... inicialmente fue en condiciones [ante las cuales] hoy tiene una actitud tan crítica, o más violenta, [que tú].*

gv: Ándale.

[yjb le pregunta sobre su trabajo como promotor cultural. gv habla de la relación entre el crítico y el creador.]

gv: [...] Es preguntarme si todo lo que sucede en esta pequeña palestra intelectual, política o científica, repercute, realmente y cómo, hacia adentro del otro círculo, que ya no sé si sea más decisivo o menos decisivo, es decir, el, el círculo de los creadores, de los creadores, ¿no? Es decir, hay algunos creadores como Alexis [Díaz Pimienta, trovador cubano] que al mismo tiempo es repentista y él mismo es promotor cultural, ¿no?, y las dos cosas las hace, pero no es el caso de todos. Hay otros protagonistas de las tradiciones que no, que no juntan las dos cosas, ni tienen, porque no es una obligación tampoco, ni valen menos, que el que tiene un entrenamiento intelectual; no necesariamente. Ni al revés, ni al revés. A mí, por ejemplo, el caso que me llamó mucho la atención en Canarias fue el de los bertsolaris, Yvette. Cómo —y después leí un librito que me regalaron, unas cartas que se escriben dos de ellos, y que me maravilla—; cómo gente con un alto nivel de escolaridad, o de niveles universitarios, es capaz de juntar las dos orillas de una manera tan... tan, tan bonita, pues, tan... tan maravillosa; así tendría que ser, así tendría que ser.

yjb: *¿Es decir, cómo ves tú el que [...] esos niveles, que los tienes, se pasen de, de una mirada, incluso, a otra.*

gv: Actualmente me siento muy bien, es decir, hubo un momento en mi proceso en que lo sentía como una encrucijada, me sentía en un dilema, pero ya viéndolo a la distancia del tiempo, creo que, creo que no lo es tanto; es decir, si uno se carga de prejuicios, si uno se carga solamente hacia el blanco o hacia el negro de una manera maniquea o con una mentalidad muy, muy recortada, sí, sí hay problema, ¿no?, para asumirse como algo o para hacer algo; pero pienso que... que, mmm, a partir de la premisa de... de esa especie de conciencia alimentada por la pasión, que yo así me siento, es decir, yo sí considero que para mí, lo que hago y lo que he venido haciendo desde hace... sobre todo en los últimos veinte años, en que decidí mi vida, que es una pasión, y es una actuación que

tiene que ver con la pasión de Candiota,² por ejemplo, que es un hombre apasionado y pienso que ése es un factor indispensable; el día que eso se apague, el día que eso mengüe, el día que se extinga, es la muerte, en todos sentidos.

Entonces, yo ahorita siento que no tengo realmente, no me hace problema; igual, de repente, le comento a algunos amigos, yo estoy en una topada en San Ciro de Acosta, un día 31 de enero, este, en un tablado rústico, ¡eh!... en medio del polvo y de la noche y del amanecer, y de los emigrantes, y de las botas vaqueras, y las camisas chillonas, y las señoras con sus niños de brazos, lo vivo, pero también siento que puedo poner una distancia de eso, pero no es una distancia [...] que me convierta en ser ajeno, no. Me permite incorporarlo de una manera todavía mejor para mí, a la mejor; también con un... con un desgarramiento de cosas. Es decir, yo siento, de repente, estar y no estar, ser y no ser, pero profundamente, y sin que esto sea, un antagonismo sin solución. No, es una dialéctica más bien; tal vez sea la palabra, que aunque tampoco sé exactamente qué quiera decir dialéctica, pero es un movimiento, es un ir y venir, es un estar y no estar y volver siempre, irse, pero quedarse, quedarse pero no, no anclarse, no dejar que las alas se, se apaguen; estar siempre, tal vez el movimiento, el movimiento emocional, el movimiento de la cabeza con el corazón latiendo fuertemente. Así me siento yo, Yvette, y ahorita no me hace ningún conflicto ponerme aquí o acá, o acá, o acá, en lo último que estoy haciendo, donde toco en espacios que no son los naturales. Estoy haciendo un rap con décimas octosílabas y le digo a la gente: "Miren, ahí hay personas jóvenes que creen que tradiciones como la que yo ejerzo son cosas antiguas, cosas de viejitos, que no tienen nada que ver con lo que se llama ahora lo contemporáneo, y no es así". Les digo: "Miren, ésta es una décima octosílabas, que seguramente ustedes sabrán que se remonta al siglo XVI, qué sé yo", pero esto, y le digo al bajo: "A ver, dame un ritmo de hip-hop o de rap", y entonces empiezo a hacer una décima, con una décima octosílabas hacer un rap, y a mí no me hace ningún conflicto, al contrario; siento que varia gente de la que está allí, cae en una especie de asombro, en una especie de revelación, de decir, "es que sí, es que es posible juntar muchas orillas que, aparentemente, son irreconciliables". Y como que un poco, eso sí me queda claro en los últimos tiempos, Yvette; siento como un gran gusto por hacer esos acercamientos; por lograr que en la emoción o en la memoria, o qué sé yo, sucedan cosas, salten chispas. Por eso, también siento una, una sensación que tengo en los últimos años, de... de, un poco de premura, Yvette; también, porque siento que, a la mejor el horizonte cada vez se, se es-

² Principal trovador de Almería, España.

trecha más. Y siento como la necesidad de destilar el tiempo y de destilar lo que me toca hacer, ¿verdad?, y ésa es mi mayor pasión, más que cualquier otra, y conste que, desde hace muchos años yo estoy convencido de que, si algo significaría la muerte para mí, sería el perder la, la capacidad creadora, que puede tener muchas traducciones, pero, siento yo que el día que pierda eso, lo pierdo todo. Es decir, puedo no tener ni reconocimiento social; puedo no tener ni un disco grabado; puedo no tener todo lo que aparentemente significaría un estatus para alguien que, que se asume como artista y como un hombre que ejerce la sensibilidad. Cero. El día que yo pierda la capacidad creadora, ese día me muero.

YJB: *No, y la creación la tienes en todo, porque eres así, pasión. Puedes ser un promotor cultural, verdaderamente, que contagia. [risas]*

GV: Hubo una etapa, Yvette, en los años ochenta, en el año... más o menos del año '84 al '88, cuando tú viste el concierto de Óscar, en el que yo me dediqué intensamente a esa parte, sin descuidar la otra. Pero para mí también fue una revelación, y por eso, por eso le entré; es cuando se hace el primer taller en Xichú, Guanajuato, que de alguna manera fue un antecedente de muchas cosas que suceden ahora y que significaron, cuando menos para aquella zona del municipio nuestro, la posibilidad, hasta de experimentar, un método que no existía. Tuvimos que poner en juego la creatividad también; sin tener muchos elementos técnicos, ni académicos, ni nada, dijimos: "es que se necesita", instintivamente —y en esto Chalo tiene mucho que ver, mi carnal—; "se necesita, a partir de las formas tradicionales, de darle continuidad a la tradición y de propiciar el aprendizaje, inventar algo, algo", porque sentíamos que era posible y que se necesitaba. Entonces, a partir de ideas muy generales, un día hicimos una como especie de taller —que hasta la palabra "taller" era rarísima— y entonces, fíjate, me acuerdo que en esa convocatoria llegaron no menos de 60 personas [¡zaz!]. No hallábamos qué hacer, no teníamos ni guitarras, ni violines, ni idea.

YJB: *Eso fue allá en Xichú.*

GV: Fue en Xichú. Y fue un caos al principio, pero un caos como es todo: el todo caos del que de repente surge algo y... y entramos en un proceso que fue como de cinco años. Ya siendo [común], claro, nos juntábamos cada mes, mmm. De repente no se podía mantener una periodicidad, pero esas 60 gentes no se sostuvieron, por supuesto, es decir, siempre en esas experiencias, hay una especie de cedazo natural. Los que realmente tienen vocación, los que realmente tienen interés, perseveran; los otros, pues, se van. Pero de esa experiencia, por ejemplo, salieron cosas aleccionadoras: una, incorporar a ese proyecto, a los viejos sabios, don Agapito Briones, que en paz descanse; don Chon Aguilar, que resultó un extraordinario maestro, don Lencho Camacho, don [C]imitrio

Aguilar, un poquito tiempo, mmm... don Lencho López, un señor, un viejo músico que vivió en Xichú, ya no vive tampoco. Entonces, esos hombres, sin saber nada de técnica, ni nosotros mismos, pero con el deseo de hacerlo, se incorporaron a un proceso que dio como fruto, entre otras cosas, el de poder elaborar, aunque no lo tengamos, hasta el día de hoy, sistematizado, un método, un método muy basado, Yvette —ahorita que oía yo lo de Barahona me acordé— en el juego. Te pongo un ejemplo...

[...] Como los niños no sabían, por supuesto, poner las posiciones en la guitarra o en la vihuela, para saber a qué horas cambia una tonada de la primera, a la segunda posición, o la tercera, jugábamos al avión; poníamos tres cuadros en desnivel, el primero, el segundo, el tercero, y luego los músicos se ponían a tocar, don Lencho y Chonito. Y entonces se trataba de que brincaran, cuando sentían que tenían que pasar a segunda posición, pues a la segunda, luego a la tercera, o quedarse allí hasta que sentían que... juego, juego, juego. No versificaban los niños; ¿cómo hacerle entonces para que desarrollaran su creatividad? Cosas como la de que estaba un lorito allá en una jaula, un día y se nos ocurrió que uno hiciera una controversia, en el que uno era la jaula y el otro era el loro; no en verso, que se pusieran a hablar, que asumieran el personaje: "yo soy la jaula y tú eres el, el periquito que está ahí metido. ¿Qué le diría la jaula al perico, y qué le contestaría el perico a la jaula?". Ese tipo de ejercicio de imaginación, y otros. Y entonces, resultados concretos de ese taller, por ejemplo, Tobías Hernández, que es uno de los muchachos nuevos, abrevó en ese taller, abrevó; Cruz, un, un chavo del rancho, tímido, tímido que llegó al taller, actualmente está cantando también. Porque el taller no sólo sirvió para aprender técnicas; sirvió para reunirse, acercarse generacionalmente con los viejos músicos y trovadores, y para valorarse a sí mismos. Es decir, "yo soy del rancho", "yo uso guarache", "yo... yo no soy como..." pero "yo soy", "yo valgo", "yo soy una persona". Entonces, a muchos jóvenes y niños que pasaron por ese taller, tal vez no llegaron a tocar, no llegaron a, a hacer versos, pero les sirvió para autoafirmarse, para descubrirse también a ellos mismos.

En ese tiempo, como digo, yo sí me asumí como un promotor cultural, ayudaba a los niños a poner [los] dedos en el diapason: agarrábamos periódico y lo hacíamos bola para soltar los dedos; hacíamos muchas cosas. Pero de repente, Yvette, yo sentí que no podía yo, indefinidamente, estar ahí, y decidí priorizar la otra parte...

YVB: *O sea, no tenías muchos apoyos de fuera para esa actividad.*

GV: Teníamos un cierto apoyo de la Dirección de Culturas Populares en ese tiempo...

YVB: *Les daban...*

GV: Sí, nos ayudaron a comprar instrumentos, le daban una ayuda a

los profesores, etc. Pero es que yo sentí también, Yvette, que si yo me dedicaba a eso tenía que hacerlo, pues, también apasionadamente y llevarlo hasta sus últimas consecuencias, pero ahí sí se me marcó un dilema: o sigo con esto, o le entro yo a la parte más personal, más creativa. Y eso fue una decisión, también...

YJB: *Fíjate, yo supe de los talleres, fue otra visita que se quedó; yo supe que se habían terminado, pero no sabía mucho cómo funcionaban, no tenía idea; obviamente, pues, a mí entender ustedes han sido pioneros, ¿no?, pero cuando yo digo promotor cultural [...] [risas], es que tú eres promotor cultural, para mí, por lo menos, en muchos sentidos; o sea, [...] lo del taller es muy importante. Y yo creo que sobre eso hay que volver ya como modo de buscar, de promover; en fin, es decir, ya está abierto, ya hay ahí un germen. Por ejemplo, se podría entrar en diálogo de lo que se está haciendo en otras partes; es bueno saber que aquí hubo una experiencia y que fructificó. Desde luego, yo siento que la promoción cultural, a diferencia de uno, por ejemplo, que puedo dialogar o algo así, con, como dije, con algún especialista o con ustedes, [...] pero no estoy realmente formando gente de manera directa, con creadores, y estoy en una actividad continua de promoción de eso que hago, y yo siento que por ahí tú eres un [...] promotor cultural también, o sea, aunque no quieras tú eres un gran promotor cultural también. Aunque no quieras, tú eres maestro, estás formando fuera del taller...*

GV: Mhm, yo lo que podría decir...

YJB: *Cuando te presentas a un público y llevas esto conscientemente, porque yo creo que lo que hace a uno promotor o no, es que, claro que si te apoyan y te llevan, qué bueno, pero es que tú sabes conscientemente que tú tienes que ir a ciertos sitios; que te importa ir a ciertos sitios; y no creo yo —me gustaría que hablaras sobre eso—, que sea sólo una intención, vamos, como diría, no sé, otro cantante que no tiene una perspectiva cultural muy clara, es decir, tú has estado mencionando toda esta tarde ese ímpetu pasional...*

GV: Mhm...

YJB: *También lo has comentado, ligado a toda una vida, a un modo de ser, sin embargo, no... es así, muy, muy atado [...], eso se transmite, pero además tienes un grupo en el que trabajas...*

GV: Mhm...

YJB: *Y te estás moviendo... o sea, la gente te conoce y tienes mucha producción, también, porque hay alguien que está promoviendo, como cuando vas, por ejemplo, a tocar, creo que van ustedes a la frontera, ¿no?...*

GV: Hemos ido en los últimos años casi dos veces por año, a tocar con los emigrados, que ha sido, también, muy bueno. Te doy la razón, Yvette, en ese sentido. Yo creo que... sin, sin tener digamos un propósito de hacer promoción cultural, sino lo que en el ejercicio mismo de la sensibilidad creadora, por supuesto que sí se hacen cosas, se subvierten unas, se reafirman otras y se fortalecen; las actitudes cuentan mucho, mmm, la

honestidad con que hagas las cosas, y pongo un ejemplo inmediato, a ver si va por ahí tu pregunta. Toqué frente a Ángel González, el sábado pasado, y como siempre en las topadas empieza cada quien hablando de la tierra de donde vino, de sí mismo, pero desde su experiencia vital. Entonces Ángel, por ejemplo, cantó una poesía que decía: “pues yo me siento muy bien, si me ven de guaraches, si me ven viendo esto, viendo el otro”, tas, tas, tas. Y yo le contesté con una poesía que canto últimamente, que digo, dice:

Hay en mí un juego de espejos
y siento en el mismo set
soy página de Internet
y memoria de mis viejos
vengo de mucho muy lejos
y soy hijo de vecino
[arreo a mi burro magino]
por la realidad virtual
y un paisaje digital.

¿Por qué canté eso?, porque sentí que es lo que tenía que cantar, no para contradecirle a Ángel, sino para decir: “tú sientes eso de ti, yo siento esto de mí”, y eso para la gente... asúmalo o no conscientemente, es un dato, es un dato. Yo no podía ser espejo de Ángel, y decir, no, pues a mí también, me gustaría traer mis guaraches, mis sombreros, ¿no?; es que yo no soy eso, pero soy esto, y lo que tú eres y lo que yo soy, hacen una suma, ¿verdad?...

YJB: *Sí, claro...*

gv: Porque la actitud falsa y de pose sería querer yo decir románticamente, asumirme como Ángel, pero yo no soy Ángel. Y vuelvo a la otra pregunta, a mí ya no me hace conflicto esto...

YJB: *No, ya no...*

gv: Y siento que en todo ese asunto, igual cuando vamos al norte, en que la gente está en otro contexto. En otro contexto en que, como todos sabemos, es posible tener un estatus económico, pero en el que también [...] hay un desgarramiento; hay el asunto de la ausencia que, aunque por muy romántico y nostálgico que parezca mencionarlo, es real, es real; o sea, la gente, yo hablo a veces de gente que entra a un MacDonald's cargando el “rancho de don Luis”; conozco un hombre que se llama Andrés Narváez, que vive en Dallas, Texas, que nos invita mucho por allí, que ése sí, ese señor tiene 20 años en el norte, pero sigue siendo un campesino del rancho de Palomas. Entonces, la música en esos contextos, yo lo he notado, se convierte, otra vez, en un espacio bastante privi-

legiado, de reencuentro de sí mismo y de reencuentro comunitario, familiar; como que se humedecen otra vez los símbolos, los símbolos que alimentan eso que se llama "identidad", supongo, ¿no? Y, yo lo he palpado pero nítidamente, lo mismo en California que en Los Ángeles, en San Francisco, en toda esa franja donde viven tantos emigrantes, y acá por Texas, que es a donde más hemos ido, Huston, Dallas, etc. Siento en ese sentido que sí se hace una promoción cultural sin proponérselo, tocando, mientras toquemos afinados, porque es mentira que a los músicos populares haya que dispensarles que toquen mal; no, hay que tocar afinados, y mis músicos son muy delicados; el Chebo Méndez, que tiene casi diez años conmigo, es muy delicado en eso, hay que tocar afinados, ¿por qué?, pues porque nos toca hacer eso, nos toca transmitir una cosa que remueva algo, porque si no, no tiene caso. Entonces, tocar afinado, tocar con energía, con fuerza, como tú bien lo decías hace rato: Saber lo que estamos haciendo, y para qué sirve, finalmente, ese acercarle; la música en el norte, cuando hemos ido y cuando van otros, porque van otros grupos también...

YJB: [¿Distintos?]

GV: Sí, yo creo que, en los últimos años hay un movimiento interesante, incluso hay músicos que viven allá, y que hacen ya grupos de huapangueros. En Austin, cuando menos y en esos rumbos hay uno o dos grupos ya, y que cantan desde su visión de gente que vive allá, que es muy importante. Pero una función, entre otras, es ésta, yo creo que...

YJB: *La afirmación de identidad...*

GV: Reafirmar...

YJB: *La identidad como proyecto cultural [risas]*

GV: Así es.

YJB: *Sí, sí. Mira, [...bueno, está por cierto esa frontera que te preguntaba —incluso por el interés de la investigación personal; si se puede. Todo lo que es frontera [de ese tipo] nos interesa; [los investigadores del Seminario de Tradiciones Populares] fueron ahora a [investigar sobre] los pames, en zona de Querétaro por la cosa indígena; luego, en el Distrito Federal, detectarán grupos también y ver qué está pasando; entre otras cosas, surge el problema de la identidad, regional, en este caso, versus lo que es el D.F., cuando es interno [...]. Una cosa que yo noté desde muy pronto, [por ejemplo], en la topada de Río Verde [hace muchos años], a las doce empezó a entrar gente. Y yo me dediqué más a la gente que a grabar, y... había un montón de emigrantes; es decir, que yo estaba, tierra adentro, donde no hay transporte normal y cosas así, y muchos de los que llegaron ahí, estaban de paso, porque venían... Como [los investigadores del Seminario] han encontrado también, por ejemplo, que las fiestas tradicionales, como la fiesta de la Santa Cruz, que en [el lugar] quien la sostiene es el que está allá; entonces es muy importante eso; que se esté haciendo me parece muy significativo, no soleos que val-*

ga, sino el hecho hay que registrarlo y hay que promoverlo; es en ese sentido también que yo veo promotoría cultural, es eso que decíamos, fronteras: el exilio, conciencia cultural, casi uno se espera que digas, "bueno, pues claro que vuelvo, a esos lugares", pero si uno observa, se da cuenta que ahí hay una promotoría excelente...

gv: Y natural, siento yo, espontánea...

yjb: *Sí, dentro de tu mismo núcleo, incluso también entran otros, pero... me parece muy importante... Y bueno, lo del grupo ¿cómo se armó?*

gv: ¿El grupo de Los Leones?

yjb: *De Los Leones.*

gv: Mira, mmm tendríamos que irnos hacia... fines de los setenta, por ahí de los '76, '77, que es cuando yo me incorporo realmente a tocar, a trovar, y que fue delirante, Yvette. Esa, esa etapa "iniciática", por llamarle de algún modo, en que yo empecé a arrimarme a lo que sigue siendo, y que se conoce poco, el mundo interior de la tradición, pues, para mí fue, fue alucinante, fue maravilloso, maravilloso. En esa, en esa etapa, en que yo empiezo a cantar y a trovar y a subirme a los tablados, existía —como sigue existiendo hasta ahora—, una rivalidad entre los polos de florecimiento del huapango, ¿no? Río Verde, que es considerada históricamente la cuna de todo esto, Xichú, San Ciró, Cerritos y todavía, todavía, pero ya ha habido movimiento en esto; pero en ese tiempo, los músicos de Río Verde llegaban a Xichú, como los cubanos a los congresos [risas] a apabullar, [¡pas!], como una aplanadora, ¡pum!...

yjb: *Es que has dicho la verdad...*

gv: Ahí solamente valía su ley, su música, su poesía, y son, y siguen siendo muy buenos, pero en ese tiempo yo, que empezaba a acercarme a las topadas, descubría cómo era una diferencia grande entre las músicas que venían de allá y las que había. Entonces, en el fondo, en la Sierra de Xichú, había un deseo de que no fuera eternamente esto, y cuando a fines de los setenta...

yjb: *Te preguntaba lo del grupo, la formación del grupo, ¿no?*

gv: Mira, no hubo un... digamos un origen, propiamente dicho, de Los Leones de la Sierra de Xichú. El nombre tiene que ver con una circunstancia muy trivial, ¿no? me parece que Guillermo Guevara en algún momento fue a un lugar con otros músicos y le dijeron que cómo se llamaba su grupo, porque estaba otro de norteñas que tenían ahí, pues se les ocurrió ponerle Los Leones de la Sierra de Xichú. Y a estas alturas, Ángel González cuenta otras anécdotas que tienen que ver con el nombre, pero bueno, la circunstancia histórica, digamos, de lo que se conoce en la actualidad como Los Leones de la Sierra de Xichú, fue la rivalidad artística que existía, y ha existido siempre, entre los polos del florecimiento del huapango, particularmente, entre Río Verde, Xichú,

San Ciro, Cerritos. Y, cuando a fines de los setenta, Guillermo Guevara de El Gato, Leonardo Lara de El Tanque, Mauro González de Palomas y yo empezaba, empezaban a tocar en Xichú y a hacer versos la gente misma de una manera natural, nos junta, nos juntó, para que tocáramos al frente de los ríoverdenses, y me acuerdo que una de mis primeras topadas ya, de compromiso, y recuerdo dos, varias más, pero dos de ese tiempo, fueron con don Miguel González en el contexto de una fiesta escolar en el corazón de la Sierra, y una con Cándido Martínez en la cabecera municipal, que fue particularmente dura, dura, pero allí se empezó a romper el mito de que no era posible que los músicos de la Sierra, de acá, de este, de este rumbo, pudieran hacerle frente a los de Río Verde y, y entonces, es a partir de allí que la gente, de alguna manera, empezó a sentirse, a sentirse representada por esos músicos, en ese momento. Y empezamos entonces por —y de una manera un poquito atípica—, a ser reconocidos como Los Leones de la Sierra de Xichú, porque los huapangueros y, y los músicos que se juntan no tienen nombre, pero a nosotros nos empezaron a identificar como Los Leones de la Sierra de Xichú. Y hay algunas anécdotas chistosas ¿no?, por ejemplo, ya después de unos dos o tres años de esto que te estoy platicando, empezamos a ir —cosa que no se daba— a Río Verde; antes, solamente venían de allá, pero entonces, cuando empezamos a tocar, nos comienzan a invitar para ir allá, y eso fue bastante histórico. También yo me acuerdo que... de las primeras veces que fui al Aguacate, municipio de Río Verde —que es un semillero muy grande de músicos y de poetas— fue una cosa emocional estar en el terreno de los músicos ríoverdenses, y sentir aprecio de parte de ellos, y al mismo tiempo deseos de confrontar, ¿no?, de confrontar la poesía y la música. Y hubo algunos músicos que, que nos quisieron apabullar, como es natural, me acuerdo; Cándido Martínez, en una topada que tuvimos en las minas de Río Colorado, le pidió a sus músicos que pusieran *Mi mayor*, porque sabía que mis músicos no eran tan diestros como los de él. Entonces hubo una etapa muy interesante, de mucha tensión, en el mejor sentido de la palabra, y así es como se origina, en ese momento, el grupo de los Leones de la Sierra de Xichú, que éramos todos de Xichú, en ese momento; en la actualidad, no somos todos de Xichú, y eso no me preocupa tampoco. [risas]

YJB: *No, no, no, yo te digo porque sí, a veces lo que hace que se juntan varios y tocan, y lo que estás platicando así como muy natural, es nada menos que tu fuerza ha sido el público [risas]...*

GV: Pues sí...

YJB: *Y todos sabemos que cuando hay un público que sí sabe del género, no que lo haya estudiado, pero que sí sabe del género, es feroz.*

GV: Sí...

YJB: *Es decir, una selección del público es mucho más fuerte que una selección de un investigador...*

GV: Claro...

YJB: *Me explico con eso; la gente sabe lo que oye, no necesita que le expliquen.*

GV: Ajá. Y la gente, Yvette, y los músicos del gremio; es decir, los músicos del gremio si ven que chafeas... te acabaste, tienes que ganar primero un... un reconocimiento mínimo en este círculo, y... y bueno, yo creo que aquí es cosa también, de honestidad, de deseos de aprender. Yo puedo decir que he aprendido de todos, Yvette, hasta de los muertos; los muertos para mí, en esa etapa iniciática, también fueron maestros, porque fijate, muchos trovadores y músicos muertos siguen vivos en la memoria del gremio, de una manera como no te imaginas. Yo no conocía a don Antonio García, por ejemplo, físicamente; pero era tal el reconocimiento a su trabajo, de muchos años ya en ese momento, a su talento, a sus dotes de improvisador, que yo, sin conocerlo y sin oírlo, supe cómo improvisaba Antonio García, y eso me motivó. Yo no conocí a don Nico Montalvo, se acababa de morir, hacía unos años aquí en una cumbreira, pero a partir de lo que me platicaron, cómo era, cómo cantaba, etc., él se convirtió, muerto ya, en un maestro para mí. Empecé a oír hablar de don Eugenio Villanueva y de otros, y lo que te puedo decir es que... desde ese momento, Yvette, y hasta la fecha, yo nunca sentí romper generacionalmente con nada; al contrario, sentí que todos esos personajes [...] estaban conmigo. Años después, don Antonio García, después de una topada fuerte, ya cuando estábamos desayunando, me dijo algo que se me quedó muy grabado; me dijo: "Yo te odio y te quiero", y lo entendí; seguramente me odia don Toño porque le contesto, porque... porque me le pongo al frente, y, y me quiere porque él siente que yo puedo darle como otros de mi generación una continuidad a todo esto.

YJB: *No, y que además que es el modo de respetarlo también, en el sentido, darle sentido a lo que él ha hecho, ¿no?...*

GV: Así es, Yvette...

YJB: *Eso es, eso es muy importante.*

GV: Partir de dos puntos de vista: uno, el dominante todavía en el gremio de músicos y poetas, en la gente y el personal. Primero voy al, al... a la idea todavía dominante, lo que se le llama "el verso doble", de más de ocho sílabas, sigue valorándose más que el octosílabo. Es decir, si un trovador canta poesías dobles, se considera —por la razón que tú quieras—, que tiene más valor que un verso sencillo, que sería el octosílabo o el de menos todavía. Ahora mi punto de vista personal, Yvette, es que no necesariamente, puede haber, puede ser más valioso un verso doble que un verso sencillo, ¿por qué?, porque depende, depende; puede haber una

poesía octosílaba con una reconcentración poética que a la mejor no lo-
gras en el ejercicio de un verso doble, pero también esto sirve; es decir,
no hay, no hay criterios *a priori* para decir que el verso doble vale más que
el verso sencillo; depende de lo que resulte del ejercicio de, de una cosa
y de otra, ¿no?

YJB: *Mira, yo en eso coincido. Lo que con toda sencillez de veras te pregunto,
porque me apasiona también...*

GV: Mhm...

YJB: *Cada uno tiene su pasión, es esto que tú dices con mucha naturalidad, y
ya no estamos hablando de quién valora, cómo lo valora...*

GV: Sí...

YJB: *Admitiendo que los dos sean válidos...*

GV: Mhm...

YJB: *Olvidándome de la espinela, que yo creo que hay que olvidarse para po-
der entender lo que ocurre, [...] A mí me interesa, mi hipótesis va por lo que has
dicho, es decir, uno de las entrevistas y de lo que ha oído, se da cuenta que en esa
zona, ¡eh!... es de prestigio la doble...*

GV: Sí, así es...

YJB: *La prestigiada es la doble...*

GV: Sí...

YJB: *Es decir que, yo puedo caer en [algo como] cuando yo hablé de décima
aquí [en México], por primera vez, como popular, y me dicen que eso no es popu-
lar. Si lo prestigiado, de donde yo vengo, como tradicional y popular es la décima...
Y no la copla... Por ahí yo creo que también tenemos que cobrar más conciencia.
Entonces tú me lo vuelves a ratificar...*

GV: Ajá...

YJB: *Se siente, se siente lo prestigiado, no que lo otro, no; pero yo diría que eso sa-
le muy claro, no sólo de ti, sino en toda la zona, y si eso ocurre es como una norma-
tividad ahí, o sea, eso es lo prestigiado. [...] Yo quisiera tratar un poquito sobre lo
que tú dijiste, porque otro me diría, el que está con octosílabos me diría lo contrario...*

GV: Mhm...

YJB: *Ahora, cuando tú te sientes más cómodo en el doble, ¿qué es lo que sientes
más cómodo?, o sea, cuando dijiste el octosílabo como que te, te limita, es decir...*

GV: Puede llegar a limitarte...

YJB: *O puede llegar...*

GV: O puede llegar a reconcentrarte...

YJB: *Pero, ¿cómo sientes esa diferencia y cómo te sientes en ella?*

GV: Bien, yo siento que el verso doble, Yvette, sobre todo para ciertos
temas, te da posibilidad de lo que le podríamos llamar "un mayor aliento";
"un mayor aliento", te digo una poesía que acabo de hacer sobre el
fin del siglo, que es de diez sílabas, creo.

Adiós al siglo veinte y bienvenido
 otro nuevo milenio que comienza,
 un hilo se destuerce, otro se trenza
 y va y viene la aguja en el tejido.

Más antes, cuando un ciclo se cerraba
 y el germen de otra era florecía
 la humanidad en sí se estremecía
 invocando a sus Dioses esperaba
 volvía la luz del sol y festejaba
 el tiempo nuevamente renacido
 y contra los deslaves del olvido
 labraban piedras, símbolos y signos
 que propiciaran ciclos más benignos
Adiós al siglo veinte y bienvenido.

Ahora te digo una poesía con el mismo tema.

*Por los tiempos que vendrán
 hagamos fiesta y cantemos
 que de los que moriremos
 otros muchos nacerán.*

Cinco mil millones de años
 tiene el sistema solar
 y no deja de avanzar
 entre infinitos rebaños
 de astros de todos tamaños
 que algún día se apagarán
 pero, por lo pronto, van
 viajando en el universo
 juntos como en este verso
Por los tiempos que vendrán.

La diferencia entre uno y otro, es que yo siento que el otro, para un tema como éste, te da posibilidad...

YJB: *Aliento...*

GV: Sí, un mayor aliento, un mayor aliento, pero eso depende, no de la métrica, necesariamente, sino de lo que le pongas allí.

YJB: *Es que yo siento que en la zona, por lo que hemos registrado, hay —y eso es coherente...— como una predilección por también los temas como la historia; o sea, [...] es decir, la necesidad de explicar algo está como mucho más acentuada;*

eso es muy del género de la décima, la décima tiene eso por naturaleza. ¿Cómo ves eso? Bueno, es lo que estabas diciendo, ¿no?...

gv: Siento que es real, Yvette, pero está habiendo una transición. Mira, en los ambientes broncos de la tradición, la gente, el grueso de la gente privilegia, el aporreón, la bravata. La gente quisiera que, llegando, los poetas empezaran a tirarse; para ellos "historia" es un concepto bastante general; para mucha gente, cantar de historia es cantar lo mismo de Adán y Eva, que de la Revolución mexicana, que de la lucha agraria [...]. Historia es un concepto como muy general. Ahora bien, en el, en el público de las topadas también hay círculos, hay sectores, hay gente que se arrima a las topadas, que puede ser un círculo reducido pero muy conocedor, como decías, que no le interesa tanto la bravata sino lo que cuentan los poetas, lo que narran, lo que pregonan, lo que recuerdan a toda la comunidad, y yo conozco, a lo largo de veinte años he conocido a varios de estos personajes, ¿no?, incluso cuidan a los poetas. Los cuidan en el sentido de que no les falte qué comer, qué beber, de que no les vaya a pasar nada, de invitarlos a su casa a dormir cuando se acaba [...] es decir, tienen un cariño muy especial por los poetas y por los músicos; no es el grueso de la gente, pero sí hay una predilección, en un sector, que seguramente es el más sensible, por lo que tú llamas los temas de historia.

Ahora bien, yo siento que hay una transición, Yvette. En este momento, siento yo que la parte más creativa, en lo que se refiere a la trova, en el son arribeño, se está desplazando ese polo y se está preñando, por la razón que sea, de preocupaciones sociales. Hace poco un articulista que fue a Jalpan, de *La Jornada*, oyó una topada entre Ángel y Tobías y en su crónica ponía: "y como es propio del huapango arribeño, empezaron a abordar temas...", y me dio risa, porque esto hace veinte años no era propio, es decir, esto ha sido un proceso, un proceso que es un arma de dos filos, siempre. Yo soy un enemigo de ideologizar nada; me parece que hay que evitar ideologizar la poesía. Soy partidario de la búsqueda creativa, de la imaginación creadora y de abordar cualquier tema, pero, hasta donde sea posible, sin ideologizarla, ¿no?, pero, menciono esto porque hace veinte años era insólito que un poeta cuestionara al poder. Yo me acuerdo que eran don Pedro Saucedo en Xichú, en el año '79, '80, cuando yo le preguntaba sobre la crisis de Echeverría y me contestaba, él me decía un planta que se me grabó, dice:

Guillermo, de esa teoría
no tengo más trovación;
una vez, allá en Rayón,
me iban a apalear un día.

Así me dijo, ¿no?, pero entonces siento, Yvette, que los temas de historia, que eran tradicionalmente el origen del mundo, el Paraíso Terrenal, y temas muy escolares, Yvette, hasta antes que irrumpiera en los ranchos todo lo que ya sabemos, temas de astronomía, de anatomía, de geografía, de historia universal, están cayendo en desuso, naturalmente, y empieza a haber otra temática que comienza también a, a exigir su lugar, y que se lo ha ido abriendo, y que hay unos trovadores que, que lo asumen como algo que hay que tomar en cuenta y otros que no; en esto yo veo diferencias, por eso digo que en Guanajuato, en la Sierra de Guanajuato, y hablo de Ángel, hablo de Tobías, de nosotros mismos, y de otros que ni siquiera se conocen, pero que yo he oído en bailes pequeños que hablan de la migración a la gran ciudad, de la problemática social, de la crisis política, etc., y entonces, aunque todavía al grueso de la gente no le sigue cayendo el veinte de esto, empieza a ganar terreno esa parte. Todavía, en la gente, digamos de unos sesenta años para arriba, el tema de la historia sigue teniendo un gran prestigio, y cuando un trovador llega a un ejido y hace memoria del porfirismo y de la lucha revolucionaria [y...], se siente algo ahí. Uno cuando está arriba de los tablados lo nota, la gente hace grupitos y empieza a prender su cigarro y a platicar, y a poner atención. O sea, sí sigue habiendo en ese sector de gente, sesenta años para arriba, un gran aprecio por la poesía doble y para la poesía que toca temas históricos. Después ya hay otras franjas de, de población ya mucho más híbridas y diversas.

YJB: *Mira, lo que a mí me pasa es que... que para mí...*

GV: Mhm...

YJB: *O sea, desde fuera, me encanta lo que has dicho, es decir, para ti ya eso no es la historia. Por las entrevistas, me ha salido muchas veces lo de historia, pero para mí, ¡eh!... como observadora, [...] lo que me pasa es... que pasar, de los viejos temas de historia, es decir, historia civil, [y luego los de historia sagrada que hay en Puerto Rico y hay por toda América] o la revolución, y luego las de saber, las de anatomía y todo eso, que es el saber de época, mucho eran los libros, o sea, ese saber ya no tiene respaldo porque, porque hay una evolución de tipo histórico...*

GV: Sí, sí...

YJB: *Pasar de eso a hacer lo que hacen ustedes, para mí no hay tanta diferencia, para mí, yo entiendo que para el trovador, es decir, es un cambio como muy radical, pero ustedes, esta nueva corriente sigue estando del lado de cantar los hechos que ocurren, políticos, históricos y sociales, y entonces, como actitud con el género, sigue siendo lo dominante la historia, nada más que ustedes están en la historia contemporánea comprometida o de determinado tipo...*

GV: Así es...

YJB: *Y en ese sentido amplio es que, por ejemplo, [...] y es natural entonces, casi, muy natural, muy, muy, muy raro que en un lugar así se ve esta tendencia al*

verso largo porque es que tienden a narrar, es decir, no que no sea poética, eso sería otro tema, sino que tienden a narrar algo y a hablar de una problemática social histórica...

GV: Sí, sí, sí, claro...

YJB: *Lo que quizá —y eso es tan válido como cualquier otra tendencia— y una nota, en cambio, mucho menos, ¡eh!... por ejemplo, poesía decimal de tipo amorosa, que es el gran tema de las coplas y el folclor; es decir, ésa está en las partes de la topada en que salen las coplas, que es en lo que está trabajando Marco [Antonio Molina].*

GV: Los versos...

YJB: *Por ejemplo, últimamente, pero la tendencia decimal en esa zona es amplia [...]*

GV: Sí...

YJB: *Bueno, por ahí va la hipótesis, pero, comparativamente hablando y todo, es que hay muchos menos [poemas] épico-líricos. En el sentido lírico, en ese sentido que ahora subordina la tendencia histórica a la reflexión [...] Por ahí es que yo encuentro que tú has cumplido también; quizá es lo que yo a veces digo, yo no busco —como me oíste que me preocupa qué pasaba en el XVI— de dónde salió ese verso largo, porque alguna vez empezó, o sea, es muy, muy posible que la zona empezara con octosílabo, de hecho, en lo religioso sale el octosílabo mejor [...] Si tú, si tú estás impulsando la tradición y estás haciendo el verso largo, si tú escribes o no octosílabos, a mí, Yvette [no me preocupa mucho]; pero yo no tengo duda de que te gusta trovar en un metro más amplio, aún lo nuevo; porque yo sé que tú estás variando, [...] pero, ¿eso ha sido siempre así?, tienes memoria de...?*

GV: Yo siento...

YJB: *¿Cuándo empezó a prestigiarse...?*

GV: Desde que yo entré a esto, te digo, hace como veinte años, ya era el consenso; siento que se ha debilitado, es decir, siento que los trovadores nuevos no tienen la conciencia que tenían los viejos trovadores, como don Toño, don Agapito, donde era explícito eso que tú estás diciendo, mmm... y no sólo no hay conciencia cabal de esto mismo, sino que las condiciones en que ahora vive un trovador son distintas. Yo siento que el tiempo, hace veinticinco, treinta años, tenía otro ritmo; ahora es mucho más vertiginoso; yo mismo, a veces, como ahora que vine a tocar aquí, me pareció muy importante hablar de las elecciones del PRI, internas, pero no tuve tiempo, Yvette, de hacer un verso doble, entonces, hice un octosílabo que incluso lo puedo memorizar más, más fácilmente, ¿por qué?, pues porque no tengo tiempo, porque de repente el fin de semana siguiente tengo que tocar en otro lado otra cosa, etc., entonces como que antes, aunque los trovadores circulaban mucho, tenían como más reposo interior, sí, algo sucedía, que les permitía agarrar su cuaderno y en la milpa, incluso, cuando se detenía la yunta, como dice don Lu-

pe Reyes, este, escribir un verso: pas, pas, pas... luego, salía otro surco, y otra vez, como que era otra cosa, y ahora vivimos de manera distinta. Entonces, yo creo que todavía persiste ese consenso, pero siento que cada vez se debilita más, tanto en la gente, el grueso de la gente como en los trovadores, y me parece que habría que reflexionar sobre ello con los trovadores, que son cosas que están pendientes, ¿no?, pero evidentemente que, que todavía —Ángel González mismo lo sabe— que si él canta un verso doble, está haciendo algo mejor que si canta un verso de seis sílabas...

YJB: O sea que lo ve como una falla, como una falta, o como algo que no puede hacer, como tú lo estás planteando, que es lo principal. Bueno, te agradezco muchísimo, ¿te das cuenta que estamos tocando, con este mismo tema, si pasáramos un día [...], un poquito más o menos consciente, [a una forma octosilábica] tendríamos que tener mucha conciencia de esto que me estás diciendo, para poder partir de la misma tendencia natural que a ustedes los está llevando a [...]

gv: Claro, ahora, despojar a la tradición de nosotros, Yvette, de la posibilidad del verso doble, privilegiando el octosílabo, es impensable, eso no, o sea, que alguien nos venga a decir, “lo único que vale es el octosílabo, lo otro quién sabe qué será”, no amigo, estás equivocado...

YJB: Que es distinto de ir acompañando y de ir formando, y si un día se llega a eso...

gv: Claro, y no creo que se llegue, Yvette; en esta tradición, el ímpetu, a menos de que se convierta en inercia, cantaremos en puros octosílabos, pero no, yo creo que es tan fuerte el bagaje que hay, que por mucho tiempo todavía vamos a seguir cultivando el octosílabo y el verso doble que, que es, [...] Román Güemes, alguna vez dijo, “el arte mayor de la poesía”; y es que lo necesitamos, Yvette, mientras sigamos con el asunto de necesitar decir cosas que hasta auditivamente tengan que sonar así, no digo solemnes, sino con una carga mayor, tenemos que seguirlo cultivando y, una cosa última que te diría de esto, recuerdo que a principios de los ochenta todavía a mí me tocó estar en frente de poetas que cantaban sobre Carlo Magno, don Antonio Escalante, don este... don Agapito Briones mismo, don, un señor que se convirtió a una secta cristiana y dejó la guitarra, don Chon Meza; entonces, por ejemplo, en ese tiempo yo canté una poesía como ésta que decía:

De qué puede trovar hoy en día
el poeta que sube al tablado;
cómo unir el presente al pasado
en el [libro] de nuestra poesía.

Cuando me cantaron eso, porque yo no tenía poesías de Carlo Magno, ni pensaba hacer, entonces, decía un verso, en ese tiempo decía:

Si más antes había la ignorancia
de los hechos de historia de atrás
Carlo Magno, Roldan, Fierabrás,
las Cruzadas, los Pares de Francia;
hoy en día dejemos constancia
de los pueblos que con valentía
se sacuden la vil tiranía,
con coraje llanero genuino
hoy hablemos del Che y de Sandino
de qué puede trovar hoy en día.

Y a mí, a media sierra, en aquel tiempo, eso sonaba rarísimo ¿no?, porque seguramente la gente, mucha gente no sabía quién era el Che y quién era Sandino; pero en el mundo, de ese tiempo, estaba sucediendo lo de Nicaragua y Somoza, y años atrás los trovadores habían hablado de Hitler y de los aliados, entonces... Como que esa confrontación natural tuvo que irle abriendo brecha a otras inquietudes, lo cual me parece muy sano; también, sin menospreciar lo que históricamente significó que los trovadores se ocuparan de todos esos temas [...] pero si seguimos cantando orita de eso, perdemos la posibilidad de comunicarnos.

YJB: *Creo que actualizar la función del trovador implica meterse en la historia, es decir, implica meterse en el presente...*

GV: Sí...

YJB: *y preparar el futuro...*

GV: Y no sé si don Amador les ha platicado, o algunos de los poetas con que han hablado, que antes el trovador cuando iba a hablar de historia universal, pues tenía su libro, casi siempre era uno, y de allí sacaba su poesía, hasta, hasta la Biblia, hasta la... y ahora también empieza a suceder otro fenómeno, ya algunos poetas jóvenes no tienen un solo libro de referencia: oyen noticias, ven la tele, se forman una opinión, y sobre eso es lo que nutre, lo que empieza a nutrir la versificación actual, que es otro tema también largo. Yvette, el de la versificación y la poesía, porque se puede versificar sin hacer poesía, y eso es otro rollo, ¿no?

YJB: *Mhm... sobre eso [podríamos hablar ampliamente], pues muchísimas gracias...*

GV: Pues de nada, Yvette, al contrario... te decía hace rato que yo creo que uno cuando se incorpora no dice, "yo quiero improvisar, yo quiero ser repentista"; los mismos trovadores, la gente dice que al trova-

dor se le conoce en la valona, o sea cuando demuestras tu capacidad de improvisar; entonces, la gente sí sigue teniendo mucho en cuenta eso, aunque no espere y exija la exquisitez que pueda tener un repentista cubano. Una gente que me dice, “yo me llamo Yvette, cántame un verso”, con tal de que aparezca tu nombre allí, en la hilvanación de los diez renglones, ya eso lo entusiasma, eso lo hace sentir bien...

YJB: *Agradecido...*

gv: Agradecido, así es; ése es otro campo interesante, ¿no?, otro campo... todavía pienso yo que no se ha estudiado, que habría que tenerlo en cuenta...

Lenguajes de la tradición popular.
Fiesta, canto, música y representación
se terminó de imprimir en julio de 2002
en los talleres de Corporación Industrial Gráfica, S.A. de C.V.,
Francisco Landino 44, Col. Miguel Hidalgo, 13200 México, D.F.
Se imprimieron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.
Tipografía y formación a cargo de Patricia Zepeda, en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición Yvette Jiménez.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
SEMINARIO DE TRADICIONES POPULARES

Veinticinco estudiosos de las tradiciones populares, nacionales e internacionales, escriben sobre los géneros que estudian en el ámbito de las tradiciones hispánicas: danzas teatralizadas de la Conquista y de la Colonia; romances y corridos; lírica tradicional y popular; décimas y glosas. Entretejiendo este mosaico de lenguajes y tradiciones de Hispanoamérica y España, surgen los rituales festivos que movilizan la tradición; la música que pone en acto la palabra; la mutua fertilización de lo “culto” y de lo “popular”; la interrelación de lo oral y lo escrito; la tensión creativa entre tradición y originalidad, y las voces de dos creadores y guías culturales

El libro reúne la pluralidad de lenguajes que, en los procesos históricos, conforman una “identidad cultural en movimiento”. Se asume lo recibido —leemos en el prólogo— a partir de un modo de ser que es ya otro. No reproducimos. Creamos en variantes. Los lenguajes de la tradición tienden las redes de la pluralidad y de la unidad hispano-americana: de la identidad y de la diferencia. Ya en las tradiciones y rituales prehispánicos era natural el entreverado de lenguajes:

Flores se están esparciendo,
sea el baile, amigos míos, allí junto a los tambores.
allí es festejado: nuestros corazones sufren.

Pero es él... oído ya;
viene de dentro del cielo.
viene cantando y le responden
los que están aquí tañendo flautas.

Festín en Huexotzingo



EL COLEGIO DE MÉXICO

