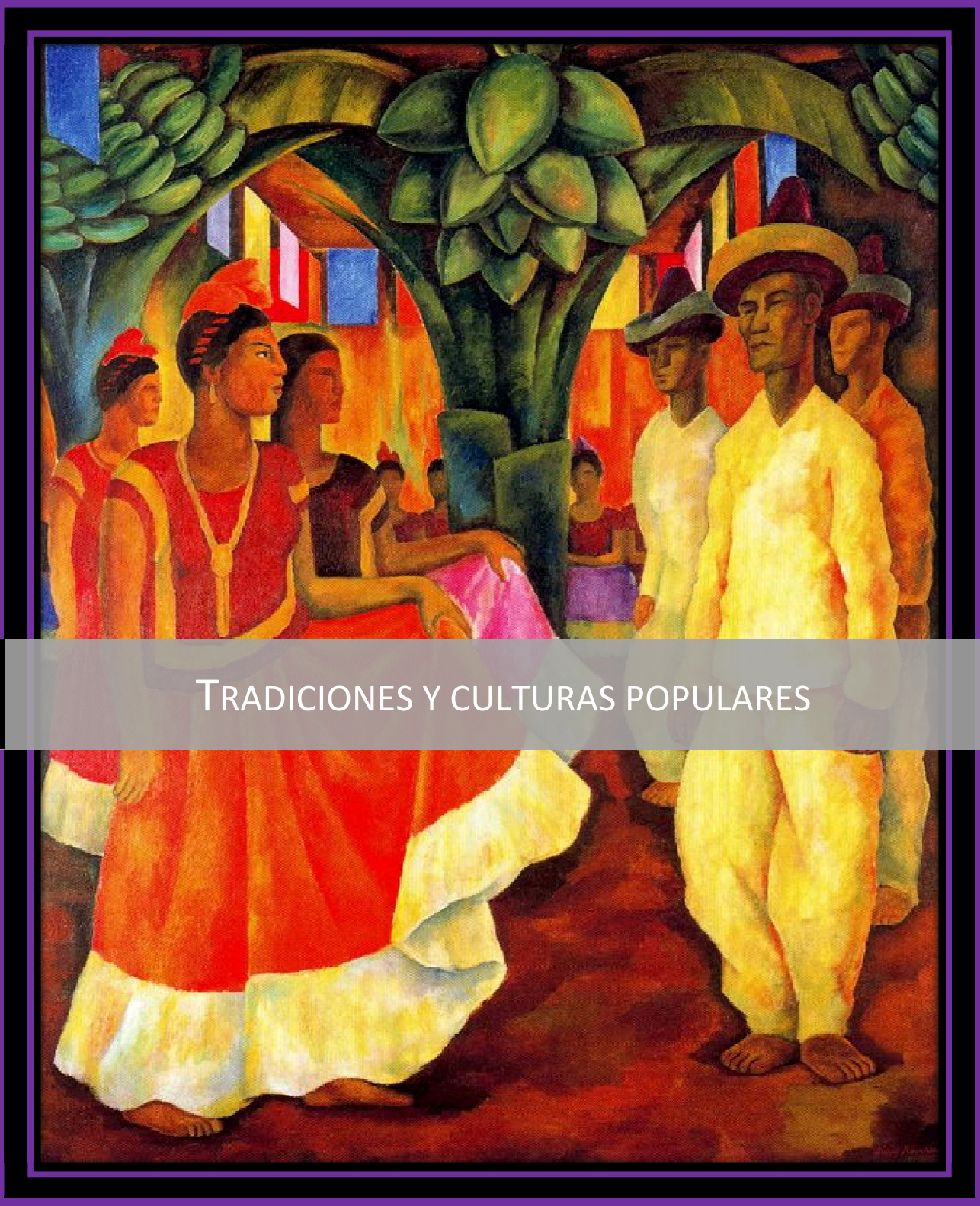


MARIEL REINOSO
LILLIAN VON DER WALDE
(EDITORAS)

TRADICIONES Y CULTURAS POPULARES

Revista destiempos.com I México, Distrito Federal I Julio - Agosto 2008 I Año 3 I Número 15 I Publicación Bimestral I Reserva de derechos N 04-2008-03714320700-203 I ISSN: En trámite

ÍNDICE

♣

QUETZALCÓATL: PUENTES SIMBÓLICOS Y LEGADOS ETNOGRÁFICOS 5-15
Félix Báez-Jorge

SIMBOLISMO DEL AGUA Y DEL FUEGO 16-43
Oswaldo Torres Rodríguez

PATRONES DE OCUPACIÓN Y PERIGRINAJE EN LOS CENTROS MONUMENTALES ANDINOS: EL PARADIGMA PACHAMAC 44-52
Peter Eekhout

CHIKOMEXOCHITL Y EL ORIGEN DEL MAÍZ EN LA TRADICIÓN ORAL NAHUA DE LA HUASTECA 53-60
Anuschka van ´t Hooft

EL TAJÍN: UNA VISIÓN PROPIA. ENTREVISTA A DON PEDRO PÉREZ BAUTISTA 61-68
Daniel Nahmad Molinari

♣

CUNNINGLY LINGUAL WIVES IN EUROPEAN BALLAD TRADITION 69-81
Louise O. Vasvári

TRADICIÓN Y CREACIÓN EN LOS SÍMBOLOS DEL CANCIONERO TRADICIONAL HISPÁNICO: LA PUERTA 82-95
Mariana Masera

CAMBIAR LA FORMA DEL CANTO: REFUNCIONALIZACIÓN LÍRICA EN VERSIONES, INTERPRETACIONES Y *COVERS* 96-114
Rodrigo Bazán Bonfil

♣

EL ROMANCERO, ENTRE LA TRADICIÓN ORAL Y LA IMPRENTA POPULAR 115-129
Paloma Díaz-Mas

LOS ESTUDIOS ROMANCÍSTICOS DEL SIGLO XXI: UN OBJETO EVANESCENTE 130-137
Gloria Chicote

PRAXIS DE LA EXPERIENCIA ENCUESTADORA: EL ROMANCERO 138-143
Ana Valenciano

PALABRA Y ESCRITURA EN LA LITERATURA MEXICANA 144-152
Aurelio González Pérez

THAMAR Y AMNÓN : EL *ROMANCERO GITANO* ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA 153-165
Rodrigo Bazán Bonfil

♣

OBSCENE ONOMASTICS IN MEDIEVAL TRICKSTER TALES 166-180
Louise O. Vasvári

SURCOS Y VERICUETOS DEL RELATO EJEMPLAR 181-186
Graciela Cándano

GLOSSES ON THE VOCABU(R)LARIO OF THE *CELESTINA:* II. 'EL DOLOR DE MUELAS DE CALISTO' 187-199
Louise O. Vasvári

EL VIVO CON LA CRUZ 200-204
Fernando D. González Grueso

CONTANDO CAUSOS NA LITERATURA: A NARRATIVA ORAL DESDE OS XAMÃS ATÉ SIMÕES LOPES NETO EM *TREZENTAS ONÇAS* 205-208
Jucelia Ferreira Loebens

LAS SAGAS MODERNAS EN EL MUNDO DE LOS MEDIOS 209-218
Isabella Leibrandt

♣

LOS TIGRES DE COSTA CHICA 219-224
Carlo Bonfiglioli

EL "BAILA VIEJO": DANZA Y MÚSICA RITUAL DE LA COMUNIDAD YOKOT'AN, DE TABASCO, MÉXICO 225-246
Miriam Judith Gallegos

SÍMBOLOS QUE AMARRAN, SÍMBOLOS QUE DIVIDEN: HEGEMONÍA E IMPUGNACIÓN EN UNA PEREGRINACIÓN CAMPESINA A CHALMA 247-280
Robert D. Shadow-María J. Rodríguez-Shadow

CAMBIA LO SUPERFICIAL... ¿CAMBIA TAMBIÉN LO PROFUNDO? LA FIESTA DE LA VIRGEN DE MERCEDES EN SECHURA 281-298
Alejandro Diez Hurtado

LA RELIGIOSIDAD POPULAR SEVILLANA EN SUS MANIFESTACIONES DE CULTO EXTERNO 299-319
Esther Fernández de Paz

LA EDAD DE ORO 320-321
María José Rodilla

COMIDA PARA DAR Y TIRAR. ELEMENTOS GASTRONÓMICOS Y CONSUMO EN LAS FIESTAS POPULARES ESPAÑOLAS ACTUALES 322-330
Carmen Ortiz García

♣

EL ESPIRITU RELIGIOSO DE LA NUEVA ESPAÑA A TRAVES DE LAS TESIS DE LA REAL Y PONTIFICIA UNIVERSIDAD 331-339
Leticia Mayer Celis

LA VIRGEN MARÍA EN LOS EXVOTOS MEXICANOS 340-352
María Rodríguez-Shadow-Martha Monzón Flores

MÉTODOS DE EXPULSIÓN DE LOS GENIOS Y DEMONIOS DE LAS TORMENTAS. UN EJEMPLO: EL NUBERO 353-361
Fernando D. González Grueso

LAS MANOS DE ENEIDA EN EL BARRO: ALFARERÍA TRADICIONAL DE TABASCO 362-380
Miriam Judith Gallegos G. - Ricardo Armijo Torres

ARQUITECTURA VERNÁCULA Y TURISMO: ¿IDENTIDAD PARA QUIÉN? 381-388
Mari-Jose Amerlinck

QUETZALCÓATL: PUENTES SIMBÓLICOS Y LEGADOS ETNOGRÁFICOS[1]

Félix Báez-Jorge
Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales
Universidad Veracruzana

El símbolo —genio evocado— tiene su propia vida,
actúa y se *reproduce indefinidamente.*
Marcel Mauss

Ocho décadas atrás (en su estudio toral sobre la cerámica de Nicaragua y Costa Rica) Lothrop (1926: 146) consideró a la Serpiente Emplumada el símbolo básico del ritualismo en América. Destacó su presencia en el arte y la mitología autóctona desde el sur de Canadá, extendiéndose con variantes morfológicas hasta las más lejanas tierras sudamericanas[2]. El planteamiento de Lothrop no tendría eco en nuestros círculos antropológicos e históricos, confrontados entonces con las turbulencias del poder en una nación que transitaba hacia una configuración política contraria a la pluralidad étnica. Con evidencias suficientes sabemos hoy que los paralelismos entre las mitologías de los pueblos americanos tienen explicación en la historia cultural del continente, en un antiguo sustrato prehistórico que no tiene que entenderse en términos de homogeneidad. La reflexión conduce necesariamente al punto de vista de Lévi-Strauss (1989: 48-49) quien (después de analizar cientos de relatos mitológicos, decenas de ellos centrados en el origen de las plantas comestibles), concluyó que "los mitos no existen aislados por un lado en Perú y por otro en Canadá, sino que surgen repentinamente en áreas intermedias. En verdad son más mitos panamericanos que mitos dispersos por diferentes partes del continente".

En tanto símbolo de la fertilidad, la Serpiente Emplumada (asociada a Quetzalcóatl, el Pájaro-Serpiente o el Gemelo Precioso), fue examinado por Enrique Florescano en dos extensos y tempranos ensayos publicados en 1963 y 1964, trabajos en los que integró los aportes arqueológicos y epigráficos, los mitos registrados por la etnografía y los informes de las fuentes históricas. En uno de esos estudios preliminares, Florescano (1963) disiente de la hipótesis de Sejourne "en el sentido de que Teotihuacan es la Tollan de Quetzalcóatl", compleja problemática que le llevaría a compararla con *La*

[1] Ponencia presentada en el coloquio-homenaje en honor a Enrique Florescano. CONDUMEX. Junio 16 de 2004.
[2] Soustelle (1983: 178) indica: "Se encuentran figuras de serpientes emplumadas en el arte indígena de la América del Norte y del Centro, desde los *mounds* del Valle de Ohio y del Misisipi hasta Nicaragua".

comedia de las equivocaciones, del genial Lope de Vega. Examina detalladamente sus hipótesis al punto de considerar que la precitada autora llega a "crear su propio mito de Quetzalcóatl" (*Ibid.*: 207). Una lectura acuciosa de ese ensayo (titulado *Tula, Teotihuacan, Quetzalcóatl y la Toltecayotl)* descubre las claves analíticas y las ideas embrionarias que Florescano desarrollaría en posteriores investigaciones. Explicando la naturaleza de los dioses por las insatisfacciones y anhelos de los hombres ("en el sentido de Fuerbach o de Marx"), advierte que la identificación de la Serpiente Emplumada con Quetzalcóatl es la expresión de "un proceso mistificador de siglos, de cambios religiosos, de sucesivas sincretizaciones, de adecuaciones políticas e ideológicas [...] la Serpiente Emplumada, de deidad de las aguas y la renovación vegetal en Teotihuacan II, pasa a ser, a través de Xochicalco, Tajín, Cholula, mayas, toltecas y aztecas, héroe cultural, lucero de la mañana y de la tarde, dios del viento y de los comerciantes, profeta, demiurgo, hechicero, mago, paradigma del sacerdocio, gran pecador, dios creador, salvador, etc." (*ibid.*: 230-231). Florescano (1964: 121-123) observa en otro de esos artículos iniciales que la "oscuridad y confusión" presente en los estudios del mito de Quetzalcóatl obedecía no "al problema intrínseco que plantea", sino "al exagerado subjetivismo metodológico". Con sentido prospectivo establecería la necesidad de realizar un programa de investigación referido al estudio filológico del nombre de los dioses, su morfología y símbolos, su desarrollo histórico-teológico y los sincretismos precolombinos, propuesta que cumplió con acierto.

Historiador autocrítico, en investigaciones posteriores Florescano (1994, 1995 y 2004) enmendaría y enriquecería sus hipótesis iniciales, sustentando que las transformaciones en la civilización mesoamericana determinaron cambios sustanciales en el simbolismo del antiguo dios del maíz. De tal manera, tejiendo en apretada síntesis las contribuciones de Coe, Lowe, Taube, Armillas, Ruz Lhuillier, Pasztory, Joramelon (entre otros destacados estudiosos), Florescano (1995: 221) concluiría que "Desde los tiempos más remotos hasta la época de los aztecas, parece que el significado de la Serpiente Emplumada remitía a la renovación vegetal. Las plumas verdes del quetzal que cubren el cuerpo de la serpiente eran una representación simbólica del momento en que la estación seca será sustituida por el ropaje verde de la vegetación. La tierra representada por la piel rugosa de la serpiente o el caimán se cubría de las hojas verdes del maíz, y ese fenómeno agrícola maravilloso tomaba la forma, en el imaginario mesoamericano, de una Serpiente Emplumada".

Florescano (2004: 15-16) se declara atrapado en la "fatalidad" que implica descubrir el sentido de las innumerables manifestaciones de Quetzalcóatl ("un espejismo que alternativamente se descomponía en múltiples personalidades..."). Tal reto, confiesa, le "llevó a romper con los hábitos del historiador tradicional, dominado por el paradigma del texto escrito como fuente esencial del conocimiento histórico". Las múltiples formas simbólicas inherentes a esta divinidad le "impusieron el estudio del mito, la imagen y el rito, los vestidos bajo los cuales se representan [...] los héroes fundadores, el gobernante carismático, o los emblemas del poder en la antigüedad mesoamericana", aprendizaje que le conduciría a establecer la relación de Quetzaltcóatl con la fundación de "la Tollan primordial", es decir Teotihuacan (*ibid.*). De hecho los diversos planos de este personaje

evanescente cambiarían su concepción de la historia, como él mismo lo declara (Florescano, 1998: 5). En esta ruta analítica examina con atención el "significado del dios del maíz en Mesoamérica" (es decir, la transformación de la semilla en deidad) siguiendo las contribuciones de Covarrubias, Joramelon y Taube respecto a la cosmovisión olmeca; en la que se advierte "una concepción del nacimiento y consunción de la semilla [...] semejante a la que varios siglos más tarde se expresó en el *Popol Vuh*" (*ibid*.: 18-21). En efecto, en su pesquisa (Florescano 1995: 104 ss. y 2004: 39 ss.) examina el origen del cosmos de acuerdo con la visión del mundo maya, situando en este ámbito las primeras tareas sagradas de Hu Nal Ye (temprana advocación de Quetzalcóatl). Identifica los fundamentos de la antropogénesis mesoamericana con el ciclo de muerte y resurrección del maíz, y destaca la importancia del inframundo en la creación cosmogónica. Aquí es necesario apuntar que un aspecto cimero de sus investigaciones es la comparación de las prodigiosas aventuras de los Gemelos Divinos (narradas en el *Popol Vuh)* con los estudios que descifran los textos y el simbolismo advertido en la cerámica, los monumentos mayas y otros hallazgos arqueológicos.

Al respecto, merece un comentario especial la interpretación que en su más reciente libro, Florescano (2004: 60-61, fig. 40) propone en torno a las imágenes labradas en unos huesos descubiertos en Tikal. Identifica en ellas "al dios del maíz transportado en canoa y acompañado por animales y dioses remeros, quienes lo llevan al lugar de la Montaña de los Mantenimientos". En su opinión, la figura reitera que el descubrimiento de la semilla ocurre siempre en el interior de una cueva o montaña sagrada, lugares de donde es rescatada por la divinidad del maíz o por Chak, el dios de la lluvia. Este punto de vista tiene especial interés en tanto difiere del que Lévi-Strauss (1970: 117-118ss.) plantea en *El origen de las maneras de mesa,* en relación con la misma evidencia arqueológica descubierta "en la tumba de un sacerdote o dignatario". De acuerdo a la opinión de Lévi-Strauss (no analizada por Florescano), los tripulantes de la piragua serían el Sol y la Luna. El estrabismo y los "ojos anormalmente grandes" advertidos en el personaje que gobierna la canoa, la ancianidad representada en la figura situada en la popa, y las narices romas de los personajes, son elementos que motivarían a Lévi-Strauss para establecer su asociación con el "dios del cielo Itzamná, viejo desdentado, amo del día y de la noche, estrechamente asociado a la Luna y el Sol". El diferendo interpretativo requiere, ciertamente, de una amplia discusión.[3]

Florescano supera las limitaciones analíticas que circunscribían los avatares de Quetzalcóatl a una sola tradición mitológica. Más allá de las posturas especializadas extremas, su enfoque metodológico es idóneo para examinarlos como parte de una historia cultural compartida, el legado de los olmecas, teotihuacanos, mayas, mixtecos, zapotecas y mexicas (cf. Broda 1998: 20). Las seis entidades que Armillas distinguió en el mito de Quetzalcóatl, y que Nicholson redujo a una triada de significados, Florescano (2004: 277) —en sugerente elaboración conceptual— las comprime en tres metáforas

[3] Florescano basa su interpretación en un dibujo publicado por Shele y Miller en su libro *The Blood of kings. Dinasty and Ritual in Maya Art* (1986). Lévi-Strauss fundamenta su interpretación en el artículo de S. Trik "The Splendid Tomb of Temple I at Tikal", publicado en *Expediction* (1963). Sus reflexiones son parte de un extenso capítulo ("El viaje en piragua de la Luna y el Sol") en el que examina mitos tukuna, wasnau, arkuna, sherente, dené (entre otros) referidos al tema.

que "resumen los mitos fundadores de Mesoamérica": la del dios creador y proveedor; la del reino paradigmático de Tollán; y la metáfora del gobernante sabio. En efecto, como lo indica nuestro autor, la "metáfora es la expresión preferida del lenguaje religioso y poético". Sin embargo, en cuanto instrumento analítico precisa el registro de la parte variable del símbolo que se analiza, es decir, el significante, representación que revela los múltiples sentidos epifánicos del mito y la divinidad. De ahí su necesaria referencia.

Gracias a la "fatalidad" que ha vinculado el quehacer historiográfico de Florescano con las múltiples recargas simbólicas inherentes a Quetzalcóatl, los estudios mesoamericanistas recibieron un nuevo impulso para realizar ejercicios comparativos, desde luego, más allá de los radicalismos difusionistas. En el capítulo V de su libro *El mito de Quetzalcóatl* (1995: 291) propone revelar "las semejanzas sorprendentes en los símbolos, los ritos y los mitos" entre los dioses de la vegetación del Viejo Mundo y la deidad mesoamericana. Dumuzi, Tammuz, Osiris, Adonis y Perséfone son parte de este breve, pero sugerente, examen comparativo que ya había anunciado en sus primeros ensayos sobre el tema. Observa que tanto "en los mitos mesopotámicos y egipcios como en los griegos y mesoamericanos, la secuencia narrativa del relato repite la temporalidad que adapta el proceso biológico de la gestación de las plantas, con las variantes propias del clima y del cultivo (*ibid.*: 359). De la misma manera que en Egipto Osiris fue reverenciado como el propagador de la agricultura, en Mesopotamia y Grecia ésta es un don de las actividades terrestres, que se asocia al protagonismo de los héroes culturales. Asimismo en Mesoamérica, advierte Florescano, "el dios del maíz es sinónimo de vida civilizada". Ciertamente, esta divinidad (que como hemos visto originalmente se llamó Hun Nal Ye) mudó de nombre, de símbolos y cultos. Fue, sucesivamente, conocida como 9 Viento, Ehécatl, Kukulkán, Ná Cxit, Quetzalcóatl y Hun Hunahpu. "Muchas veces su nombre y su culto se mezclaron con los de otros dioses y el culto del antiguo dios del maíz recibió a su vez la influencia de nuevos dioses y cultos" (*op. cit.*: 367), mutación denominativa, cambio de máscaras, adopción de nuevos disfraces que corresponden plenamente con el carácter cambiante del pensamiento mítico.

Desde luego, en su análisis el autor incorpora el mito del primigenio ser andrógino dividido en dos (el cielo y la tierra) por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, concepción creacionista que la cosmovisión mesoamericana comparte con las de Egipto y Mesopotamia. En este trazo comparativo establece también similitudes entre los misterios de Eleusis (como se sabe, el sitio donde se erigió el templo dedicado a Deméter, en el que se realizaban ritos vinculados con el tránsito vida-muerte) y el culto que en torno a la aparición anual de la planta de maíz se celebraba en la ciudad maya de Copán. Advierte en tal sentido que en el ritual de Eleusis la "representación de la semilla del trigo adquiría el sentido de una revelación única, destinada al grupo privilegiado. El proceso litúrgico convertía paso a paso la semilla vegetal en un objeto sagrado, y los fieles descubrían que el sentido último de los cereales era volverse carne de los seres humanos" (*op. cit.*: 360-361).

Siguiendo esta perspectiva comparativa, en su más reciente ensayo Florescano (2004: 35-37) equipara las imágenes del dios olmeca del maíz (representado como

mazorca) con "las fuerzas de la naturaleza esenciales para la supervivencia humana" (el *elen* vital) que Jacobsen identifica en el proceso de creación de los dioses mesopotámicos. En este cotejo analítico traza también semejanzas con la cultura moché de Perú, advirtiendo que la cara de Ai-apaec (la deidad del maíz) es representada como una mazorca de la cual "brotan sus vástagos". Ciertamente, atendiendo a la observación que López Austin (1992: 272) formulara hace más de una década, el ciclo de las esencias es "uno de los complejos básicos de la tradición religiosa mesoamericana [...] los individuos perecen pero no su clase, puesto que lo que constituye su esencia, pasa tras la muerte, a un proceso de purgación que restituye a la esencia su pureza original y la devuelve al mundo de los hombres. La esencia, frecuentemente llamada «corazón» o «semilla», pasa a otro ser que está por nacer".

Las reflexiones comparativas entre las deidades, rituales y símbolos mesoamericanos con sus paralelos del Viejo Mundo planteadas por Florescano, han sido celebradas por sobresalientes estudiosos. Heyden (1998: 14) advierte en ellas "una rica contribución a la historia, religión y mitología", referida particularmente a Quetzalcóatl. Broda (1998: 23), por su parte, considera que los trazos comparativos llevados a cabo por Florescano muestran "que en los estudios mesoamericanos hace falta superar los análisis limitados de una sola tradición cultural [...]. También significa trascender los etno-centrismos maya y mexica". Recordemos que en las investigaciones sobre Mesoamérica el péndulo comparativo se detuvo bruscamente en 1962, cuando las hipótesis difusionistas de Kirchhoff (1964) en torno a las relaciones simbólicas de las divinidades calendáricas hindúes y los dioses mesoamericanos (Bagha y Tezcatlipoca, Agnie e Itzpapalotl, Vayus y Xochipilli, etc.) fueron abruptamente enjuiciadas por Alfonso Caso (1964), Júpiter tonante de la antropología mexicana[4]. Los radicalismos difusonistas se esgrimieron como razón explicativa del ahogamiento de los enfoques comparativos, pero es evidente que esta orientación limitante ha estado presente en las ideas de algunos sobresalientes americanistas. Tal es el caso de Seler (cit. por Marschall 1979: 49) quien un siglo atrás afirmaría sin cortapisas: "Por lo que estamos informados sobre los hechos actualmente, para las culturas antiguas de América debe ser válida la «doctrina Monroe»: «América de los americanistas»; y la ciencia americanista sólo ganaría si por fin dejara los esfuerzos inútiles de construir relaciones imaginarias".

Es evidente que al realizar el examen comparativo de los simbolismos religiosos podemos descubrir distintos planos de la realidad por motivos de analogía, a condición que el investigador no transfiera a las expresiones religiosas, objeto de su pesquisa, sus pre-nociones. Los fenómenos religiosos deben estudiarse con el ritmo de "larga

[4] A partir de los estudios de Humboldt a principios del siglo XIX, las similitudes entre los calendarios euroasiáticos y los mesoamericanos (incluyendo la nómina de dioses, animales y objetos asociados) motivarían el interés de distintos estudiosos. Al respecto contamos con un excelente artículo de González Torres (1992:509) en el que se examinan diversas reflexiones, concluyendo, precisamente, con las hipótesis de Kirchhoff. Antes de pasar revista a las formulaciones de Fritz Graebner (en su artículo "Calendarios asiáticos y americanos"), la autora menciona las semejanzas entre los calendarios de la India, China y Grecia para ocuparse, después, de los calendarios mexicanos y mayas. Su análisis enmarca acertadamente la discusión de las tesis difusionistas, ámbito controversial que ha ensombrecido "ideas preconcebidas" y cuestiones ideológicas, como bien lo indica Gonzáles Torres. Desde su apreciación "[...] en última instancia, lo menos importante es si los calendarios mesoamericanos fueran o no originarios de Euroasia; el análisis que han intentado los investigadores mencionados muestra campos de estudio muy interesantes, que solamente pudieron llevarse a cabo a través de las comparaciones de los calendarios, de los sistemas religiosos y de las culturas de otros pueblos del mundo".

duración" propio de las mentalidades, según lo ha demostrado Braudel (1958). Desde esta óptica (compartida por Florescano) el tiempo histórico no sigue una sola línea, sino planos simultáneos, "historias paralelas con distintas velocidades". En todo caso, los paralelismos entre deidades, mitologías y rituales de cosmovisiones diferentes constituyen un verdadero *nudo gordiano* (el arcaico símbolo del laberinto) en la historia cultural.

Examinadas en una amplia perspectiva, las reflexiones e hipótesis formuladas por Enrique Florescano han contribuido a la comprensión de los planos inherentes a la mitología de Quetzalcóatl y su persistencia en la tradición religiosa mesoamericana. Complejo mítico que en "los tres siglos del gobierno colonial [...] se enriqueció con metáforas y episodios bíblicos". Sobrevivencia que implicó "ocultarse tras las efemérides y ceremonias que celebran a los santos y dioses católicos", como acertadamente lo apunta Florescano (1999: 325) en su libro centrado en el estudio de la memoria indígena. Acotando, articulando, desarrollando anteriores pesquisas, sus planteamientos abren la puerta a nuevas interrogantes al analizar con renovado enfoque metodológico el dilatado espectro de imágenes que sintetizan míticamente la figura de la divinidad y el héroe cultural.

A manera de las hojas de un gran libro que, dispersas por el territorio mesoamericano, esperan la apropiada encuadernación para ser nuevamente leídas sin las gafas de los radicalismos teóricos, los mitos fundamentales relativos a la antropogénesis, la naturaleza de los dioses y el ciclo de muerte y resurrección del maíz son vigentes en las cosmovisiones indígenas. Articulados a códigos astronómicos, geográficos, éticos, sociológicos, etc. y reactualizados en múltiples rituales, el eje que ordena sus dinámicas transformativas y reelaboraciones simbólicas refieren al tránsito de la naturaleza a la cultura. En apretada glosa menciono enseguida imprescindibles ejemplos de este legado milenario.

Un relato registrado por Ichón (1973: 68-69, 74, 94) entre los totonacas de la sierra, es semejante a la primera parte del paradigmático mito náhuatl relativo al descubrimiento del maíz por Quetzalcóatl en el interior del Tonacaltepetl. En otra narración un niño (que se transforma al crecer en el Señor del Maíz) brota del grano de *Xambé* (harina de maíz verde). Este héroe cultural "inventa la temporada de lluvias y enseña a los truenos a desatar las tempestades torrenciales [...] utiliza las nubes salidas de la espuma del agua, y el rayo, gracias a la lengua del caimán", símbolo precolombino de la fertilidad.

En su acucioso estudio sobre el ritual agrícola y la cosmovisión de los habitantes del Valle de Toluca (el antiguo Matlatzinco), Albores (2001: 420, 430) examina un conjunto de prácticas rituales (de origen prehispánico) enlazadas "con el ciclo de temporal de maíz —es decir, con los mantenimientos— y con el ciclo de la vida humana". En agosto, durante la fiesta de la cosecha (en el área del cerro del Murciélago), la cañas frescas de maíz se siembran en las tumbas "para que las prueben los muertitos". Citando palabras de los lugareños, Albores apunta que las cañas con elotes se "siembran" en los sepulcros "porque los difuntos nos dieron el grano por lo que hoy tenemos maíz". Se trata, señala la autora, "de expresiones relativas a la antigua creencia de que los huesos de

los difuntos constituyen la semilla de la que emerge no sólo la planta sagrada del maíz sino también la propia vida humana".

De acuerdo al registro de Geist (2001: 155), los huicholes identifican el desarrollo de las plantas de maíz con el de los infantes. Observa que "el crecimiento del maíz no sólo se equipara con la maduración de los niños en sus primeros cinco años de vida, sino también con el proceso de gestación, que parte de la unión sexual entre hombre y mujer para dar lugar al desarrollo del producto en el vientre materno, sin intervención del aparato masculino [...]". Tal concepción explica el significado del rito de paso *Tatei Neixa* que (como observa Fresán Jiménez 2002: 35) inicia el ciclo de festividades agrícolas de la temporada seca. Esta celebración (llamada en castellano fiesta del elote o de la calabaza) "está dedicada a los niños y a los nuevos frutos en la cual ambos son bendecidos, mientras se despide y agradece a las madres de la lluvia y de la tierra por la fertilidad otorgada [...]". La identificación simbólica de los infantes y el maíz en Mesoamérica ha sido examinado por Broda (2001) a partir de sus evidencias rituales.

La concepción antropomórfica de las plantas de maíz se manifiesta plenamente en la ceremonia *Tlamanas* (ofrenda) que culmina el ciclo agrícola en la Huasteca meridional. Anota Medellín Zenil (1979: 113) que lo fundamental de este ritual es honrar al maíz tierno (el elote) que por primera vez se cosecha. Así, "escogen dos grupos de tres o cuatro mazorcas de las más perfectas; se visten con ropa masculina y femenina, confeccionada ex profeso; se colocan en el altar [llamado Xochicalco] donde son incensadas y reverenciadas con danzas y oraciones". En la cosmovisión de los nahuas huastecos, los humanos retoñan de la tierra como el maíz joven. Atendiendo a la reflexión que un chamán le confiara a Sandstrom (1991: 240) "El maíz es extremadamente delicado. El maíz es nuestra sangre. ¿Cómo podemos recogerlo [nuestro sustento] de la tierra cuando es nuestra propia sangre lo que comemos?". El simbolismo presente en estas concepciones remite a un relato registrado entre los nahuas de Chicontepec, referido a las transformaciones del Universo y a la antropogénesis. De acuerdo con este mito, en la quinta generación

> los hombres fueron concebidos por Ompatotiotzih (dios doble). Los cuerpos de la primera pareja se hicieron con huesos ancestrales, pasta de maíz, amaranto y frijol; cobraron vida con la ayuda de los dioses, el viento, el fuego, el agua y la luz del Sol. Se les dio como alimento principal el maíz y se les indicó que este cereal sería su carne y su sangre [...], su sustento. (Véase Báez-Jorge y Gómez Martínez 1998: 35).

Entre los nahuas de la cuenca del Alto Balsas, Good (2001: 246, 265, 267) observa la analogía entre las doncellas, las mujeres y las mazorcas, evidenciada en los ritos agrícolas en los que ofrendan al maíz (tonacayotl = "nuestro sustento"). Identifica también la importancia que se otorga a los muertos en el cultivo, considerando que "trabajan junto con los vivos en la agricultura y benefician directamente a la comunidad al controlar la lluvia y la productividad de las plantas y la tierra". La clave de esta concepción se encuentra en las palabras siguientes: "«Nosotros comemos la tierra, y la tierra nos come a nosotros». Los humanos «comen la tierra» por medio del maíz, ya

que la tierra nutre a las plantas y los humanos reciben la fuerza a través del grano".

Treinta años atrás (en Ocotepec, Chiapas) un mayordomo zoque me narró el "cuento del maíz", relatado con insistencia en "tiempos de escasez". La narración detalla la manera en que *núku* (la hormiga chicatana) extrae el maíz del "Cerro Santo", con ayuda del rayo (véase Báez-Jorge 1983: 392-393, 405). Thomas (1992: 141 ss.) registró otras versiones de este mito en el poblado de Rayón, advirtiendo su similitud con narraciones del área maya. En efecto, Thompson (1975: 418-420ss) refiere su presencia entre los mopanes de Belice, kekchis de Guatemala y los tzentales, subrayando la amplia difusión de este relato entre los grupos mayances, analizada con detalle por Schumann (1988: 215). Examinado en otro plano, es evidente que constituye una versión del mito del "descubrimiento del maíz", integrado en la *Leyenda de los Soles,* testimonio del mundo náhuatl que, como sabemos, describe la transformación de Quetzalcóatl en hormiga negra para sacar el maíz del Tonacaltépetl (véase León Portilla 1961).

Es de interés destacar la presencia de este mito en la memoria colectiva de los zinacantecos, evidenciada en la celebración del carnaval que conmemora las luchas étnicas. De acuerdo con el reporte de Bricker (1993: 265-266 ss.) participan en este festival actores a los que llaman *K'uk'ulcon* ("Serpientes emplumadas"), vistiendo disfraces "que tienen en cierto sentido, un parecido notable con una representación iconográfica de Quetzalcóatl que figura en el *Códice Magliabecchino,* en donde lo representa en su aspecto de Ehécatl [...]". Llevan tocados en forma de picos de ave que sostienen mazorcas de maíz. Sustentando su interpretación, Bricker refiere la difusión del culto a Quetzalcóatl en Chiapas a finales del XVII, señalando que "los chamanes tzeltales utilizaban un almanaque en el cual había pintada la figura de un hombre y una serpiente llamada *Cuchulchá (K' uk' ulcan),* nombre semejante al que los lacandones del lago Nahá dan a uno de sus dioses.

La unión de lo sensible y lo inteligible que el mito del origen del maíz comparte con otros relatos de su tipo, está presente también en las diferentes narraciones referidas a Homshuk, el héroe cultural de los zoque-popolucas considerado el espíritu "dueño del maíz" (o la semilla misma), "el único desgranado, el único para ser comido" (Foster 1945: 117-250). Las múltiples variantes de este relato (Elson, 1947, García de León 1968, Munch 1983, entre otros) llevan a establecer semejanzas con el contenido del *Popol Vuh* por cuanto hace al simbolismo de la metamorfosis maíz-hombre-maíz, transformación sagrada que implica el ciclo vida-muerte. Nacido de un huevo que dos ancianos descubren en una roca, sus desafíos implican la lucha contra Masawa (el huracán), acérrimo enemigo de las milpas, al cual Homshuk vence con la ayuda de una tortuga, arrojándolo al mar donde se fractura una pierna. La catequesis propiciaría un fenómeno de reinterpretación simbólica en el cual la imagen de Jesucristo resucitado se amalgamaría con la de Homshuk. El redentor de los hombres se fundiría con el redentor del maíz a partir del núcleo simbólico que equipara la resurrección de la semilla con la resurrección de Jesucristo. Esta síntesis se evidencia en el poblado de Soteapan durante la Semana Santa, cuando se realiza (de manera simbólica) una siembra frente a la iglesia para que la imagen de Cristo Resucitado (llamado en el poblado Santo Domingo

Resurrección) cuide el maíz de *Tapachole,* la primera cosecha del año (véase Báez-Jorge 1971 y 2002)[5].

En una perspectiva de conjunto debe concluirse que la persistencia de los relatos míticos y rituales como los que se han presentado con fines de ejemplificación, obedece en primera instancia a razones estructurales. De acuerdo con el argumento de Broda (1995: 18) la continuidad de estos puentes simbólicos "se explica por el hecho de que siguen existiendo en gran parte las mismas condiciones geográficas, climáticas y de los ciclos agrícolas [...]. Por tanto los elementos tradicionales de la cosmovisión siguen correspondiendo a las condiciones materiales de existencia [...]"[6].

Enfrentando por siglos la explotación de regímenes económicos contrarios a su configuración identitaria; confrontando teologías hegemónicas y políticas etnocéntricas, los pueblos indígenas lograron conservar su antigua memoria que, como indica Florescano (1999: 326), resurgió "al punto que hoy volvemos a escuchar en las montañas, en los valles agrícolas, en las parcelas donde aún se cultiva el maíz, las portentosas hazañas de Hun Nal Ye, los Gemelos Divinos Quetzalcóatl y Sintiopiltsin, enmarcadas en el momento prodigioso de la creación del cosmos y la fundación de los pueblos". A escuchar estas voces ha contribuido la etnografía demostrando, como lo pensara Durkheim (1968: 12) hace casi un siglo, que "nada es más injusto [...] que el desdén con que demasiados historiadores consideran aún el trabajo de los etnógrafos".

Bibliografía

ALBORES, B. "Ritual agrícola y cosmovisión: las fiestas en Cruz del Valle de Toluca, Estado de México". *La Montaña en el paisaje ritual.* (J. Broda, S. Iwaniszewski y A. Moreno, coords.) pp. 419-440. CONACULTA/INAH. México, 200l.

BÁEZ-JORGE, F. "La semana santa entre los zoque-popoluca de Soteapan: actos sincréticos". *Anuario Antropológico,* núm. 2 Escuela de Antropología de la Universidad Veracruzana. Xalapa, México, pp. 241-262, 1971.

————. "La cosmovisión de los zoques de Chiapas (Reflexiones sobre su pasado y su presente)". *Antropología* e *historia de los mixe-zoque y mayas. Homenaje* a *Frans Blom.* L. Ochoa y T. A. Lee, eds. Pp. 383-412. Universidad Nacional Autónoma de México/ Brigham Young University. México, 1983.

————. *Los oficios de las diosas.* Universidad Veracruzana. Xalapa, México, 2000 (2da. ed.).

————. *Dioses, héroes y demonios.* Estudios. Gobierno del Estado de Veracruz. Xalapa, México, 2002.

BÁEZ-JORGE, F. Y A. GÓMEZ MARTÍNEZ. *Tlacatecolotl y el Diablo. (La cosmovisión de los nahuas de*

[5] Signorini y Lupo (1992: 82) observan con acierto que los procesos de sincretismo en Mesoamérica fueron más intensos en aquellos símbolos, instituciones y creencias paralelas. Es evidente que el choque de dos lógicas diferentes, sumado a la insuficiente comprensión de los significados, contribuyó a la configuración de manifestaciones sincréticas y a la transformación recíproca de las tradiciones culturales que entraron en contacto. Al respecto es pertinente referir el mito xinca registrado por Schumann (1988: 215 ss.) en el cual "los santos de la Iglesia católica [...] logran robar el maíz del cielo, uno de ellos con un hocico de lagarto logra arrojar un rayo y romper la troje que se encontraba en el cielo". En otra variante "Dios le saca a Cristo unas gotas de sangre".

[6] Al respecto, en un estudio dedicado a la dialéctica de la religiosidad popular entre los pueblos indígenas, escribí: "El escaso desarrollo de las fuerzas productivas (propio de un bajo nivel en el dominio de la naturaleza), los procesos de integración de núcleos ideológicos en torno a los cuales se expresan la identidad y la resistencia étnica articuladas a las contradicciones de clase, la condición cultural subalterna que las comunidades indias mantienen en la formación económica-social, son factores que conjuntamente intervienen en la determinación de los fenómenos retentivos manifiestos en las formas de religiosidad popular características de los grupos étnicos". Véase Báez-Jorge (2000: 408).

Chicontepec). Secretaría de Educación y Cultura, Gobierno del Estado de Veracruz. Xalapa, México, 1998.

BRAUDEL, F. "Histoire et Sciencies sociales: la longue duré". *Anales* E.S.C, pp. 725-756. 1958.

BRICKER, V. R. *El Cristo Indígena, el Rey Nativo.* Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

BRODA, J. "Quetzalcóatl y el origen de la agricultura", *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas.* Núm. 51 pp. 18-24. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1998.

————. "La historia y la etnografía". *Reflexiones sobre el oficio del historiador.*
Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1995.

BRODA, J. Y F. BÁEZ-JORGE (coords.). "La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica". *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México.* Pp. 165-238. Fondo de Cultura Económica–CONACULTA. México 200l.

CASO, A. "Relation between the Old and New World: a note methodology". *Memorias del XXXV Congreso Internacional de Americanistas.* Pp. 55-71. México, 1964.

DURKHEIM, E. *Las formas elementales de la vida religiosa.* Editorial Shapire. Buenos Aires, 1968.

ELSON, B. "The Homshuk: A Sierra Popoluca Text" *Tlalocan.* Vol. II, núm. 3. pp. 193-214. México, 1974.

FLORESCANO, E. "Tula-Teotihuacan, Quetzalcóatl y la Toltecáyotl". *Historia Mexicana.* Vol. XIII, Núm. 2 (50) pp. 193-234. El Colegio de México. 1963.

————. "La Serpiente Emplumada, Tláloc y Quetzalcóatl". *Cuadernos Americanos.* Vol. 2, pp. 121-166. México, 1964.

————. *Memoria Mexicana.* Fondo de Cultura Económica. México, 1994. (2da. ed.).

————. *El mito de Quetzalcóatl.* Fondo de Cultura Económica. México, 1995 (2da. ed.).

————. *Memoria Indígena*. Taurus. México, 1999.

————. *Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica.* Taurus. México, 2004.

FOSTER, G. M. *Sierra Popoluca Folklore and Beliefs*. University of California Publications in American Archaeology and Ethnology, Vol. 42, Núm. 2, pp. 177-250. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1945.

FRESÁN JIMÉNEZ, M. *Nierka. Una ventana al mundo de los antepasados.* CONACULTA. FONCA. México, 2002.

GEIST, I. *El proceso ritual como proceso de semiosis. Ensayo analítico en torno al tiempo con base en las propuestas teóricas de la antropología, la semiótica y la fenomenología.* Tesis de doctorado en antropología. ENAH. México, 200l.

GARCÍA DE LEÓN, A. "El dueño del maíz y otros relatos nahuas del sur de Veracruz". *Tlalocan*, vol. V., núm. 4, México, 1968.

GONZÁLEZ TORRES, Y. *Los Calendarios asiáticos y los mesoamericanos. Antropología Mesoamericana. Homenaje* a *Alfonso Villa Rojas.* Gobierno del Estado de Chiapas-Instituto Chiapaneco de Cultura, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, p. 505. 1992.

GOOD ESHELMAN, C. "El ritual y la reproducción de la cultura: ceremonias agrícolas, los muertos y la expresión estética entre los nahuas de Guerrero". *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México.* J. Broda y F. Báez-Jorge (coords.), pp. 239-297. Fondo de Cultura Económica–CONACULTA. México, 200l.

HEYDEN, D. "Quetzalcóatl como deidad de la vegetación". *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas.* Núm. 51, pp. 14-17. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1998.

ICHÓN, A. *La religión de los totonacas de la Sierra.* Instituto Nacional Indigenista. Secretaría de Educación Pública. México, 1973.

KIRCHHOFF, P. "The Difussion of Great Religious System from India to Mexico" *Memorias del XXXV Congreso Internacional de Americanistas.* Pp. 73-97. México, 1964.

LEÓN PORTILLA, M. "El mito nahua del descubrimiento del maíz". *A William Cameron Townsend en el Vigésimoquinto Centenario del Instituto Lingüístico de Verano.* Pp. 151-157. México, 1961.

LÓPEZ AUSTIN, A. *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana.* Instituto de Investigaciones

Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1999.

LOTHROP, S. K. *Pottery of Costa Rica and Nicaragua.* Vol. 1, Nueva York, 1926.

MARSHALL, W. *Influencias asiáticas en las culturas de la América Antigua.* Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele. México, 1979.

MEDELLÍN ZENIL, A. "Muestrario ceremonial de la región de Chicontepec, Veracruz". *Actas del XLII Congres International des Americanistes* (Congreso del Centenario, 1976), Vol. IX. B, pp.113-120. París, 1979.

MÜNCH, G. *Etnología del Istmo veracruzano.* Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 163-169. 1983.

SANDSTROM, A. R. *Corn is our Blood.* University of Oklahoma Press, Norman Publishing. 1991.

SIGNORINI, I. Y LUPO, A. "The Ambiguity of Evil Among the nahuas of the Sierra (México)". *ETNOFOOR*, U (1-2), 1992.

SOUSTELLE, J. *El universo de los aztecas.* Fondo de Cultura Económica. México, 1983.

SCHUMANN, O. "El origen del maíz (versión k'ekchi)". *La etnología: temas y tendencias.* I Coloquio Paul Kirchhoff. Pp. 213-218. Universidad Autónoma de México. México, 1988.

THOMAS, N. D. "El mito sobre el origen del maíz de los zoques de Rayón". *Anuario 1991*. pp. 141-155. Instituto Chiapaneco de Cultura. Gobierno del Estado de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, México. 1992.

THOMPSON, J. E. S. *Historia y religión de los mayas*. Siglo XXI. México, 1975.

SIMBOLISMO DEL AGUA Y DEL FUEGO

Oswaldo Torres Rodríguez
Centro de Estudios Sociedad, Ciencia, Arte y Filosofía (SCAF)

1. INTRODUCCIÓN

El agua y el fuego en los Andes son antagónicos; sin embargo, constituyen una unidad asociada al Hombre, incluso cuando se considere como sustancia y energía, independientes de él; pero, en esta interacción, históricamente el agua, ha venido constituyéndose en un problema, cada vez de mayores dimensiones que, actualmente, se va convirtiendo en una crisis a nivel planetario que hace peligrar la continuidad de las diferentes formas de vida existentes en la Tierra.

La definición de la vida, en la moderna genética, se entiende como masa más energía más información. Al respecto Dubinin ya afirmaba "...que la sustancia, la energía y la información forman la tríada de la vida" (1981: 17); es decir, la vida es el resultado de la combinación de estos componentes. Efectivamente en el tema que tratamos, el agua es una sustancia química que, en los seres vivos, está presente en sus cuerpos en un 70%, y el fuego constituye una energía que está presente en el Sol y en los cuerpos. Ambos objetos, en el pensamiento del Hombre andino, dan origen a la vida y a su explicación, e inmediatamente, conduce a la identificación de una sustancia y energía que participa en la generación de vida. Esta es la razón, por lo que, el Hombre andino le asigna un valor y una importancia de la mayor magnitud.

El agua y el fuego (sustancia y energía), en la concepción del hombre andino, adquieren una serie de atributos, incluso contradictorios, asignados por el Hombre y consecuentemente diferentes sentidos que requieren ser descubiertos para comprender los significados que los seres humanos le asignaron y asignan en su estrecha relación con la vida. Las interrogantes que nos planteamos son: ¿cuáles son los símbolos del agua?, ¿cuáles son los signos y significados de cada uno?, ¿si existe una articulación entre agua y fuego en la concepción del Hombre andino? Para esto nos servirá los relatos que se cuentan en los pueblos del Ande.

Consideramos que, el método hermenéutico, es el más apropiado para abordar el problema del simbolismo del agua y del fuego en los Andes, con el auxilio del análisis semiótico. Además, será útil el concepto de sistema como teoría para abordar desde la totalidad y explicar el problema de la emergencia de la interacción del agua y del fuego en relación con el ser humano.

Los conceptos de analogía y homología son instrumentos metodológicos para descubrir los símbolos que sin los cuales sería difícil determinar significados. Consideramos que analogía es una semejanza de función y homología una semejanza estructural. Los relatos están construidos

mediante analogías y basados en esta lógica comparativa es factible establecer significados de las metáforas y de los símiles contenidos en los relatos.

Cuatro conceptos son los que serán útiles en la construcción de la comprensión: agua, fuego, simbolismo y mundo andino. El agua lo definimos como una sustancia química compuesta por dos átomos de hidrógeno y uno oxígeno que se manifiesta en diferentes estados (gaseoso, líquido y sólido) siendo de carácter polisémico. El fuego, como energía resultante de la combustión de materiales, se manifiesta en llamas y calor, también es de carácter polisémico. Simbolismo como un sistema de símbolos con que se representa al agua y al fuego. Y mundo andino como sociedad y cultura, resultados de la hibridación de la cultura occidental con la cultura de los pueblos nativos que poblaron los Andes, es decir, la cadena de montañas y sus planicies. Finalmente el concepto de sistema que según Bunge "Vale también para ideas y símbolos: no hay ideas sueltas o símbolos aislados con sentido, ni en el conocimiento común, ni en la ciencia, ni en la tecnología, ni en la matemática, ni en las humanidades" (2004: 61).

Margulis y Sagan (2006) reportaron que la vida tuvo origen en el agua y se encuentra en mayor proporción. La vida continúa por la presencia del agua y es la razón de su existencia en el planeta Tierra y dice que "deberíamos llamar a nuestro planeta "Agua" no Tierra y finaliza señalando que "El agua es vida; la vida es agua"; sin embargo, a pesar de indicar que el cosmos principalmente no está formado por agua sino por hidrógeno, no plantea el simbolismo del agua.

Cousteau (2006) informa que el océano es el generador de vida y muerte, puede ser tranquilo y tempestuoso, creativo y destructivo, emisario del terror y la paz, principio y fin. El agua acumula y transforma las energías originadas en la Tierra y en el Sol. El océano al evaporarse distribuye el agua en todo el planeta en forma de nube, lluvia y nieve que luego vuelve a los océanos arrasando los deshechos humanos; pero, esta fuente de vida paulatinamente se va destruyendo por acción de los seremos humanos.

En el año 2006 Bras y Molina indicaron que "...en la Tierra el agua sirve de medio para la transferencia de energía y materia, es responsable del clima y las condiciones del tiempo, transporta los desperdicios y controla su degradación". Por efectos del bióxido de carbono se ha producido el calentamiento de la Tierra (invernadero) contribuyendo a este fenómeno el metano y el óxido nitroso que favorecen la evaporación del agua, siendo la actividad humana el factor que altera el ciclo hidrológico que gracias a la evaporación el agua salada se convierte en dulce que sostienen los bosques y pastizales que son la base de los ecosistemas. El 97% del agua en el planeta es salada, el 2% es hielo y menos del 1% está disponible para el consumo humano.

Ceballos (2006) señala que el agua cría más de 25 mil especies de peces y a cientos de miles de especies de microorganismos, invertebrados, vertebrados y plantas y todavía no se conoce aproximadamente el 30 % de peces en el planeta. La degradación del agua dulce afecta a la diversidad biológica. En los últimos cien años se han extinguido más de 300 especies de peces. El agua transporta los nutrientes que necesita la fauna y flora. En los siguientes años se desatarán guerras por el acceso al agua.

Para Wolf y Gleik (2006) el camino suave resolvería el problema del agua para el futuro; sin embargo, ha generado mitos como que a menos agua física menos crecimiento económico, que las nuevas herramientas son demasiada complicadas y el tercer mito toma como referencia histórica de las economías más desarrolladas que está avanzando gradualmente. Con el camino suave se

ofrecería de manera económica y eficiente, con nuevas infraestructuras construidas y con instituciones abiertas y transparentes, la solución al problema.

Estos autores que abordan el problema del agua como crisis del siglo XXI se refieren al origen del agua y de la vida, al fenómeno invernadero, al deterioro del agua como efecto de la actividad humana, pero no a su simbolización. Tangencialmente se refieren a la relación del Sol y el agua.

Consideramos que el fuego y el agua están estrechamente ligados. El fuego como calor proveniente del Sol provoca la evaporación y la distribución del agua a nivel planetario. Sin el fuego solar y sin el agua no podría generarse vida y viceversa. Se requiere la unión de ambos para dar origen a la vida en la Tierra. La luz, el calor solar y el agua en las plantas provocan la fotosíntesis para producir sustancias bioquímicas que sin la participación del Sol y el agua no sería posible tales transformaciones.

Sobre el fuego, uno de los trabajos que conocemos es de Silvia Limón (2001) que analiza el fuego y describe los significados del mismo que se daba entre los nahuas. Considera al fuego como principio masculino vinculado a la deidad solar y este al fuego. Dedica un capítulo a la relación existente entre el fuego y el agua en términos de unión de masculino y femenino como contrarios y a la vez complementarios que más adelante, cuando abordemos el problema de la interpretación, tomaremos estos conceptos opuestos.

Taipe (2005) describe la relación que existe entre el Hombre y la deidad Sol al analizar tres mitos, destacando la reciprocidad y la lealtad, pero rendir culto a otra deidad que es dios de los conquistadores, es considerado por el Sol como una deslealtad; por lo que, ordena a dos amarus que destruyan al pueblo, cuya misión no es cumplida porque lo impide el sacerdote cristiano. El autor descubre que el Sol simboliza la bondad y el rencor y los dos amarus la vida eterna.

2. LOS RELATOS

Desde tiempos muy remotos el agua, así como el fuego, fueron sacralizados y se convirtieron en símbolos de fuerzas poderosas. El Hombre ha creado símbolos del agua a través de toda su existencia, por haber observado y experimentado la importancia que tiene para la vida. En este sentido creó el mito de Pariacaca, del amaru o amalu, de la virgen cristiana y de la mujer joven en edad de procreación.

El fuego forma parte importante en el proceso de humanización del homínido porque con su descubrimiento se producen cambios en la fisiología y conducta del homínido, provocándole la diversificación de sus actividades.

El agua sacralizada, en la nación Wanka se denominaba Pariacaca en tiempos prehispánicos, cuyo relato extenso encontramos en Dioses y Hombres de Huarochirí de Francisco de Ávila (1598) de cuyo texto extraemos un fragmento para nuestro propósito.

A. SÍMBOLOS DEL AGUA

RELATO 1: *PARIACACA*

Ya hemos hablado de la existencia de Huallallo Carhuincho, pero no hemos dicho nada de cómo vivió y construyó su pueblo. En tiempos antiguos, él habitó en el llamado Pariacaca de arriba. Cómo estuvo allí, exactamente no lo sabemos, ni en qué sitio. Ahora se entiende que fue en la laguna llamada de Mullococha. Porque, cuando Huallallo se convirtió en fuego llameante para luchar con Pariacaca, Pariacaca lo venció e hizo de aquella zona una laguna, que ahora se llama Mullococha. En esa zona que llamamos Mullococha dicen que vivió Huallallo. Entonces toda esa parte tenía muchas tierras cálidas, estaba poblada de grandes serpientes, caques y toda clase de animales; cuando Huallallo vivía allí, la tierra estaba cargada de estos animales. Así como en el capítulo anterior hablamos de cómo existieron hombres antropófagos y cómo era la tierra entonces, así fue el sitio en que habitaba Huallallo. Después, cuando Pariacacca derrotó a Huallallo Carhuincho, en la cima de Ocsa se fundieron los cinco (en uno, los cinco halcones convertidos en hombres). Y apenas se fundieron, la tierra se enfrió y empezó a caer granizo, mientras él (Pariacaca) se regocijaba.

En ese momento, vino un hombre llorando intensamente; traía a su hijo; llevaba también mullo, coca y un potaje selecto llamado Ticti, "para que los tome Huallallo", decía. Uno de los cuerpos de Pariacaca le preguntó: "Hijo, ¿adónde vas llorando tan tristemente?". Luego de oírlo, Pariacaca le dijo: "No lleves, hijo. Vuelve a tu pueblo. Cinco días después, regresa nuevamente aquí para que veas cómo lucho, si me ves vencer bien, "Ha vencido nuestro padre", me dirás. [Huallallo] ha de pretender derrotarme con un gran fuego; y con la fuerza del fuego me derrotará, tú dirás: "Ha concluido la lucha", me hablarás.

Y el hombre, ese hombre, preguntó muy atemorizado: "No se enfurecerá contra mí Huallallo Carhuincho". "No importa que se enfurezca; no podrá hacerte nada. No ha vencido aún. Yo he de crear otro hombre que tenga "ami" y que tenga" llata", otra mujer que tenga "añasi" he de crear, otra mujer y otro hombre. Así he de ordenar", dijo. Y mientras hablaba, brotaba de su boca el aliento y una especie de vapor azulado.

El hombre, muy atemorizado, entregó a Pariacaca todas las ofrendas. Y los cinco devoraron los corales y trozos de conchas, rechimando los dientes. El hombre regresó a su pueblo llevándose a su hijo. Y, transcurridos los cinco días, cumplió la orden de Pariacaca y volvió. "Iré a ver", dijo. Ya habían transcurrido los cinco días; empezaba la lucha de Pariacaca contra Huallallo Carhuincho. Se cumplía el pronóstico. Como Pariacaca estaba formado por cinco hombres, desde cinco direcciones hizo caer torrentes de lluvia; la lluvia era amarilla y roja; después de las mismas cinco direcciones empezaron a salir rayos; pero, desde el amanecer hasta la tarde, Huallallo Carhuincho permaneció vivo, como fuego inmenso que ardía y alcanzaba hasta el cielo; no se dejó matar. Mientras tanto, las aguas que Pariacaca hizo llover, se precipitaron hacia abajo, a una laguna, en avalancha toda el agua. Y como el agua iba a desbordarse, algunos hombres de abajo, de Llacsachurapa, derribando una montaña, contuvieron el agua. Así contenida el agua formó una laguna que es la actual Mullococha. Y cuando las aguas llenaron el lago, Pariacaca apagó el inmenso fuego y siguió lanzándole rayos sin descanso. Entonces Huallallo Carhuincho huyó hacia la región que se llama Anti. Uno de los hijos persiguió al fugitivo; se quedó a la entrada de la región Anti, y hasta ahora está allí (De Ávila; 19966: 57 y 59).

RELATO 2: *AMALU O AMARU*

Ricardo Tello y otros han recogido mitos sobre el Amalu o Amaru, cuyas versiones tienen variaciones de una zona a otra, pero sin que pierda las características principales y el mensaje.

> Este valle del Mantaro era un lago con un islote rocoso denominado "Wanka" (piedra). Habitaba en él un Amaru (sauro), con cabeza de llama de piel de batracio, dos aletas no adaptadas al vuelo y una cola inmensa. El Dios Tulumanya (arco iris), engendró otro monstruo. Como ambos eran machos se disputaban el dominio, trabando feroces combates; en uno de ellos, el más viejo perdió su cola. Indignado el Dios Wiracocha, desencadenó una lluvia prolongada, con rayos y truenos, cuya gran masa de agua, derribó el cerro de contención al lado suroeste, abriéndose paso, formando el cauce y el actual río Mantaro" (Tello; 1971: 9).

Rondón Mantari recopiló varios relatos sobre los amalus en el valle del Mantaro en Chongos y Chupuro. Uno de ellos dice:

> ...el amalu es bueno y malo, este animal monstruo es inmenso, sale de los cerros silenciosos, se levanta remolino como tapando al animal y por donde va este animal, la nube, el rayo y el granizo le sigue como si lo persiguiera, logrando partir el rayo al amalu, pero este nuevamente se une y se eleva por entre las nubes y se va hacia las altas cumbres, estos animales nos dice que va ver mal año o buen año; yo creo, que cuando aparece el sapo plomizo va ser un buen año, parece que estuviera nadando en el agua o aire o volando se eleva al cielo, es como si fuera castigo de Dios, malogra la comida con el granizo, este aparece de las alturas, las quebradas, de los sitios silenciosos; al maíz lo hace palito, al habas las hojas lo hace caer y se ennegrece, las alverjas se secan, a la papa empieza entrar rancha y la gusanera. Estos monstruos nos avisan si va haber sequías, heladas o bastante aguacero (Tanimias) en los cerros (ulukunapi). Salen de los cerros y se trasladan a otros cerros. Del Huaytapallana también salen bastantes amalus cada año, en los meses de Noviembre, Diciembre y Enero (F. E.).

RELATO 3: *TUMAY RIKAPA Y YUNKA YACAN*

> Un monstruo le reveló a una señora que en ella tendría dos hijos que se llamarán Tumay Rikapa y Yunka Yakán, que serían los libertadores del pueblo. A la otra le anunció el nacimiento de una hija tan hermosa. Pasaron los días y así sucedió.
>
> Cuando ya era grande la chica iba a pastar llamas. Cuidaba cantando sobre una piedra redonda y un día allí se quedó dormida; soñó a un monstruo que le decía: "Tendrás dos hijos míos, que serán los destructores del pueblo de Pillao". De su sueño no avisó a nadie.
>
> De repente se puso encinta, sin haber conocido a hombre alguno, dio a luz dos huevos que los puso en un potito que servía para llevar fiambre y los dejó junto a una catarata. Cuando fue a ver habían nacido dos culebritas. Para otro día las culebritas habían crecido, eran gigantes que llenaba la quebrada. Hablaron diciendo: "Madre, huye porque destruiremos el pueblo de Pillao". La muchacha corrió a avisar al pueblo pero ya era tarde, los pillahuinos ya estaban siendo devorados.
>
> Cuando avanzaba a acabar a otros pueblos le salieron al encuentro Tumay Rikapa y Yunka Yakán. Pelearon día y noche, continuaron el siguiente; por la mañana el Sol saliendo por el Este empañó la vista de los monstruos y en ese instante le golpearon la cabeza. Así vencieron Tumay Rikapa y Yunka Yakán.

Según otra versión estos libertadores hicieron carrera con las culebras, desde la quebrada hasta la cumbre. Con la ayuda de los cerros (Jirka-s) ganaron los primeros. Cuando las culebras asomaron a la cumbre Tumay Rikapa y Yunka Yakán le estaban esperando con sus hachas, de sorpresa le cortaron las cabezas y la sangre de los monstruos formó la laguna de Yanagocha.

La madre que contemplaba el acontecimiento, dio un grito de temor y el poder de los monstruos hizo que todos se transformaran en wankas o monolitos gigantes de piedra. Están hasta ahora cerca de Pillao (San Rafael)" (Domínguez; 1995: 57-58).

RELATO 4: *VIRGEN*

Nicolás Matayoshi en su obra *Los tesoros de Catalina Wanka* recoge los relatos míticos sobre la Virgen de Cocharcas de Sapallanga, de Apata y de Orcotuna. Cualesquiera de los tres relatos puede servir a nuestro propósito; sin embargo, preferimos escoger el relato sobre la Virgen de Orcotuna.

Junto al cerro San Cristóbal de Orcotuna, vivía una pareja de ancianos. La esposa se llamaba Chumirosa y para vivir se dedicaba a hilar, para que su esposo pudiera tejer mantas que vendían en la feria dominical de Huancayo.

Durante la noche del 08 de Septiembre, Chumirosa sintió que su perro ladraba, asustada, se quedó quieta y escuchó que lavaban ropa. Entonces, salió en dirección a un puquial que se llama Aquilán y vio a una niña vestida con una túnica roja, que lavaba pañales y los tendía entre las retamas. Cuando se acercó para preguntarle qué hacía a esas horas, la niña desapareció. Asustada, regresó a su casa y le contó a su marido, éste, curioso, quiso averiguar quién era esa niña, esperó toda la noche, pero no apareció nada raro.

La aparición sólo se presentaba a la Chumirosa, hasta que Chumirosa, venciendo su miedo, decidió hablar con ella una noche de luna llena. Entonces, le preguntó: —"¿Por qué lavas tan tarde?". —"Es que estas aguas son puras y frescas". —"¿Cómo te llamas?". "—Rosa...". —"Acércate, no tengas miedo, te he elegido para que hables por mí. He viajado desde Copacabana. Estoy buscando un lugar para vivir tranquila ¿Quiénes son tus padres?" —"Mi papá se llama Joaquín y mi mamá se llama Ana". —"Vamos a mi casa, —le invitó Chumirosa— ahí podrás descansar". —"No —Rosita—. Comunica a todos que levanten una capilla dedicada a la Virgen de Cocharcas, junto a este manantial, al pie de este cerrito".

La Chumirosa, arrodillándose, le dijo: —"¡Virgen María!... Aún en mi pobreza, por mi fe haré tu voluntad, desde hoy hilaré más, juntaré más plata para levantarte una capilla, para que te adoren todos los orcotuneños ¿Pero cómo convenceré a mis paisanos?"

—"No te preocupes, mañana tendrás una prueba de mi deseo. Te vas a levantar temprano y ven aquí mismo".

Esa misma mañana, Chumirosa vio asombrada que de una roca salía bastante agua cristalina, era el mismo manantial que ahora existe con el nombre de *Agua de la Virgen*.

Todos los orcotuneños fueron al sitio y al ver el milagro que la figura de la Virgen estaba en la roca donde brotaba el agua. Todos tomaron las aguas, se lavaron y después de escuchar el deseo de la Virgen por boca de Chumirosa, decidieron cumplir con sus deseos.

RELATOS DE MUJER JOVEN

RELATO 5: *LAKSHAYGUCHA*

A una joven que fue a pastar sus ovejas por Lakshaygucha el cerro lo ha encantado, escondiendo en medio de las aguas de la laguna Lakshaygucha, juntamente con sus ovejas y perritos.

La pastora fue tras de sus ovejas con su mantilla, su cata, su sombrero y no volvió en la tarde porque el cerro lo encantó.

Por eso hay *margo o ila* en esa laguna. En las noches de luna balando salen los carneros, los perros también ladran muy tristes y lastimeros. Se oye la voz de la pastora que dice: "¡Usha, usha!" (oveja, oveja). Ella sale con su tremendo hilado, sus mantas blancas, diciendo "cush, cush, cush", a las ovejas.

En realidad Lakshaygucha son dos lagunas (ishkaygucha): una es la pastora encantada (lagunina hembra) y la otra el novio (laguna macho). (Domínguez; 1995: 75).

RELATO 6: *CHUNTAGUCHA*

En las alturas de San Pedro de Cani hay una laguna encantada, se llama Chuntagucha. Allí antes no había nada, era una quebrada seca, sin agua.

En las faldas del cerro vivía una pastora cuidando sus ovejas, vacas, mulas y chanchos por cantidades. Su novio vivía a la vuelta de la cumbre.

Una tarde lluviosa estaba recogiendo sus ganados a la cancha (redil) y de un momento a otro se deslizó el cerro ocultando a la pastora y a los ganados.

Cuando vino el novio no había nada, buscó por todas partes, no vio a nadie, solamente estaba una laguna donde antes no había.

Cuando llamó a gritos, se escuchó de la laguna la voz de su novia.

Actualmente, ahí está encantada la pastora convertida en agua. Esta laguna de Chuntagucha es chúcara, siempre llueve cuando pasa algún extraño. (Domínguez; 1995: 75).

RELATO 7: *LEYENDA DE HUAYTAPALLANA*

Este relato se encuentra en el trabajo *Los Tesoros de Catalina Wanka* de Nicolás Matayoshi:

En el Huaytapallana hay una laguna, ahí vivían dos hombres jóvenes y ricos, dice. Ellos tenían su estancia, a donde llevaban a sus animales. Los arreaban hasta junto a la laguna, ahí hacían sus chozas y vivían cuidando sus ganados.

Cuando sus papás o sus parientes iban a visitarlos, no permitían que pasaran la noche con ellos. Sólo aceptaban la compañía de sus perros; mientras uno de ellos bajaba por la quebrada para trabajar sus chacras, el otro llevaba a pastar a las ovejas. Un día, dice. Uno de los hermanos dijo: "Oye, tanto trabajamos y llegando todavía cocinamos. Quien llega primero que cocine. Cada uno debe cocinar por turno".

—"Mejor nos buscaríamos mujer ¿Pero a quien solicitaríamos nosotros?"

Después de esta conversación, de un día a otro, fueron sorprendidos gratamente pues encontraron comida cocinada calentándose en el fogón: "¿Quién ha cocinado esto?" —se preguntaron. "Tal vez alguien de la familia ha venido". "De repente es veneno", —dijo el otro hermano. "Mejor que coma primero el perro, si no se muere, entonces comeremos".

Como no sucedió nada, comieron, y así, día tras día aparecía la comida preparada. "¿Cómo puede suceder esto?" —se preguntaban los hermanos. Si no recibían visitas, ni de sus familiares. Uno de los hermanos pensó: "Ahora me quedo, no voy a ir a mi trabajo, para saber quién cocina". Se hizo al que salía llevando a pastar a sus ovejas, pero se escondió cerca, desde donde podía distinguir su casa.

Al rato de haber estado observando, se percató que una hermosa muchacha, seguida de un perro blanco, salió de la laguna. Se metió con prisa a la choza. "De repente quiere robarnos" —pensó, pero se tranquilizó cuando vio que la chimenea comenzó a humear. "Era una gringa, de pelo rubio, pero no sabía hablar ni quechua ni castellano. Al terminar de comer, la chica se fue hasta la laguna para lavarse y ahí desapareció.

Cuando vino el otro hermano, le contó lo que había sucedido. "¿...Y cómo se desapareció?", le había preguntado. "Cuando di una pestañadita, por acá no más se me desapareció", contestó el hermano. "Entonces, ahora yo voy a esperar a la chica". —"¡Nooo, tú quieres a esa chica, para ti!" —"¡Mentira, yo no quiero casarme!", contestó el hermano. "Yo no necesito mujer". —"¡Yo sí quiero casarme!", respondió el otro.

Desde ese día, en sus sueños, la chica le hablaba diciendo que ella también quería casarse con él. El joven se animó a conocerla directamente. Una mañana entró a la choza y encuentra a la chica cocinando con el perro blanco estaba sentado junto a ella."¿Por qué estás cocinando?", preguntó. "Es que te quiero", contestó la chica. "Vamos a casarnos", propuso el muchacho. "Soy rico, tengo vacas, ovejas, caballos, cualquier cantidad".

"No quiero eso", contestó la chica. "Sólo quiero que me prometas que no vas a visitar a tu familia, ni vas a visitarlos, no les vas a decir que tienes mujer. Cuando quieras ir a visitar a tu familia, vas a ir a caballo, pero vas a regresar antes que se haga noche". El muchacho estaba llorando, pero la chica ya le había robado el corazón, por eso aceptó.

Días después, le dijo a su hermano que iba a vivir solo, en otra choza que se había construido en la otra orilla. Desde entonces, el joven comenzó a prosperar, aumentaba su ganado, vacas, ovejas y toros. Para cuidar al ganado, sólo les bastaba la perra blanca. El hombre se hacía cada día más rico, llevaba a su familia carne, lana, vestidos, regalos; pero siempre regresaba a su choza antes del anochecer. La madre, preocupada por su extraño proceder, quiso ir a visitarle, pero el muchacho se negó. "¡Yo no quiero que me visite nadie!", decía. "¿Hasta cuándo vas a estar, solito? ¡Cásate, aquí hay mujeres!". Pero el joven se negaba, decía que no quería y se volvía a su estancia.

Cerca de la pascua, quiso ir a la fiesta de Acopalca. Entonces, le dijo a su mujer: "Para la Pascua quiero ir a Acopalca para ver bailar *Gala*. Así voy donde mis papás hasta el Año Nuevo". "Mira, le vas a llevar carne". La mujer aceptó que fuera a visitar a sus parientes pero le advirtió: "pero sólo hasta mañana, tempranito vuelves".

El hombre feliz, llegó a Acopalca montado en un hermoso caballo todo lleno de lujos y jalaba otros dos caballos bien cargados, él estaba bien vestido, con terno, trayendo regalos para todos sus familiares. Sus familiares y amigos se admiraron, le preguntaron dónde vivía, que hacía, donde había conseguido el hermoso caballo. La madre feliz, le dijo que se quedara el Año Nuevo, como dijo que tenía que regresar pronto, la familia comenzó a agasajarle: "Usted sabe como es la familia, bien exigentes", le decían. "¡Sírvase una copita! ¿Cómo no se va a servir?". Así, pues le llevaron a la plaza a bailar y el joven se había emborrachado y como le habían dado trago más trago. Se quedó dormido. Entonces, pasaron las veinticuatro horas y los caballos de un momento a otro se desaparecen. El hombre, así borracho, se ha arrepentido y se ha regresado a su estancia. La mujer estaba amarga, molesta estaba y le dijo: "¿Qué has hecho hasta ahora, si te he dado permiso doce horas nomás. Por qué te has emborrachado y por qué me has dejado de hambre? Váyate —le dice—, antes que yo te mate. ¿Quieres la vida o la muerte?" El hombre, que estaba arrepentido, le dijo:

"Perdóname que no lo voy ha hacer nunca jamás". El hombre le lloraba de rodillas, y dice que la mujer le mostró a un toro bravo, como hay en las punas y le dijo: "Con este te voy a hacerte destrozar". El hombre lloraba que te lloraba, hasta que la mujer le perdonó diciendo "Bueno, no importa, esta vez te perdono por primera vez, la segunda vez no te perdono".

La pareja se amistó. Volvieron a vivir tranquilos en la choza. No le faltaba nada, el hombre hacía solo lo que quería, no necesitaba trabajar. Pasado un buen tiempo, el esposo le dijo que quería hacer compras en Huancayo, para la fiesta de la octava del Santiago. La mujer, pensando en el pasado decidió ir ella misma: "Tú te quedas, yo voy a ir a comprar".

La gente del cerro, de la puna, para el día de la octava salen a Huancayo para hacer compras, pues. Luego, a todos sus animales en las punas le ponen su cinta, por ejemplo, la taruca tiene cinta, el zorro tiene cinta, todos los animales tienen chapa, ¿quién les va a poner cinta a ellos? Si la gente del cerro, de la laguna, son sus dueños. Por eso, la mujer le dijo que ella iba a hacer compras.

"Si yo me quedo —propuso el marido— que también se quede tu perro". "Ya pues", aceptó la mujer. "Pero no me la vas a pegar nunca, aunque se coma todas las vacas, se tome toda la leche o se coma todo el queso. Así se coma todo lo que tenemos, no le vayas a pegar". "Yo nunca la he pegado, ni he dejado que nadie la toque, si le pegas estás fundido".

Diciendo esto se fue llevando varios toros. En la plaza de Huancayo, dice, la gente le compró y nadie se dio cuenta quién era la mujer. En eso, en la estancia, el hombre estaba haciendo quesillos, dice. Al rato entró el perro y se puso a comer los quesillos, el hombre se había olvidado del encargo de su mujer y le ha dado un sopapo al perro. "¡Fuera, perro!", diciendo. En eso, el perro, aullando aullando se fue a la laguna. Viendo el hombre, dice, cuando el perro se metió a la laguna, le siguieron las vacas, las ovejas, los toros, todos los animales se metieron dentro de una puerta que se había abierto en una roca. La laguna, dice, no era una laguna, sino un palacio. Todos los animales se metieron, limpia se quedó la estancia.

Cuando llego la mujer, no encontró nada. "¿Dónde está mi perro?" –había dicho. "Te dije que no pegaras a mi perro, así se coma todo. No quiero saber nada contigo. Te vas en este momento". El hombre lloraba, no quería irse. Entonces la mujer ha hecho salir de la laguna a un toro bravo que le destrozó.

Así murió el hombre, porque dice que la gente de los cerros, esas huali, son celosas. Dice que cuando uno promete, tiene que cumplir, si no, te mata ahí mismo. Esas lagunas existen hasta el momento, también, así dice ese cuento.

B. SÍMBOLOS DEL FUEGO

DIOS DEL FUEGO

En el relato 1 está presente el símbolo sacralizado del fuego en oposición al agua sacralizada que servirá para analizar los significados del fuego.

RELATO 8: *EL INFIERNO*

El mito describe que, en la vida real de una familia, mantenía relaciones de compadrazgo con otra. Cuando muere el esposo, ella queda viuda. La otra familia era tan pobre y tenía muchos hijos; por lo que, decide salir fuera del lugar en busca de trabajo. Ya en el camino se encuentra con que el camino principal se dividía en dos caminos divergentes y decide ir por el camino de la derecha. En

el transcurso se encuentra con una señora, quien le pregunta a dónde vas, él contesta que está en busca de trabajo. La señora, le dice: al lugar a donde te diriges no hay agua ni comida y le da un pan indicándole que cuando tenga sed o hambre coma un pedacito del pan. Además le indica que en el trabajo le proporcionarán un par de botas de hierro y que ha de frotar todo lo que pueda para que se acabe lo más pronto y pueda retornar a su hogar. También le aconseja que cuando le ofrezcan pagar por su trabajo con oro y plata, le pida que pague con carbón y ceniza. Le agradece a la señora y continúa su viaje. Más adelante se encuentra con un jinete que venía montado en un hermoso caballo y le pregunta a dónde vas, el caminante le contesta diciendo que voy en busca de trabajo. Si es así, yo te daré trabajo, le contestó el jinete y le dice que siguiendo las huellas de mi caballo llegarás al lugar donde trabajarás. Efectivamente, siguiendo las indicadas huellas llega al lugar. El jinete le entrega una recua de mulas para acarrear "chamizo" (ramas secas de un arbusto espinoso), también le entrega un par de botas de hierro indicándole que su contrata terminará cuando la planta de sus botas se haga hueco y asimismo un látigo con punta de acero. Él acepta, y día tras día acarrea el "chamizo" cargando a las mulas para el fuego. Sólo puede escuchar penas y llantos y ver el fuego a cierta distancia. Los hechos le demuestran que lo dicho por la señora se cumplía, razón por la que prefiere obedecer los consejos y todos los días frota en las rocas la planta de sus botas y cuando le da hambre o sed come un pedacito de pan, lo que es suficiente porque se llena.

En uno de esos viajes de acarreo, al hacer estallar el látigo, por casualidad, le revienta uno de los ojos de una de las mulas y ésta habla: ¡Ay, compadrito! Me has reventado el ojo. El hombre se queda atónito. La mula le dice, compadre hágame un favor de decirle a mi cuerpo que mande prender fuego y caldear el horno al rojo vivo y ordene que le arrojen al horno; pero, comadre cómo es que estás aquí. La mula le responde, me estoy condenando por haber convivido con el tayta cura. Para salvarme, mi cuerpo tiene que ser arrojado al horno candente.

Por fin de tanto frotar las botas de hierro se hicieron huecos y va donde el patrón y le dice cumplí con el trabajo y mis botas ya están huecas. Es tiempo de volver a mi casa. El jinete le dice: ¡muy bien! Te daré en pago oro y plata. No patrón, sólo quiero tu carbón y ceniza. Recibe tal como pide y toma el camino de regreso cargado de carbón y ceniza. Llega al lugar donde se encontró con la señora y le encuentra en el mismo lugar y nuevamente la señora le aconseja que, por ningún motivo, pase lo que pase a sus espaldas, no vuelva la mirada hacia atrás. Luego continúa el viaje a su casa. Tal como le dijo, a sus espaldas, se presentan truenos estruendosos, gritos dolorosos, rayos fulgurantes, tropel de caballos que están por pisar, rugidos, etc.; pero, recuerda el consejo, se cubre los oídos con la mano y sin dar vuelta hacia atrás, continúa su camino. Y ya muy cerca de su casa comienza a pesarle la carga y con mucho esfuerzo llega a su casa. Lo reciben con alegría su esposa y sus hijos porque lo consideraban muerto y lo estaban velando.

Al abrir los costales encuentran oro y plata. Luego pregunta por la comadre y le cuentan que está en cama porque se le ha reventado un ojo. Llega a la casa de la comadre y le pregunta ¿qué pasó comadrita? Ella responde que en mis sueños compadrito, usted, con el látigo, me reventó el ojo. Entonces el compadre le dice, pues su alma, que está condenándose, me encarga que prenda el horno y cuando esté al rojo vivo se haga arrojar al hormo para que pueda salvarse. La comadre así lo hizo y le arrojaron al horno y después de un buen rato salió del horno una paloma blanca (nuestra recopilación).

RELATO 9: *EL SUEÑO DEL RATÓN*

Un viajero iba hacia Moquegua y en el camino se encontró con un joven que dijo llamarse Antonio. Se hicieron buenos amigos. El hombre llevaba provisiones de coca y el amigo le pidió ayuda de esta manera:

Convídame algo de comer porque yo no traje nada. Te corresponderé llegando a Moquegua. No tengas cuidado del dinero porque correrá por mi cuenta. Yo como de todo, lo único que no me gusta es el qañiwa porque me atoro.

Así caminaron varios días y al fin llegaron a Moquegua. El amigo, que no era otro que el ratón, cumplió su palabra. Aprovechando su habilidad innata consiguió gruesos fajos de billetes que entregaba a su amigo. Se cuenta que el ratón tuvo un sueño extraño y le dijo al hombre:

Yo regreso ahora mismo a mi casa, porque he visto cosas muy desagradables en mis sueños. Tengo miedo de que a mi familia le ocurra alguna desgracia.

Y sucedió que eran días de San Juan Bautista y los jóvenes campesinos, siguiendo dictados de la tradición habían salido en la víspera a encender fogatas y quemar matas de paja, iluminando los cerros en competencia con el cielo tachonado de estrellas.

El ratón encontró su casa destruida por el fuego y a sus familiares carbonizados. Su casa, como era natural, estaba en una de esas matas de ichu que sirvieron para las fogatas. La fatalidad le había sido anunciada en el sueño con demasiado realismo. El ratón lloró amargamente, pero en vano, murió agobiado por el dolor y desesperación" (recopilado por José Luis Ayala).

RELATO 10: *LOS TRES JÓVENES*

En un pueblo tres amigos jóvenes andaban siempre juntos. Se cuenta que eran habilidosos bebedores y cuando estaban borrachos cometían toda clase de pecados. Cuando llegaba la Cuaresma, cuando llegaba la gran confesión, solían confesarse... tratando de dejar sus pecados y no alejarse nunca más de Dios.

Así como en este pueblo de Juli hay muchas oportunidades para cumplir cada año con la gran confesión , para escuchar la Misa... para seguir mintiéndole a Dios, para acabar cada día más condenados diciéndose algo escarmentaré, así también estos tres jóvenes andaban haciéndose cada día más condenados.

Una tarde entraron los tres amigos con sus jóvenes mancebas a un caserón y allí comieron toda clase de comidas. Pronunciando tonterías los borrachos se quedaron tomando y emborrachándose hasta la llegada la media noche. Uno de ellos, que todavía tenía un poco de conciencia, le dijo: Amigos, acabemos esto. Le habíamos dicho a Dios que si, que si. Los demás se reían con ganas. Uno de ellos, totalmente borracho, dijo: ¿Qué es eso de si, si? ¿Acaso no servimos al Diablo? Al Diablo sin dudarlo, hay que darle el si, si. Yo ciertamente al diablo doy el si, si y se lo seguiré dando para siempre. Así haciéndose la burla a boca llena se treparon de un salto a sus camas con sus mujeres.

Cuando todos se quedaron dormidos, despachando pedos, después de haber dejado la puerta bien cerrada con llave. De pronto se cayó la llave y escuchándose un gran ruido entraron dos diablos muy feos y horribles, que ardían como dos grandes velas encendidas. Tras el que era el jefe, entró otro diablo grande y horrible. Una vez dentro de la casa, iban agarrando a los tres por todo lado. Después de un largo rato así, el diablo que había llegado como si fuera el jefe, dijo en voz ronca y terrible. ¿Cuál es ese hombre maldito que esta noche a mí me ha dado el si, si? ¡Aquí estoy! Yo también le devolveré el si, si. Diciendo eso se subió a la cama de ese joven condenado y rápidamente, pinchándole con la uña, lo hizo parar en medio de la casa: desnudo, derramando pus, gritaba

asustado. Y a esos dos servidores del diablo les decía. Te voy a convertir en fuego y al momento los asaba. Hecho esto, añadía. Te voy a colocar sobre la brasa, y daba la orden: A ese hombre condenado, ásamelo. De inmediato le obedecían, ese joven condenado chillaba bastante. Así asado, gritaba mucho, iba muriendo echando humo apestoso.

Todo eso es lo que vieron y oyeron los jóvenes. Las muchachas, espantadas, llenas de pavor, sin respirar, amanecieron cuando salía el sol. Al levantarse vieron el cuerpo ya cadáver de su compañero, totalmente asado. Lo hicieron enterrar en la pampa, porque hedía a condenado.

¿Qué dices cristiano? ¿No tiemblas al oír esto? ¿No temes? Despierta, aléjate del pecado de la borrachera. Como racional, tienes que ser sensato, vive en el camino que señala Dios. No te conviertas en un animal. No vuelvas a ser algo sin nombre. Que acabe el pecado de la borrachera, que acabe, amados. (Recopilado por José L. Ayala).

LLAMA DEMONÍACA

RELATO 11: *VOQ-09*

Cierta vez los viajeros que van de Quinua a Huamanga cuando estaban en pleno viaje, cerca de Huichjana encontraron una llama con una señal en su cuello. Lo que estos viajeros que van a hacer es lo siguiente: que al encontrar esa llama tan grande dialogaron y llegaron a la conclusión de que uno de ellos se llevara el pellejo y los otros su carne y venderlos. Lo que pasa es que se atrevieron echar la soga pues lo tomaron, inclusive la llama se atrevía escapar, pero no lo dejaron, pues en vista que ya lo tomaron la llama empezaron a degollarla. Pero sucede el caso en que al echar el cuchillo sobre su cuello de un momento a otro la llama se convirtió en un ser humano incluso hablando estas palabras: ananachallao, runa masillaykichikani. Entonces estas personas se atreven a preguntar: ¿por qué? Y ¿cómo así? Has venido a este lugar y como especie de llama. Entonces le respondió de que: "Yo he tenido la osadía de convivir con mi comadre, pues yo dormía en la casa donde me alojaba y no sé por que me he atrevido de venir hasta estos lugares". Dicho esto le rogaba a fin de que no le hagan ningún daño. Pero en vista de lágrimas, inclusive ha ofrecido regalar 10 ovejas, pues estos viajeros en vista que ha ofrecido dicha cantidad de ovejas lo dejaron en libertad. Y continuaron sus rumbos. (Cavero; 199:128).

MULAS

RELATO 12: "RELATO 36"

Se cuenta que en una noche que estaban reunidos todos una familia, pisando el trigo, la cebada, bailando el huaylas, escucharon un ruido extraño y muy fuerte que se asustaron todos, el ruido era tan fuerte que esta hizo temblar la casa. Salieron a ver a un animal raro, que tenía la cara de mujer y los demás de su cuerpo era la de una mula, el otro animal que acompañaba era un caballo; estos animales pasaron corriendo por la calle soltando fuego por la boca y realizando gruñidos.

Uno de los señores dijo que todos los hombres que se encontraban en la casa vayan con palos negreados para que pinten y sepan quién es la persona que se convierte en jarjaria, así fueron todos atrapándole al animal y la pintaron la cara con el palo negreado con hollín, cuando una señora estaba saliendo para viajar por el camino de herradura observó al padre del pueblo que pasaba con una mujer que estaba volviendo al pueblo del que había ido a realizar misa, la señora quedó

sorprendida al reconocerlos porque sus rostros estaban pintados con hollín, desde aquel día supieron que el cura convivía con una mujer. (Recopilado por Isabel Córdova Rosas).

TORO SAGRADO

RELATO 13: *ILATORO*

Decían mis abuelos que habían visto salir toros y carneros de las lagunas y manantiales de Rondoní. Estos son Ilas, yo también he visto en mi estancia —dice doña Gelacia— un carnero Inka estaba montando a mis ovejas. Cuando corrí para atajarlo se corrió al manantial y desapareció.

Había salido a encastar a mis ovejitas. Desde entonces, de por sí, aumentaron mis ganados en la estancia. También mi mamá me contó que un toro barroso estaba siguiendo (rakchaykashqa) a mis vacas y cuando le tiré piedras se corrió a la laguna. Es un "Ilatoro", me dijo. Hasta hoy mi padre tiene vacas de la misma casta de ese toro.

Cuando se agarra por causalidad los Ilas se convierten en piedrecillas, como si fuera un torito o carnerito, así también me contó mi papá y mi mamá.

Por Chagas, Batiagocha y Kushurgocha eran mis estancias; allí también tarushitas (tarugo): "¡Shiru – Shiru – Shiru!", diciendo se escapaban. (Recopilado por Domínguez Condezo).

RELATO 14: *MARGASHPUNTA*

Antes, en pasado muy lejano, llegó desde Cerro de Pasco un toro barroso hasta la cumbre de Margash; dicen que allí se había quedado a dormir una noche; un ratito había cerrado sus ojos. Por eso allí hay veta de mineral, también había orinado un poquito.

De Margash el toro pasó a Rondoní, ahí está encantado, convertido en mineral.

Margash punta con Rondoní, se comunican, conversan en carnavales y siempre toman algún acuerdo.

El cerro de Margashpunta es dueño de muchos venados, cuando alguien quema el cerro, inmediatamente traslada sus animales a Margash. Así sucede con los ganados que ellos poseen.

En el potrero, cerca de Margash, hay figuras de venado pintados en roca (Hilkas), también en Rondoní son abundantes los dibujos de animales y otras tantas figuras admirables. Margash se encuentra encima de Acobamba (Huacar) y Rondoní en Cayna. Son chúcaros y poderosos. (Recopilado por Víctor Domínguez).

SÍMBOLOS DE UNIÓN DEL AGUA Y EL FUEGO

RELATO 15: *ILLA*

1. Pastores o personas que llevan a pastar el ganado, muy de madrugada, observan entre la neblina, con los primeros rayos solares, un becerrito retozando entre el ganado.
2. Se confunde con la cría de los animales.
3. Cuando los pastores u otras personas quieren cogerlo siempre desaparecen al dar la vuelta a una roca.
4. Al buscar es hallado un becerrito de piedra muy pequeño que, en algunos casos, no se puede desprender de las rocas.

5. Unas veces, los illas, son las "piedras" que vomitan los toros bravos, durante la pelea entre ellos y cada especie posee sus propias illas.
6. La presencia de los illas o la posesión de estas figuras talladas en piedra provoca la constante preñez de las hembras y el incremento acelerado del ganado.
7. Las figurillas talladas en piedra o las "piedras" vomitadas son los espíritus de los animales, responsables de su procreación.
8. Todos los animales domésticos o silvestres poseen su illa en diferentes formas.
9. Para ser illa, las figuras talladas, no tienen que estar hechas por el ser humano. Se encuentran bajo tierra y en el vientre de los animales o están dentro de las lagunas encantadas.
10. Los illas encontrados se guardan con sumo cuidado y se transfieren al hijo mayor o al yerno. (Recopilado por Oswaldo Torres R.).

RELATO 16: *ILA*

De las lagunas de Yanagucha, Wamaligucha, Waychaugucha y Rumigucha, en las mañanas neblinosas o cuando clarea la luna llena, salen toros mágicos enamoradizos y carneros padrillos a encastar a las hembras. Dicen que antiguamente eran llamas, alpacas y vicuñas.

En cada caserío ganadero siempre hay un ilapuquio (manantial de ilas o illas). Para verlos, naturalmente, hay que ser buenos criadores y buenos estancioneros.

Cuando salen los ilatoros, los demás mugen y las vacas se ponen en celo. Los carneros se golpean con bravura desatándose los impulsos más feroces hasta quebrar sus cachos de caracol. Cuando sucede esta ceremonia los ganados llenan las pampas, de por sí aumentan...

Al ser descubiertos, en un cerrar de ojos, desaparecen introduciéndose en las gochas y manantiales o pacarinas. Algunos interesados que pretenden capturarlos son arrojados por el jirka (jirka chuncarí) o son botados, tras de los cerros y a veces a sitios distantes.

Muchos abuelos habían capturado a estos seres mágicos, para lo cual se proveían de sogas de cerda, calzoncillos de cordellate, sal, dulces y flores; ganando la entrada de los manantiales o caminos de entrada a las lagunas.

Las ilas al ser interceptadas, permitidos por los jirkas, se convierten en piedrecillas tomando formas de animales, los que son recogidos con sumo cariño y veneración, para ser colocado en nichitos especiales y se les brinda diversas ofrendas y oraciones.

A este ídolo o símbolo de la fecundidad se les ofrecía fiestas y ceremonias extraordinarias. Por eso aumentan los ganados en Waychaupunta, Paragasha, Wishelgo y Yanalpa. (Recopilado por Víctor Domínguez).

RELATO 17: *APU CÓNDOR*

Dicen que el Kuntur, cóndor indomable, clave más señorial de los Andes, fue encomendado por Pachakamag para entregar la primera candela a la Humanidad. Le acompañaron gallinazos, gavilanes y demás seres del cielo cordillerano.

Por el camino entre las nubes, antes de cumplir con el encargo o impulsados por la curiosidad probaron el fuego; pero apenas abrieron el secreto, la candela se levantó con gran ardor quemándole sus penachos hasta dejarlos calvos y a medio tostar.

Por esta justa razón los cóndores y gallinazos tienen la cabeza pelada y huyen de vergüenza cuando las gentes se aproximan. Por eso también existen cerros pelados, rocas enrojecidas y piedras que producen chispas.

Desde entonces está libre el fuego, naciendo, creciendo y multiplicándose. Cada primero de agosto paren las candelas y quien trabaja ese día está en riesgo de quemarse las manos o cualquier obra será para beneficio del fuego.

El fuego se propagó por los Andes motivando la ira de Pachakamag, quien mandó encerrar al padre de los cóndores (Apu Cóndor) en una de las cavernas de la Cordillera Yarupaja, y los gallinazos fueron condenados a vagabundear en busca de cualquier presa inmunda.

El Apu Cóndor apenas observa al mundo por un resquicio de la roca, mirando está, encargando a los demás que le lleven presas apetitosas, así como el upa-upan y el siki ogetin. Por eso también los cóndores, todas las tardes, regresan a la cordillera a contarle al Apu Cóndor las noticias del día.

Sus cuernos están gastando las rocas, dicen que el Apu Cóndor saldrá pronto.

Ese día castigará a los hombres que maltratan a las demás aves y a todos los animales indefensos de la Sierra. El Apu Cóndor hará justicia y nuevamente la Mamapacha florecerá. (Recopilación de Víctor Domínguez).

3. INTERPRETACIÓN

A. SÍMBOLOS DEL AGUA

Según el relato 1, Pariacaca es el dios del Agua en el Perú prehispánico que hace caer lluvias torrenciales, lanza rayos y convierte al agua en nieve y congela a los animales de climas cálidos o símbolos del fuego que en su lucha vence a Huallallo Carhuincho (dios del fuego). Interactúa con el fuego, no están separados. Se encuentran en permanente oposición y complementación.

El amaru o serpiente congelado representa a los nevados, agua que se encuentra en las altas montañas en su estado sólido. Se encuentra arriba, lanza rayos, llueve torrencialmente, convierte el agua en nieve, graniza y forma lagunas. Para los intelectuales europeos el amaru o amalu representa al hombre y para Freud es el símbolo fálico, en la Biblia representa al mal y para Nietzsche es el símbolo del eterno retorno. Mélich nos dice: "El huevo es el reposo y el refugio. La serpiente es el hombre, la vida en expansión; es el concepto de la energía y el demonio, es la lucha, el crecimiento, el combate ofensivo y defensivo" (1998: 96). Todo el universo, todas las cosas, en el antiguo Perú y en las actuales comunidades campesinas son clasificados en hembra y macho, todos están emparejados. Uno de los relatos afirma que hay lagunas hembras y machos; por lo que, consideramos que el amaru podría interpretarse como el agua macho cuando se encuentra en estado sólido y hembra el agua en su estado líquido. En la diferenciación del dios del agua (Pariacaca) del dios fuego (Huallallo Carhuincho), en el relato expuesto por Francisco de Ávila, no se aclara. Ambas deidades tienen el poder de petrificar que significaba convertir el agua en hielo. La conversión en fuego llameante de Huallallo nos indica que éste es un símbolo de una deidad masculina andina, así como el hecho de provocar lluvia y formar la laguna de Mullococha nos dice que el agua es símbolo de una deidad femenina; pero, cuando se encuentra en estado sólido se considera de sexo masculino. Esta doble significación opuesta no es rara en el pensamiento andino. Una misma cosa en un momento dado es *sagrada* y en otro momento profana.

Durante el período incaico se verifica, a través de los relatos de los cronistas, el culto solar y lunar. Guaman Poma precisa que:

> ...allí en medio se ponía el Ingá, hincado de rodillas, puesta las manos, rostro al sol y a la imagen del sol y decía su oración. Y respondía los demonios lo que pedía y detrás sus ycheceros pontífices ualla uiva, conde uisa, haziendo serimonias de los demonios. Y por las ventanas los prencipales haciendo oración adorando al sol.
>
> Y tenía el dicho Ingá otra hermita y sacrificio de la luna que llamaua Pumap Chupan. Sacrificaban a la luna, dios de las mujeres, y entraua la coya (reina) a sacrificar con sus hecheseras; como el Ingá haciendo oraciones, pedía lo que quería" (1980: 236).

Por su parte Cristóbal de Molina describe que:

> Sacaban también una figura de mujer que era la dacha de la Luna, la cual llamaban Pacsa mama, teníanla a cargo mujeres, y así cuando salían de la casa del Sol, donde tenía un aposento por sí, a do hora es el mirador de Santo Domingo, la sacaban ellas en hombros. La razón porque la tenían a cargo mujeres es porque decían era mujer, como en su figura parece (1959: 67).

Durante la época incaica hubieron naciones que probablemente rendían culto al agua y otras culto al fuego; por eso, el mito presenta la lucha por la hegemonía entre la deidad agua y la deidad fuego. Esta situación resuelve el gobierno inca incorporando el culto solar y lunar como parte del culto oficial que se practicaba en ese tiempo.

El amaru y la Luna (Pacsa) son símbolos del agua y de lo femenino. El amaru representa al agua por su semejanza al río que corre serpenteando como las culebras o serpientes en su movimiento cotidiano o la cadena de montañas cuya forma se asemeja a la serpiente cuando se desplaza, aunque para algunos el amaru es símbolo de alianza entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. Tanto el amaru como la Luna son nocturnos. La oscuridad está asociada a la humedad como lo femenino. Oscuridad y claridad son opuestos. La Luna pertenece al régimen nocturno, a la oscuridad y a la humedad; en cambio, la claridad pertenece a régimen diurno, a lo seco por ser imperio del astro Sol, relación que representa lo femenino y lo masculino en seria oposición. La Luna regía todo lo femenino y el Sol todo lo masculino según la información de los cronistas.

La "Yaku Mama" (diosa agua) y la "Pacha Mama" (deidad tierra) simbolizan la fertilidad y la riqueza; por eso, están siempre en las montañas, por ser dadores de vida que según la clasificación de Durand pertenecerían a símbolos del régimen nocturno y por tanto al sexo femenino. Esta concepción andina se hace más universal cuando es compartido con otros pueblos de la Tierra que le dan igual significado.

Leïa da una solución levemente distinta a esa asimilación lingüística de la madre, y la pronunciación m estaría universalmente relacionada con ese glifo, de donde proviene la frecuencia de la onomatopeya "nana", "mama", relacionada con el nombre de la Gran Diosa acuática: Maya o Mahal es la madre mítica del Buda, y la diosa egipcia Marica, "el agua madre", "vientre de la naturaleza", eternamente virgen y eternamente fecunda, no deja de evocar a la Myriam judeocristiana. Profundizando un poco más el análisis etimológico, Przyluski muestra que los dos tipos de nombre de la Gran Diosa, Artemisa-Ardvi, por un lado, y Tanai-Danai, por el otro, resuelven en una realidad común prearia y presemítica; diosa que personifica a la vez la tierra fecunda, y las aguas fertilizantes. "Tierra madre, y Venus marina", Tetis "madre de los veinticinco

ríos y las cuarenta oceánidas", que se vincula etimológicamente a la raíz Thë, que significa "chupar", "mamar" (2004: 233- 234).

En el relato 2 el amaru o amalu es el símbolo del agua que en las montañas se desplaza acompañado de nubes, rayos y granizo. Representa el estado sólido del agua; por eso, es temido por los campesinos por causar daño en los sembríos. Es un ser que vive en el seno de las montañas y debería pertenecer al orden diurno y por tanto al género masculino. Las culebras y serpientes son signos que representan a la humedad y por ende al agua. Cuando el campesino andino sueña culebras interpreta que le pasó el frío al cuerpo por haber estado expuesto a la humedad, a la lluvia. Si su enfermedad es atribuida al frío, entonces se curará con medicamentos cálidos. El relato sobre el amaru es una metáfora construida sobre el movimiento del agua: el paso del estado gaseoso, al líquido y al sólido. El relato dice "sale de los cerros los meses de noviembre, diciembre y enero", es decir las nubes cubren los cerros, luego llueve y pasa a los valles y graniza y después se evapora y vuelve hacia las cumbres de las montañas para repetir el ciclo.

La virgen cristiana y la mujer joven también son símbolos del agua. Esta simbolización se verifica en los relatos 3, 4, 5, 6 y 7. Las fiestas del ocho de septiembre, de cada año, se realizan en Sapallanga, Orcotuna y Apata del valle del Mantaro en honor a la Virgen de Cocharcas que coincide con la fecha de celebración de la fiesta incaica en honor a la Diosa Luna llamada Coya Raymi que también se realiza en el mes de septiembre. Según Guaman Poma se realiza en "... este mes Coya Raymi por la gran fiesta de la luna. Es coya y señora del sol" (1980: 227).

Bajo el ropaje de la Virgen María se rinde culto a la deidad agua, como anuncio del inicio de una nueva estación y de la época de lluvias como se hacía en el Perú de los incas. La sacralización del agua en el antiguo Perú se debe a la importancia que tiene el agua para la vida, cuyo hecho fue observado y experimentado en el vivir diario.

La llegada de los españoles y del cristianismo produjo un choque cultural violento a través de la extirpación de idolatrías que obligó a los pobladores autóctonos a revestir sus cultos con el ropaje y personajes cristianos en defensa de sus convicciones; por lo que, en los lugares donde se rendía culto a las wakas se levantaron templos cristianos. Durante la colonia y la república se siguió esta tradición. Aquellas salidas u ojos de agua que eran "paqarinas" y wakas fueron transformados en templos dedicados al culto de la Virgen cristiana, personaje que se convirtió en símbolo del agua, conservando su carácter sagrado.

Lo sacro del agua se debe a que la lluvia cae acompañado de relámpagos y truenos, es decir hay un gran ruido que genera temor y en algunas culturas, como la judío cristiana, se considera al trueno la voz de Dios. Ruido es igual a sagrado como silencio es igual a profano; sin embargo, el silencio en otras culturas, es igual a sagrado. Existen relatos andinos que, para ser invisible, hay que plantar habas en un lugar donde no se escuche el canto del gallo, a media noche y en las mismas horas regar, aporcar y cosechar. El silencio, en los Andes, está asociado a la maldad, a lo mágico y a la brujería. Se observa que las velas negras las encienden, a media noche, al señor de Cani Cruz de Chongos Bajo pidiendo la muerte de tal o cual persona que consideran que es el responsable de su mal.

La conversión de la mujer joven en agua, en algunos relatos, son claros y precisos. Este hecho prueba que la mujer virgen sacralizada y la mujer joven profana son símbolos del agua. En este hecho podemos constatar la antropomorfización del agua así como la naturalización del ser humano. En la antropomorfización de la naturaleza encontramos la reproducción de la conducta y

manifestaciones psíquicas expresadas y realizadas por los elementos de la naturaleza o las deidades. Esta analogía y homología entre los elementos de la naturaleza con los seremos humanos es una constante en el pensamiento andino. Este no puede explicar sin tener un referente, es decir sino se tienen dos objetos o sujetos no se puede comparar y consecuentemente no se puede explicar. La naturalización del ser humano, por ejemplo, el convertirse en piedra, además de ser una sanción a la desobediencia implica que provenimos de ella y cuando violamos las normas sociales perdemos nuestra condición humana.

Algunas culturas amazónicas como las de los takuna donde la Luna no simboliza el agua y no es del género femenino, Al respecto Levi-Strauss recoge un mito de este pueblo y relata:

> En otro tiempo la luna, que era un hombre, vivía en la tierra con sus dos hijas adultas. Ocurrió que Luna robó el alma de un bello niño que admiraba y la aprisionó debajo de una marmita vuelta. Mandaron a un brujo curandero a buscarla. Luna creyó prudente esconderse debajo de otra marmita, no sin haber pedido a sus hijas que no revelasen su escondite. Pero el brujo rompió todas las marmitas, descubrió el alma y el ladrón. Luna decidió retirarse al cielo con sus hijas, a quienes encargó alumbrar el camino de las almas, es decir la Vía Láctea (1972: 29)

En esta relación naturaleza-hombre- Dios hallamos una relación de naturaleza y cultura que son inseparables. Uno se convierte en causa y otro en efecto; pero, no es sólo la explicación o la reproducción de las relaciones sociales como algunos antropólogos le han atribuido sino también la propuesta de paradigmas y de construcción de un nuevo orden social y la finalidad de este nuevo orden social.

B. SÍMBOLOS DEL FUEGO

Pariacaca y Huallallo Carhuincho son símbolos de agua y fuego respectivamente que tienen la categoría de deidades en la concepción de los pueblos prehispánicos del ande. Se ubican y moran en las grandes montañas. Huallallo como deidad fuego se transmuta en amaru o serpiente que es otro signo usado para representar al agua que al enfriarse se convierte en nieve. La nieve quema como la helada. Esta semejanza le da significados contradictorios. Otro signo es "huhi" o cuye (cobayo) que representa al fuego. Los campesinos actuales crían cuyes junto al fogón. El agua al pasar de estado líquido al sólido se hace fuerte y adquiere el poder de quemar, lo cual lo transmuta en un elemento masculino.

Huallallo era una deidad que practicaba la antropofagia y para enfrentarse a Pariacaca se convirtió en fuego llameante opuesto a la deidad agua (Pariacaca). Ocupó la zona de Morococha (Mullococha) que sería el actual nevado de Ticlio.

Probablemente, en la realidad pasada fueron héroes elevados a la categoría de dioses que representaban a etnias diferentes que ingresaron a la lucha por el dominio del territorio. Huallallo, líder destacado de pueblos cazadores o pastores, adoradores de dioses masculinos como el Sol, el fuego, el cielo o el cóndor que se enfrentó con el líder de etnias agrícolas, adoradores de deidades femeninas como el agua, la pacha mama (madre tierra), cuya derrota del dios fuego por la diosa agua marcaría la hegemonía de la actividad agrícola sobre la pastoril y el establecimiento de un nuevo orden social que eliminó la práctica de la antropofagia que era característica de ciertos

pueblos pastoriles o cazadores. Durand al referirse a la zona mediterránea afirma "... que ciertos pueblos pastorales o ciertas capas étnicas alzan altares, rinden culto al fuego macho, al Sol, al pájaro o al cielo, otros, por el contrario, llevan a cabo una vida sedentaria de labriegos, se contentan con piedras frotadas con sangre a guisa de altar, invocan divinidades femeninas y telúricas" (2004: 40). Este hecho no es solamente una característica de los Andes o del mediterráneo sino también de Mesoamérica. Limón concluye que: "Los inmigrantes del norte caracterizados como seminómadas, cazadores recolectores, con una agricultura incipiente, se distinguieron por su carácter guerrero y por el culto que profesaban a los astros, específicamente al Sol" (2001: 189). Quienes descubrieron el fuego fueron cazadores y recolectores hace, más o menos, 800 mil años y luego lo domesticaron. Desde entonces, el fuego transformó la vida de los hombres, modificando su dieta mediante la cocción de los alimentos y provocando la división social del trabajo entre el sexo masculino y femenino. La mujer se encargó de la conservación del fuego hasta la emergencia del fósforo. Su importancia es altamente relevante en la vida humana y su desarrollo en el planeta Tierra. Impacto en la biología del ser humano permitiendo la cocción y asimilación de la grasa animal y ampliando la frontera alimentaria de entonces al eliminar sustancias tóxicas de semillas y frutos mediante la cocción que de otro modo no podía haberse consumido. Desde entonces se incorpora en la dieta una nueva fuente de energía más eficaz. La grasa cocinada es de fácil asimilación y el organismo humano requiere en menores cantidades que la energía proveniente de los alimentos vegetales para cubrir las necesidades energéticas del cuerpo. Hoy se conoce que "... la energía generada por el metabolismo de las grasas y los azúcares se trasforma en adenosintrifosfato (ATP). La molécula que con mayor frecuencia se utiliza para conducir las reacciones celulares" (Kandel, Schwartz y Jessell; 2000: 57) en el cerebro. El consumo de grasa animal redujo la frecuencia de tomar alimentos reduciendo el tiempo dedicado a la búsqueda de alimentos, cuya reducción condujo a la realización de otras actividades.

El fuego como el agua son tan importantes en la vida cotidiana de los seres humanos que desde tiempos muy remotos han destacado su influencia. El fuego es parte imprescindible de la cocina y por tanto en la cocción de los alimentos que debe consumir el ser humano. Por eso Levi-Strauss se dedicó al análisis de los mitos referidos a lo crudo y lo cocido y nos dice: "Ocurre también que los mitos, los ritos o el simple uso sitúen la oposición de lo asado y de lo hervido en otros planos. Varias tribus americanas asocian el asado a la vida en la floresta y al sexo masculino, lo hervido a la vida de pueblo y al sexo femenino. Los Yahua amazónicos hierven la carne o la ahuman. La primera técnica incumbe a las mujeres, pero los hombres ahuman la carne cuando andan en expedición de caza, y aun en el pueblo, sise ausentan sus esposas" (1972: 421) y luego afirmó que "Lo hervido es la vida; lo asado, la muerte" (1972: 424).

El fuego sin intermediación destruye y por esta razón el asado que está expuesto directamente al fuego significa la muerte. El fuego destruye toda forma de vida, pero en combinación con el agua es el generador de vida.

En el antiguo Perú el oro representó al Sol y al fuego. Por eso el inca llevaba un brazalete de oro con el cual encendía el fuego en la fiesta del Sol (Inti Raymi). De Betanzos, en sus crónicas, describió que el Inca Yupanqui mandó construir un ídolo del tamaño de un niño que representaba al sol y "...hizo traer un bracero de oro e siendo encendido en el fuego mandóle poner delante del ídolo en el cual fuego e brasero hizo echar ciertos pajaricos e ciertos granos de maíz e derramar encima de tal fuego cierta chicha todo lo cual dijo que comía el sol e que haciendo aquello le daba

de comer e de allí adelante se tuvo aquella costumbre ordinariamente lo cual hacía aquel mayordomo del sol...” (1999: 50).

El fuego implica nieve, es decir está planteado el mito en términos opuestos de caliente y frío, entonces el Sol como el fuego es caliente y la Luna es fría lo cual forma parte del régimen diurno y nocturno, de lo masculino y lo femenino. En este caso Huallallo es fuego, es caliente, es día, es luz, es macho que representa la estación de sequía. El fuego es seco opuesto a la humedad, a la estación de lluvias y al agua, clasificación que se sustenta en la observación y experiencia del discurrir de las estaciones que, en los Andes, se observa dos épocas bien marcadas en el ciclo anual: tiempo de sequía y tiempo de lluvias, tiempo de escasez y tiempo de abundancia, tiempo de esterilidad y tiempo de fecundidad, tiempo de no producción y tiempo de producción, tiempo de escasez y tiempo de abundancia, lo cual resulta siendo un modo de representar metafóricamente los movimientos de la Tierra alrededor del Sol cíclicamente, es decir el movimiento de las estaciones opuesta; pero, a la vez, es una explicación de la esterilidad que produce el fuego aislado y de la fertilidad del agua. Este movimiento cíclico, en un momento determinado, que pertenece a la naturaleza, es complementado y destacado con una fiesta dedicada al inicio de la época de lluvias o al inicio de la fertilidad y abundancia, de la reproducción y de la riqueza, que se organiza, cada año, el ocho de septiembre en honor a la Virgen de Cocharcas o fiesta del agua, fecha en que caen las primeras lluvias del año, acompañado de relámpagos y truenos, inicio en que finalmente anula al sol radiante y quemante hasta el retorno de la plenitud del sol o estación de secas que forma parte del orden cultural que refuerza mediante la creación del ritual el ciclo natural.

Las representaciones más comunes del fuego que encontramos en los relatos andinos son los de llama, mula, toro y cóndor asociados a su función sancionadora y purificadora, relatos que se sustentan en la ideología cristiana católica y en la del mundo andino. En la portada del templo de Tiawanako los rayos del Sol están representados por los camélidos americanos: la llama. Esta es una evidencia de que este animal representó al fuego por cuya razón, con la presencia de los conquistadores se convirtió en demoníaca que en la época de los Incas servía para los sacrificios en honor del Sol (relato 11) porque el demonio en la religión cristiana es un personaje del fuego símbolo de la maldad opuesto al orden humano.

Las mujeres que mantuvieron o que mantienen relaciones sexuales con los sacerdotes católicos en los mitos se transmutaban y transmutan en mulas (animales estériles) al servicio del demonio, señor del infierno que es el lugar del eterno fuego. De hecho, como hemos visto, el fuego esteriliza, elimina toda forma de vida; pero, a su vez, tiene el significado de fecundador en unión del agua. La mula es símbolo de esterilidad así como el fuego (relato 8 y 12).

Otro símbolo del fuego es el oro que a su vez está representado por el carbón. La plata por la ceniza que siempre es la consecuencia de la combustión. El brillo dorado del oro se asemeja a los rayos del Sol. El carbón es el efecto del fuego que se transmuta en oro. Es por esta semejanza que se produce el símbolo. Todo lo que quema el Sol se vuelve negro, incluso el color de la piel cobriza se intensifica en la altura por estar ubicado en el mundo de arriba o Qanaq Pacha.

El toro es símbolo del fuego por ser un elemento fecundador. Ambos son de sexo masculino. En los relatos el toro representa al oro y la plata que se encuentran en las minas, al interior de las grandes montañas, donde se oculta el Sol al atardecer como si penetrara al seno de la montaña. Por otra parte los toros encantados viven en el fondo de las lagunas que simbolizan la unión del fuego y del agua. El relato sobre el toro de la laguna de Paca cuando sale en las noches de

plenilunio bota fuego por la boca, quema los pastos y retorna dejando sus cuernos como riqueza para el bienestar de los pueblos (Torres; 1993:298). De la misma manera en el mito Qoa, recogido por Kauffman Doig habla de "... un felino sobrenatural que se desplaza por los aires, entre brumas y nubes, cerca de los puquios (o manantiales), lanzando rayos por los ojos, produciendo truenos y desplegando el arco iris; sus orines se convierten en lluvia" (1989: 248). Es indudable que el toro es un símbolo del fuego así como el puma. Estos símbolos son de carácter polisémico (relato 14). Durand precisa que: "En la anatomía animal es el cuerno, imputrescible y cuya forma oblonga es directamente sugestiva, lo que va a simbolizar admirablemente la potencia viril, tanto más cuanto que son los animales machos los que llevan los cuernos" (2004: 147). El relato precisa que deja sus cuernos como símbolo de riqueza, es decir el instrumento fecundador que en los mitos andinos está asociado al agua. También el toro está en el fondo de las lagunas, lo cual es una metáfora de unión que simboliza la unión sexual entre el fuego y el agua que generan la vida sobre la Tierra.

El cóndor es el dador de fuego a los seres humanos (relato 15). Esta ave se ubica en la clase de símbolos diurnos, responsable de la propagación del fuego que mora en las altas montañas andinas, es decir en el Qanaq Pacha como el Sol. Durand, al interpretar el imaginario de los pueblos occidentales y otros nos dice que "... ala es ya un medio simbólico de purificación racional. De donde paradójicamente resulta que el pájaro casi nunca es encarado como un animal sino como un simple accesorio del ala" (2004: 136). El cóndor al liberar el fuego se purificó y a la vez quemó la tierra por cuya razón algunos lugares presentan el color rojizo.

Si el relato 15 se interpretara desde le núcleo sémico sexual que es el falo está penetrando a la vagina terrestre (caverna) y que está fecundando a la madre tierra y que pronto terminará la copulación (sus cuernos están gastando la roca) de cuyo acto nacerán nuevas vidas (nuevamente la Mama Pacha florecerá). Sin lugar a dudas, este párrafo es una metáfora referida a la función fecundadora del fuego. Tanto el símbolo como el fuego mismo son masculinos. Esta interpretación se hace más consistente con otro pasaje del relato. Por efecto del fuego los cóndores y los gallinazos tienen la cabeza pelada y "huyen de vergüenza". Este párrafo sería la representación del órgano masculino que no puede ser mostrado a la gente por pudor.

La caverna que es el símbolo del seno de la Mama Pacha o madre tierra copula con el fuego representado por cóndor para el surgimiento de una nueva vida (Pacha Mama florecerá). Sólo aquella hembra fecundada, esta sea animal, vegetal o humano, puede florecer y dar frutos. En la filosofía de los pueblos andinos todas las cosas del universo tienen vida sin excepción y consecuentemente se procrean.

"Si la tierra es maternidad, el sol por el contrario es la paternidad. El sol casi siempre es masculino. Él ocupa un lugar destacado en numerosas culturas, como la azteca. En Egipto es Amón-Ra, en el cristianismo, el sol es símbolo de inmortalidad y de resurrección. El Sol es Dios. Dios es un término que proviene etimológicamente del sánscrito «Dyau», y significa «día»; en griego es «Teso»: la divinidad, lo brillante, la luz. De ahí que no sea una casualidad que el sol sea aceptado universalmente como uno de los símbolos divinos" (Melich; 1998: 99).

En consecuencia, el fuego es el símbolo de la estación de secas. El sol radiante es signo de sequedad y de esterilidad, opuesto a la humedad o agua, símbolo de fertilidad y de abundancia; pero, los pueblos prehispánicos, para explicar el movimiento de la Tierra y del Sol, elevaron a la categoría de lo sagrado como a todas las cosas más importante de la vida, le atribuyeron un valor altamente positivo al poder sacralizado.

C. SÍMBOLOS DE UNIÓN DEL AGUA Y DEL FUEGO

Los distintos relatos que se presentan en este trabajo plantean metafóricamente la unión del agua y del fuego. En estos relatos se producen transmutaciones de mujer joven a laguna y de laguna a mujer joven o a Virgen cristiana. La mujer joven (agua) llega a casarse con jóvenes humanos bajo reglas precisas de unión y convivencia análogamente al matrimonio humano, cuya trasgresión de dichas normas es la disolución de la unión, pérdida de la mujer (agua) y de los bienes materiales. Esta unión del agua, elemento femenino, con el fuego, elemento masculino que, en el caso de los relatos, el macho humano representa al fuego. El sexo masculino pertenece a la clase de símbolos del régimen diurno y consecuentemente implica lo seco, lo cálido, cuya unión con el agua reproduce vida que, metafóricamente, está expresado en el incremento del ganado, es decir dicha unión produce la vida que en la concepción andina es riqueza.

Uno de los símbolos más claros de la unión del agua con el fuego es el relato sobre los illas, el toro y el cóndor. "También la presencia del Sol y la neblina (agua en estado gaseoso) muestran la conjunción del calor, de la luz y del agua que simbolizan la combinación perfecta que da origen a la vida y, en este caso el illa no sería otra cosa que el símbolo de vida. En el mito illa emerge un Sol de la mañana, que es el Sol naciente en pleno desarrollo que se combina con el agua, Sol que es homólogo al becerrito que también está en pleno crecimiento, y a la vez opuesto al Sol de la tarde que poco a poco se apaga, es decir se va muriendo lentamente, cuya luz y calor son débiles para producir evaporación y fecundación. El Sol otoñal es también análogo con la vejez en cuya etapa declina la actividad sexual y la reproducción. El Sol representa al sexo masculino y la neblina (agua) al sexo femenino, de cuya unión nace la vida; por eso, entre luz, calor solar y la neblina emerge el becerrito" (Torres; 2003: 204).

Algunos relatos, como el N° 13, consideran que los toros que están en las lagunas son illas, otras veces, los toros representan metales, sobre todo, al oro. Por eso, como en el relato 14, se encuentran convertidos en minerales en las montañas. Como ya se ha dicho el oro es símbolo del fuego de sexo masculino que se une al agua, cuya unión da origen al incremento del ganado vacuno. En nuestro trabajo de Toro profano a Toro sagrado se afirmó que: "Los mitos sugieren que el agua en los Andes pertenece al Hanan Pacha (cielo o mundo de arriba) porque las lluvias y las nieves vienen de arriba. El cerro, donde vive el toro, es parte del Kay Pacha (este mundo de ahora), pero está más cerca de Hanaq Pacha y el toro está entre el Kay Pacha y el hanaq Pacha porque vive en el seno de la laguna o en el interior del cerro. Consideramos que el toro expresa la unión del Kay Pacha, el Hanaq Pacha y el Uku Pacha" (Torres; 1993: 301).

El toro como el agua pertenece a varios mundos según sea profano o sagrado. Unas veces vive en el interior de las montañas y simboliza el oro y éste es símbolo del Sol, otras está en el seno de las lagunas y representa al fuego cuando sale de la laguna. En este sentido es un articulador de mundos, pero esta unión da origen a la riqueza de los pueblos del Ande.

El relato 15 plantea la unión del cóndor y la madre tierra. El cóndor símbolo del fuego se une a la tierra que es sinónimo de humedad para dar origen a la vida. Se alimenta de carne en descomposición (carroña). Lo podrido pertenece a la humedad. El hecho de nutrirse de animales en estado de putrefacción es una forma de unión entre lo seco y lo húmedo. Esta interpretación se

fortaleza con el sentido del habla popular en el que comer es sinónimo de relación sexual entre varón y mujer, el sexo masculino come al sexo femenino.

El cóndor es un símbolo que se ubica en el régimen diurno y forma parte del mundo de arriba opuesto al agua que forma parte del régimen nocturno o mundo de abajo. La reproducción sólo puede darse cuando se conjugan el día y la noche. La vida exige la unión del fuego y del agua para la reproducción. Tanto fuego y agua, por separados, son estériles, es decir no originan la vida.

Para uno de los pensadores griegos (Empédocles) hay cuatro elementos fundamentales: tierra, aire, fuego y agua, cuya combinación da origen a las diferentes formas de vida. Consideramos que, en el mundo andino, el fuego, el agua y la tierra son partes del proceso de la vida. Por esta razón adquiere mayor importancia y el ser humano le asigna un valor altamente positivo que los convierte en deidades a quienes hay que rendirles culto.

4. FUNCIONES DEL AGUA Y DEL FUEGO

Tomamos el concepto de función en su sentido teleológico, es decir por la finalidad del simbolismo del agua y del fuego.

A. FUNCIÓN CONSTRUCTORA

Para Melich la función del símbolo es construir "... una realidad oculta a otros modos de conocimiento... una creación de "ámbito", de "horizonte de significado". Como constructor, el símbolo añade un nuevo valor a un objeto, a una acción, un valor que no tenía anteriormente. Lo simbólico es una apertura al mundo" (1998: 67). Efectivamente, los mitos, objeto de nuestro análisis, cuyos personajes profanos alcanzan la sacralización que es una nueva dimensión no sólo de héroes sino de deidades.

Aparte de que el símbolo es un constructor de una realidad cumple también el papel de modelizador, es decir ofrece paradigmas de conducta y de ordenamiento social. En este sentido los relatos que tomamos como ejemplo, a través de los símbolos que contienen, plantean claramente modelos de conducta como por ejemplo la conducta leal, la obediencia a las normas establecidas por el grupos así como la forma de organización social de abundancia que son paradigmas o valores al cual aspira y se dirige el ser humano. El Hombre necesita puntos, hitos de referencia y estos son los símbolos contenidos en los relatos. Sin estos no habría la posibilidad de que la vida de los seres humanos adquieran sentido. Los valores expresados son la lealtad / deslealtad/, /la honradez/ el engaño/, /organización social de abundancia/ organización social de pobreza/.

B. FUNCIÓN PURIFICADORA

Tanto el agua como el fuego cumplen la función de purificadores. El fuego al quemar elimina todo pecado y redime de la condena. En el relato 8, por relaciones sexuales prohibidas, la mujer se transmuta en mula y está en el infierno cumpliendo el castigo pero al quemar su cuerpo elimina la parte impura y del horno sale volando una paloma blanca, símbolo de pureza en el cristianismo.

El agua bendita cumple la misma función de purificar. Otro ejemplo, cuya práctica es generalizada, en las sociedades rurales andinas, es el lavado de ropa del difunto que suele denominarse "lavatorio" que es un acto de purificación. Si la Virgen de Cocharcas o la mujer joven y soltera es símbolo del agua y de pureza opuesto a lo sucio, entonces simbólicamente todo lo que toca se vuelve limpio, exento de todo lo impuro y sucio. Estos conceptos opuestos de pureza y de impureza tienen implicaciones en otras esferas de la vida humana. Por ejemplo en la terapéutica andina el curador usa el término de "limpia" para curar una enfermedad que es considerada como algo sucio, impuro, pecado y lo sucio está asociado a la brujería que popularmente denominan "cochinadas" que hace la gente. Es algo extraño que está en el cuerpo y por tanto debe ser extraído o limpiado. Tiene este mismo sentido el "baño de florecimiento", hecho en el que interviene el agua y las flores como elementos principales que sirve para limpiar la "mala suerte" o "la mala Vibra". Echar a los ríos elementos de curación también tiene el sentido de purificación.

Tanto el fuego como el agua cumplen el papel de purificar que es una antigua práctica de los incas. Arriaga señalaba que después del entierro se lavaban todos en los manantiales y luego quemaban la ropa vieja del difunto (1920: 84). Sigue siendo una práctica de limpia lavarse los pies y echarse agua a la cabeza para que las aguas del río se lleven los pecados. El agua y el fuego desempeñaban y desempeñan la función de purificar. En el antiguo Perú el mes de septiembre estaba destinado a la purificación colectiva como una forma de conservación de la salud, lo cual nos indica que también tenía una función terapéutica.

C. LA FUNCIÓN FECUNDADORA

En la visión de los incas, el mundo estaba organizado en masculino/ femenino (qari / warmi), arriba/ abajo (qanay / uray/, en cálido / frío (rupay / chiri). El principio masculino estaba relacionado con el fuego, con arriba, con lo cálido, con el sol, con el oro. En cambio el principio femenino con lo de abajo, con el frío, con el agua, con lo húmedo, con la luna, con lo nocturno, con la plata. Sólo la unión de ambos daba lugar a la emergencia de la vida. Esta concepción no es exclusiva de la cultura inca. Los aztecas, según informa López Austin, pensaban que el "nacimiento solar aparece... como la fecundación del Padre Celeste, la preñez de la Madre terrestre y el fuego celeste" (1996: 61). Por su parte, Limón nos dice que: "... la convergencia de los dos elementos opuestos y complementarios, fuego y agua, que simbolizan a los dos principios cósmicos traía como consecuencia la generación de la vida" (2001: 192). Al respecto ya hemos precisado que la unión del fuego y agua producen y reproducen la riqueza que representa el ganado vacuno.

Esta función del fuego y del agua aclara los relatos sobre los illas. Estos son los resultados de la unión del fuego (Sol) y del agua (Luna) que dan lugar al nacimiento de la nueva vida. El fuego, ente masculino, penetra al agua y a la tierra (entes femeninos) en forma de calor y hace que germinen las plantas y se fecunden los animales.

D. FUNCIÓN SANCIONADORA

En la mayor parte de los relatos hay expresiones de sanción impuesta por la trasgresión de normas que la sociedad establece. Está prohibida las relaciones sexuales entre pariente, entre un sacerdote católico y una mujer, entre parientes espirituales (compadres). Por la sanción impuesta se

transmutan las mujeres en mulas y están en el eterno fuego (infierno). En este caso, el fuego es un medio de sanción y a la vez de purificación; por ejemplo, cuando se sanciona la ingratitud y el olvido del actor que recibió tantos beneficios.

En la tradición popular campesina hallamos sanciones como quemar la mano o quemar a los ladrones por el hurto realizado, indican que el fuego es el instrumento mediante el cual se sanciona. La danza de los Huacones consideramos que es el culto a la deidad solar porque sanciona a quienes no tienen limpio el hogar.

Las lluvias torrenciales y las inundaciones son consideradas como sanciones impuestas por la desobediencia de los hombres a las deidades, quienes envían tales fenómenos para castigar la infracción, quitándoles los bienes. En algunos relatos la mujer (agua) prohíbe algunos actos como maltratar al perro, cuya desobediencia es castigada con eliminar todos los bienes que son símbolos de riqueza y bienestar de la familia. Generalmente, desaparece la mujer esposa y el ganado.

E. FUNCIÓN MORALIZADORA

En el relato 1 se expone explícitamente que la antropofagia es malo implicando que lo contrario es bueno. En el relato 2 se expresa que existen animales buenos y malos, precisando que son buenos porque indican años de lluvias y avisan sequías y heladas; y, son malos porque el granizo malogra la siembra. En el relato 3 describe la bondad de la liberación de los pueblos de la muerte y de la dominación. En el relato 4 se plantea que la pureza es un bien supremo representado por la virginidad de una mujer que tiene la categoría de santa.

Los relatos 5 y 6, aparentemente, no exponen ningún valor moral; sin embargo, se infiere que esconder a la mujer y su ganado es una protección de los demás miembros de la sociedad. En el relato 7 plantea que la promesa es un bien y quebrarla es un mal que es sancionado con la pérdida de la mujer que es un bien y de los bienes materiales.

En el relato 8 es un mal mantener relaciones sexuales con un sacerdote, cuya violación de esta prohibición se castiga con la conversión en mula, es decir perder su condición humana. Además se precisa que la purificación mediante el fuego es un bien. En el relato 9 se exponen que es un bien la reciprocidad y un mal el fuego que destruye la vivienda del ratón y la muerte de sus críos. En el relato 10, precisa que burlarse y ser alcohólico es un mal que se sanciona con la muerte por el fuego. El relato 11 precisa que el incesto es un mal.

La procreación del ganado es buena, es un bien, es un bien la fecundidad como lo plantean los relatos 13, 14, 15. 16. En el relato 17 la curiosidad es un mal así como la desobediencia, cuya violación se sanciona con la privación de la libertad que es un bien.

Guariglia distingue tres sentidos: *a*) "Todos aquellos aspectos que han influido decisivamente en la conformación de los ideales intra mundanos de conducta humana en el curso histórico del desarrollo, choque y entrecruzamiento de las distintas corrientes religiosas, filosóficas, políticas y culturales del desarrollo de la modernidad", *b*) "el carácter imperativo de sus recomendaciones, sea por el peso de la autoridad de una tradición o sea por el libre ejercicio de las convicciones subjetivas". Este es su sentido normativo; y *c*) "Su carácter de obligatoria o prohibida que olvida el fin último de la vida, la felicidad o perfección" (1996: 13 –14).

En los relatos, objeto de nuestro análisis, encontramos que son ideales humanos de conducta, un conjunto de normas permisibles o de prohibición y, en cierto modo obligatorias

porque establecen sanciones, lo cual configura la función moralizadora de los relatos como parte de la concepción de la vida de los seremos humanos.

Si bien explícitamente no están planteadas el bien y el mal; sin embargo, si nos detenemos a valorar en los términos morales el contenido de los relatos, está perfectamente delineado el bien y el mal como valores, es decir ideales o paradigmas de conducta. En este sentido, el agua es un bien y a la vez un mal. Es un bien como parte en la procreación y conservación de las distintas formas de vida en el planeta. Es más, el agua ocupa, aproximadamente, los 2/3 partes del globo terráqueo por lo que debía denominarse la "Tierra planeta agua". Es un bien porque es parte del gozo estético debido a sus movimientos que, durante las 24 horas, cambia en su imagen en correlación con el movimiento de la Tierra alrededor del Sol y con el movimiento de la Luna. Es un mal cuando destruye, produciendo avalanchas, mareas e inundaciones, o cuando cambia de estado y cae en forma de granizos.

Los valores, entre ellos los morales, no son propiedades de las cosas, personas, conductas o sociedades sino atributos consignados por el ser humano en función de la importancia que tiene para su bienestar y felicidad o para su malestar. Son bipolares, es decir son positivos y negativos. Por eso, el valor bien implica el mal.

REFLEXIONES FINALES

¿Estudiar el simbolismo del agua y del fuego cómo es de útil al ser humano y a la sociedad actual? ¿Merece el esfuerzo intelectual que se realiza para comprender el mensaje que traen los relatos? ¿Qué necesidad o qué interés cubre el descubrir el sentido de los relatos sobre el agua y el fuego?

Las sociedades andinas de ayer y hoy elevaron y elevan, los fenómenos naturales, como el agua y el fuego, a la categoría de sagrados por ser fuerzas poderosas con determinadas propiedades para hacer el bien y el mal, atributo de los dioses, constituyendo paradigmas del ser humano y de la sociedad mediante los cuales encontró y encuentra sentido a su vida.

En los símbolos del agua y del fuego está la vida y su reproducción, paradigma de riqueza, dimensión que en estos tiempos alcanza una preocupación particular en la ciencia y en la tecnología. Por eso, estudiar el simbolismo del agua y del fuego, ayuda al Hombre y a la sociedad a definir el sentido de su existencia debido a que el ser humano se hace humano en función de los modelos que se traza. A este auto construirse se llama desarrollo humano, una especie de marcha a la perfección. También a este interés se debe la necesidad de comprender los mensajes. De ajustar la conducta lo más que se pueda a los valores que están presentes en los relatos sobre el agua y el fuego.

En los relatos se destacan una serie de valores como la tolerancia, la abundancia, el bienestar, etcétera. La tolerancia es limitada. No hay tercera vez. La segunda vez que comete la trasgresión de la norma se castiga con la muerte y la pérdida de bienes. El agua (laguna) es un palacio donde hay abundancia. En este caso el agua es símbolo de la abundancia y del bienestar opuesto a la escasez y malestar. En muchos relatos se plantea el paradigma de la sociedad de abundancia que también hoy se aspira construir. Estos valores son guías para la autoconstrucción humana.

Hoy día se habla de educación en valores porque hay una terrible confusión y transmutación de valores, parece que entre el bien y el mal ya no existe diferencia. Lo malo se ha

convertido en bueno y lo bueno en malo; por lo que, no encontramos cómo se educa en valores, pero los mitos y las leyendas andinas nos ofrecen un claro ejemplo de cómo educar en valores: contando los mitos y leyendas a los niños y jóvenes reforzado con la práctica de los mayores, es decir con el ejemplo como testimonio de vida.

Por otra parte, los mitos son una forma de explicación de la realidad observada mediante analogías y homologías que, en el caso del Sol y del Agua, explican la unión de estas dos deidades que dan origen a la vida, cuya variedad es fuente de riqueza para los andinos, es decir sin energía (calor) y sin masa (agua) no es posible la emergencia de la vida.

BIbliografía

AYALA, JOSÉ LUIS; *Literatura y Cultura Aimara*, Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú, 2002.

BUNGE, MARIO; *Emergencia y convergencia*, GEDISA editorial, Barcelona, España, 2004.

BRAS, RAFAEL L. Y MARIO MOLINA; "Agua y clima" en *Agua Crisis del Siglo XXI*, National Geographic, México, 2006.

CAVERO CARRASCO, ARNULFO; *Incesto en Los Andes*, CONCYTEC, Lima, Perú, 1990.

CEVALLOS, GERARDO; "Agua y biodiversidad" en *Agua Crisis del Siglo XXI*, National Geographic, México, 2006.

CÓRDOVA ROSAS, ISABEL; *Seis casos de control social en la literatura oral del valle del Mantaro*, tesis, UNCP, Huancayo, Perú, Sin año.

DE ÁVILA, FRANCISCO; *Dioses y Hombres de Huarochirí* (1598), Museo Nacional de Historia y el I: E: P: Lima, Perú, 1966.

DE BETANZOS, JUAN; *Suma y narración de los Incas* (15), Universidad Nacional San Antonio Abad, Cusco, Perú, 1999.

DOMÍNGUEZ CONDEZO, VÍCTOR; *Pachayachay*, Editorial San Marcos, Lima, Perú, 1995.

DURAND, GILBERT; *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

DE MOLINA, CRISTÓBAL; *Ritos y Fábulas* (15), Editorial Futuro, Buenos Aires, Argentina, 1959.

DUBININ, N. P.; *Genética General*, Editorial MIR, Moscú, Rusia, 1981.

GUAMAN POMA DE AYALA, FELIPE; *El primer nueva crónica y buen gobierno*, Siglo XXI e I.E. P:, México, 1980.

GUARIGLIA, OSVALDO; *Moralidad ética universalista y sujeto moral*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

KANDEL, ERIC R., JAMES H. SCHWARTZ Y THOMAS M. JESSELL, *Neurociencia y conducta*, Prentice Hall, España, 2000.

LEVI-STRAUSS, CLAUDE; *El origen de las maneras de mesa Mitológicas III*, Siglo XXI, España, 1972.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO; *Cuerpo humano e ideología*, tomo I, UNAM, México, 1996.

MARGULIS, LYNN Y DORION SAGAN; "Agua y origen" en *Agua crisis del Siglo XXI*, National Geographic, México, 2006.

MÉLICH, JUAN CARLES; *Antropología Simbólica y acción educativa*, Paidos, Barcelona, España, 1998.

TAIPE CAMPOS, NÉSTOR GODOFREDO; "La ira del Dios Sol en Tocas-Colcabamba: Sol. Amarus y Hombres" en *Agua* N° 2, SCAF, INC y C.J: M Arguedianos, Huancayo, Perú, 2005.

TELLO DEVOTO, RICARDO; *Historia de la Provincia de Huancayo*, Casa de la Cultura de Junín, Huancayo, Perú, 1971.

TORRES RODRÍGUEZ, OSWALDO; "Illa: Símbolo de Fecundidad y riqueza" en *Agua* N° 1, JMA, INC y SCAF, Huancayo, Perú, 2003.

————; "De toro profano a toro sagrado" en *Actas y memorias científicas del XIII Congreso Nacional y II Internacional Andina de Folklore*, Huancavelica, Perú, 1993.

WOLF, GARY Y PETER GLEIK; "Agua y Futuro", en *Agua crisis del siglo XXI*, National Geographic, México, 2006.

PATRONES DE OCUPACIÓN Y PEREGRINAJE EN LOS CENTROS MONUMENTALES ANDINOS: EL PARADIGMA DE PACHACAMAC[1]

Peter Eeckhout
Université Libre de Bruxelles

> [...] el diablo se reviste en aquel Ídolo y habla con aquellos sus aliados, y les dice cosas diabólicas que manifiesten por toda la tierra. A éste tienen por dios y le hacen muchos sacrificios; vienen a este diablo en peregrinación de trescientas leguas con oro y plata y ropa, y los que llegan van al portero y piden su don, y él entra y habla con el ídolo, y él dice que se lo otorga.
>
> Francisco de Jerez, 1534.

Pachacamac es un sitio monumental en los Andes centrales que llegó a su apogeo luego de haber sido integrado en el Tahuantinsuyu. Fue un centro religioso, ceremonial, político, estratégico, económico y simbólico, sin duda entre los más prestigiosos del Imperio (Eeckhout 1999; Hyslop 1990: 255-61; Lanning 1967: 170; Lumbreras 1974: 223; Moseley 1992: 185; Rowe 1946: 191; 1963; Shimada 1991; Von Hagen y Morris 1998). Como fue tan importante, ha sido mencionado a menudo por los cronistas, así que tenemos una idea bastante buena de cómo funcionaba al momento de la conquista Española (Patterson 1983, 1992; Rostworowski 1992, 1999). Entre otros, Pachacamac fue el asiento de un dios oracular epónimo, y el foco de romerías a larga escala desde lugares remotos. El modelo de santuario oracular y centro de peregrinaje ha sido ampliamente usado por los arqueólogos y etnohistoriadores y se ha vuelto uno de los paradigmas de la prehistoria Andina (Burger 1988; Menzel 1964, 1977; Moore 1996: 123-131; Poole 1982; Shimada 1991: LIV; Silverman 1991; Urton 1990). Ha sido amplificado, primero para explicar la organización social y los vestigios monumentales pre-Incas de Pachacamac y segundo para apoyar la interpretación de otros sitios antiguos de diferentes regiones y periodos considerados como formalmente semejantes, tales como Cahuachi, Pacatnamú o Chavín de Huantar .

De manera sorprendente, muy pocos especialistas han cuestionado debidamente la validez del modelo Pachacamac y sus implicaciones. Confían en las semejanzas de naturaleza y función de los sitios antes mencionados, no importa cómo difieren en edad o situación ecológica. Sin embargo, investigaciones recientes en Pachacamac y el valle de Lurín han puesto a la luz nuevas evidencias que ponen en tela de juicio la explicación tradicional.

[1] 2008: " El oráculo de Pachacamac y los peregrinajes a larga distancia en el mundo andino antiguo". En: *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, editado por Mario Curatola y Mariusz Ziolkowski, pp.161-180. IFEA, Lima.

EL PEREGRINAJE AL ORÁCULO DE PACHACAMAC EN EL HORIZONTE TARDÍO

La etnohistoria suele ser bastante prolija respecto a las romerías en el sitio, y María Rostworowski se hizo ampliamente eco de dicha práctica (Rostworowski 1992: 101-104). Según ella: « Se trataba de un medio para establecer reciprocidades simétricas y asimétricas además de iniciar o de mantener relaciones de complementariedad entre diversos medios ambientes. De ahí la presencia de peregrinos de muy lejanos lugares en las celebraciones a las más conspicuas huacas» (Rostworowski 1992: 102).

Las romerías tenían como principal motivo la consulta del ídolo oracular cuyo santuario se encontraba en la primera muralla —o Recinto Sagrado—, el lugar más reservado del sitio.

> Hay en esa mezquita [la de Pachacámac] un ídolo general común a todos, y hay un sabio famoso que tiene la carga de esa mezquita, y los Indios creen que él detiene el conocimiento de los eventos futuros, porque él habla con ese ídolo (Jerez 1965 [1534]: 67).

Es en esos términos que el mismo Atahualpa, último emperador Inca en todo el sentido de la palabra, explica a Hernando Pizarro, primer europeo que pisó Pachacámac, la razón de la popularidad del dios.

No se debe pensar que la realización de una consulta al dios era tarea sencilla. Al pie del templo se hallaban tres patios grandes que se acercaban progresivamente al santuario. Hernando Pizarro explica, en carta enviada al virrey en 1533, que antes de ingresar en el primer patio de la "mezquita", el visitante debía esperar durante veinte días, y antes de acceder al patio superior, nada menos que un año (Pizarro 1872 [1533]: 123).

> In this upper court the bishop used to be. When messengers of the chiefs, who had fasted for a year, went up to pray to God that he would give them a good harvest, they found the bishop seated with his head covered [...]. When these messengers of the cheifs delivered their messages to the bishop, the pages of the devil went into a chamber, where they said that he speaks to them; and that devil said that he was enraged with the chiefs, with the sacrifices they had to offer, and with the presents they wish to bring.

Sobre el ídolo a través del cual el dios se comunicaba con los hombres, Jerez explica que éstos "le tenían en tanta adoración que sólo sus sacerdotes y los dependientes designados le servían, y los otros no se atrevían a ingresar, y no había nadie suficientemente digno para tocar con su mano los muros de su casa " (Jerez 1965 [1534]: 96, ver también la cita a inicios del presente ensayo).

Parece que esta tradición procede de una regla general respecto a las santuarios mayores: "...no todos los indios ven la huaca principal, ni entran al sitio ni casa donde la huaca está, sino sólo los hechiceros, que hablan con ella, y la llevan las ofrendas" (Arriaga 1999 [1621]: 61). Los adivinadores (huatuc) tenían que permanecer solteros durante su oficio, se vestían de colores oscuros y permanecían la mayor parte del tiempo en los templos donde recibían los oráculos (Valera 1968 [1585-1589]: 164).

> Se dice —y esto se tiene por fuente cierta— que en este templo el demonio hablaba bajo una forma visible, dando repuestas por su oráculo, y a veces se veía una serpiente cubierta con colores [...]. Los hechiceros y ministros infieles consultaban a sus dioses conforme a la enseñanza del

> demonio. Generalmente ocurría de noche; entraban andando hacia atrás, dándole la espalda al ídolo, y, inclinándose y bajando la cabeza, tomaban una posición fea y así consultaban. Usualmente, la repuesta fue una especie de silbido atroz o gemido que les horrorizaba [...] (Acosta 1979 [1589]: 254).
>
> [...] Al tiempo de oír el oráculo, se tomaba el tal ministro de un furor diabólico que ellos decían utirayay, y después declaraba al pueblo lo que el oráculo le había dicho [...] Tal fue el oráculo [...] de Pachacamac" (Valera 1968 [1585-1589]: 164).

Arriaga afirma que los "ministros mayores" se emborrachaban con chicha cuando querían hablar con las *huacas* (Arriaga 1999 [1621]: 37) . Albornoz y Cobo agregan que mezclaban la chicha del adivinador con semillas wil'ka (*Piptadenia colubrina*) que provocaban alucinaciones o le hacían perder el sentido común (Albornoz 1967: 27; Cobo 1964 [1653], L13, cap. 36: 230; 1990: 169). Rowe (1946: 242) avanza que no sólo los adivinadores, sino también los sacrificadores se emborrachaban así para cumplir con su oficio. La adivinación no fue un fenómeno específico de Pachacamac:

> cualquier huaca podía dar respuesta a las preguntas, pero había pocos oráculos que tenían un prestigio tal que fueran consultados por personas provenientes de diferentes partes del Imperio. Los más famosos fueron Apo-Rímac ["Señor oráculo"] [...]; Paca-Kamaq [...]; Rimaq ["Oráculo"] [...] y Wari [...]".
>
> [...] La adivinación se practicaba para diagnosticar una enfermedad, determinar la veracidad de una confesión, localizar un bien perdido, identificar a los brujos hostiles, escoger entre varias vías posibles, definir el sacrificio más apropiado para una deidad y, en general, para contestar a todas las preguntas que carecían de respuesta (Rowe 1946:302, traducción mía).

La ubicación exacta del santuario del ídolo no tiene la aprobación de todos los autores que se interesaron por el tema (Eeckhout 1998a; Franco Jordan 1993). Aunque me inclino personalmente en favor de la plataforma superior del Templo del Sol, repetidos saqueos del edificio, así como de los edificios propuestos por otros autores (el Templo Viejo, el Edificio Pintado) impiden verificar lo que dicen los textos respecto a los modos de consulta y el aspecto del santuario.

Desde el punto de vista arqueológico, el peregrinaje a larga escala está bien atestado para el Horizonte Tardío. El tipo de ocupación, los patrones funerarios y las modificaciones llevadas en el diseño del sitio por los Incas son tantos ejemplos significativos cuya interpretación concuerda bastante bien con los datos etno-históricos. Considerando que poco se ha publicado sobre ese tipo de evidencias, me parece importante revisarlas brevemente.

Un rasgo recurrente de la ocupación en Pachacamac en dicha época es la presencia de pequeños campamentos provisionales en las ruinas. Dichos campamentos se caracterizan por fogones, cuyeros, acumulación de basura y vasijas decoradas rotas ex-profeso, más probablemente en un marco ritual. Ofrendas diversas se encuentran en las mismas capas de ocupación (Eeckhout 2004a, 1998b). En base a las excavaciones llevadas por nosotros, estos campamentos se encuentran sistemáticamente en las pirámides con rampa, abandonadas en el transcurso de las generaciones antes de la integración del sitio en el Tahuantinsuyu (Eeckhout n.d.). Es posible que en otras zonas

del sitio —por ejemplo en la tercera muralla— se encuentren más evidencias del mismo tipo. Le llamamos campamentos provisionales pues suelen ser limitados en área, de corta duración, y sucesivos. Si nos referimos a lo que se sabe de las reglas de consultación del Oráculo tales como figuran en las crónicas, dichos campamentos podrían corresponder a las estructuras usadas por los peregrinos que pasaban un año de ayuno obligatorio en el sitio.

Las tumbas del Horizonte Tardío en Pachacamac son muy variadas y se encuentran tanto en cementerios como adentro de los edificios. Esta última categoría llama la atención pues se trata también de un reuso de estructuras abandonadas. En muchos casos, adobes caídos o sacados de los muros sirvieron para la construcción de cámaras funerarias . En otros casos, los mismos ambientes de las pirámides con rampa (por ejemplo los recintos hundidos) se acondicionaron para acoger a las sepulturas. Esta actitud —algo iconoclasta a primera vista— revela en realidad toda la importancia de Pachacamac como dios relacionado con el más allá y el deseo general de los hombres de la época de enterrarse en tierra sagrada (Eeckhout 1999:388). En efecto, aunque se conocen en el sitio entierros de todas épocas desde el periodo Intermedio Temprano, la proporción aumenta de manera espectacular en el Horizonte Tardío, siendo aparentemente la Primera muralla (con los Templos) el punto focal de dicha práctica (Feltham 1983: 720-727). Eso explica que se llenó el sitio de momias, y que se aprovechó al máximo el espacio disponible para enterrarlas, seguramente con lugares preferenciales (por ejemplo el cementerio I frente al templo Pintado y también las antiguas pirámides con rampa) y otros de menos prestigio o interés (tal vez los cementerios de la segunda y tercera muralla).

En efecto, varias tumbas encontradas en la pirámide con rampa III, por ejemplo, constan con un material abundante, diversificado y lujoso, algo que refleja sin duda el alto rango de sus ocupantes. Son frecuentes las cerámicas Negro Pulido de estilo Inka-Chimú, así como otras con posible procedencia de la Costa Sur. Existen también piezas excepcionales que reflejan las diversas influencias en el sitio resultando de la incorporación en el Imperio. Todo esto concuerda perfectamente con el modelo de peregrinaje a gran escala desde lugares lejanos hacia Pachacamac.

Otro indicio del tamaño de las romerías son las modificaciones llevadas por los Incas al diseño del sitio. En efecto, el incremento espectacular de las instalaciones de peregrinaje señala un cambio en las peregrinaciones desde el nivel local hacia el interregional. Durante el Período Intermedio Tardío, los peregrinos se juntaban probablemente en la Sala Central, al final de la calle Norte-Sur que atraviesa el sitio. Durante el Horizonte Tardío, los Incas construyeron la Plaza de los Peregrinos, un complejo de patios de 5 hectáreas con columnas, donde los peregrinos tenían que esperar antes de ingresar en el Recinto Sagrado y consultar al Oráculo. La Plaza de los Peregrinos es 20 veces más grande que la Sala Central (Eeckhout 2004b).

Dicho incremento de tamaño debe llamar la atención, pues supone que la cantidad de peregrinos acogidos en la época inca fue mucho más grande que antes.

Eso nos lleva a reconsiderar la problemática del sitio entero pues si parece haber servido de residencia provisional para muchedumbres de peregrinos en el Horizonte Tardío, ¿qué fue antes?

LAS ROMERÍAS A GRAN ESCALA EN LOS ANDES PREHISPÁNICOS

Ciertos autores sostienen que las romerías a Pachacamac constituyeron una costumbre ya existente

desde tiempos remotos. Siguiendo a Menzel (1964,1977), la difusión de la iconografía de Pachacamac en el Horizonte Medio 2 (ca 650-800 d.n.e.) se puede explicar por la importancia religiosa que ya tenia el sitio por causa de la presencia en el santuario de una divinidad oracular renombrada en buena parte de los Andes. Menzel (1968:193) postula que "[...] ejerció su influencia a través de un oráculo, así como lo hizo bajo el dominio Inca, época en la que su esfera de influencia tuvo por lo menos una extensión semejante". Keatinge (1988: 312) avanza que durante el periodo Intermedio Tardío, Pachacamac se solidificó como un centro mayor de peregrinajes, parte de una especie de red a larga distancia entre diferentes centros religiosos como Pacatnamú, en la costa Norte.

Dicha hipótesis entra en el marco de una corriente inspirada por las exégesis de unas fuentes etno-históricas por parte de ciertos autores. Se trata de lo que he designado como "el modelo de las embajadas" y que puede sintetizarse de la manera siguiente: durante el Período Intermedio Tardío se establecieron en diferentes pisos ecológicos una serie de santuarios dedicados cada uno a uno de los miembros de la parentesca mítica de Pachacamac. Cada santuario tenía su correspondiente, es decir, su embajada en el sitio, adentro de la Segunda muralla. El tributo recolectado en los santuarios provinciales se le mandaba en Pachacamac, el cual se volvió un foco de intercambios entre las diferentes embajadas. Desde el punto de vista arquitectónico, dichas embajadas constan con un cierto número de rasgos estructurales comunes lo cual permite clasificarlas bajo el mismo rubro de "Pirámides con Rampas" (Agurto Calvo 1984: 128; Bueno Mendoza 1982: 34; Burger 1988: 114-115; Franco Jordan 1998:68-69; Hyslop 1990: 225; Jiménez Borja 1962-63: 29; 1985: 41-42; Jiménez Borja y Bueno Mendoza 1970: 22; Keatinge 1988: 312; Negro 1977: 204; Paredes Botoni 1990: 191; Patterson 1983: 159; Rostworowski 1972: 41-42; 1989: 75; 1992: 51; 1993: 192; Shimada 1999: 109; Zuidema 1999).

El examen de las fuentes etnohistóricas revela un panorama mucho menos homogéneo y coherente. No existe consenso entre los cronistas, y el modelo elaborado por Jiménez Borja, aparece como una reconstrucción algo forzada (Eeckhout 2003b). Los resultados de las excavaciones llevadas en el sitio durante los 10 últimos años tampoco concuerdan, pues se ha comprobado que las pirámides no fueron ocupadas por gentes foráneas sino por locales, y que no funcionaron de manera simultánea sino diacrónica (Michczynski *et al.* 2003).

Desafortunadamente, el modelo de las embajadas ya había sido recibido con tanto entusiasmo —y casi sin crítica alguna— por la mayor parte de la comunidad científica que se aplicó *mutatis mutandis* a otros sitios monumentales andinos.

Los resultados de las investigaciones en el sitio, nos obligan, sin embargo, a revisar este modelo, no sólo para Pachacamac sino también para otros sitios donde ha sido aplicado. Las supuestas redes religiosas y la intemporalidad de las romerías a gran escala necesitan ser cuestionadas.

El carácter local —a lo mejor regional— de ciertos cultos preincaicos es bastante lógico, especialmente por lo que concierne los periodos intermedios de la prehistoria andina, los cuales, por definición, se caracterizan por una mayor heterogeneidad y una cierta tendencia al aislacionismo, lo que se traduce en el terreno por un mosaico de pueblos y culturas frecuentemente antagonistas e involucrados en peleas entre vecinos, como se sabe muy bien por lo que concierne el Periodo Intermedio Tardío. Resulta poco probable que en un marco como éste se puedan desarrollar redes y relaciones estables, menos a larga distancia, menos todavía si implican gran número de gentes. En épocas más fusionales como los horizontes, tales relaciones no solamente son más factibles, sino

también deseables pues contribuyen al fortalecimiento y la cohesión de las instituciones dirigentes.

El ejemplo de los Santuarios de las Islas de la Luna y del Sol en el lago Titicaca lo ilustra perfectamente. Las investigaciones recién publicadas por Bauer y Stanish muestran que los Incas transformaron un lugar de culto, básicamente local, en un centro panandino de peregrinajes a larga escala, es decir, exactamente lo mismo que ocurrió en Pachacamac (Bauer y Stanish 2001). La razón profunda de la elección de estos dos sitios permanece incierta, pero al parecer se debe buscar en las creencias cosmológicas incas. En efecto, según el informador de Ávila, "[...] los incas creían que los límites de la tierra se encontraban en Titicaca y, por la otra parte del mar, en las tierras de Pachacámac; más allá no había más nada. Era quizá a causa de esta creencia que adoraban a estos dos huacas más que a todas las demás y levantaron una imagen del sol en las proximidades de Pachacámac de Abajo" (Ávila 1987 [1608?]: cap.22). La misma clase de restricciones de acceso se aplicaban en esos santuarios: ayuno ritual, etapas sucesivas y acercamiento progresivo por patios restringidos (Bauer y Stanish 2001: 213-240; Pizarro 1872 [1533]. Tanto en Pachacámac como en el santuario del Titicaca, sólo unos individuos con estatus especial estuvieron autorizados a tener un contacto directo con el Ídolo o la Roca Sagrada. Así como Bauer y Stanish lo mostraron, ese control estrecho de los cultos más solemnes formaba parte integral de las estrategias socio-políticas incas de dominación (Bauer y Stanish 2001: 244:49). La misma interpretación ha sido avanzada por Topic (1999) respecto a la difusión del culto de Catequil (Huamachuco) en el Ecuador Incaico.

Aparece, pues, que los Incas, como en muchos otros campos, no inventan la práctica del peregrinaje, sino que la canalizan a su provecho y la llevan a niveles antes desconocidos, tanto a nivel de distancia como del número de peregrinos involucrados.

Tomando en cuenta esta diferencia de escala, resulta bastante peligroso aplicar el modelo del santuario oracular de peregrinaje, tal como se conoce en el Incanato, a otros contextos. Así, las propuestas de Menzel respecto a la difusión del estilo Pachacamac en el Horizonte Medio 2 no concuerdan con este modelo, pues de ser el caso tendríamos mucho más ejemplos de estilos foráneos en el sitio mismo durante este período. En realidad, los artefactos foráneos o mostrando influencias foráneas sólo se encuentran al pie del Templo Pintado de Pachacamac, y sólo en algunas tumbas especificas (Uhle 1903: 19-25). Tal vez por razones históricas ligadas a la importancia pionera del trabajo de Uhle, se ha generalizado la idea desarrollada por Menzel, pero estas propuestas no resisten al examen de los hechos, así que lo demuestra Kaulicke luego de una cuidadosa revisión de los datos disponibles concluyendo que "Lo que Menzel interpretó como una presencia de un nuevo orden social [...] con un centro propio y poderoso en Pachacamac, se reduce de esta manera en una especie de desierto con presencia esporádica de áreas funerarias y ofrendas dispersas sobre un área enorme que alcanza la costa y la Sierra Norte. Semejante visión, sin embargo, carece de un sentido histórico, ya que convierte interpretaciones poco sustentadas en hechos generalizados, y la ausencia o deficiencia de datos en ausencia real" (Kaulicke 2000: 341).

Otro sitio mayor cuya interpretación ha sido bastante influenciada por el modelo de santuario oracular y foco de peregrinajes es el de Chavín de Huantar en el Callejón de Huayllas. En efecto, se ha sustentado que la difusión de la llamada "iconografía Chavín" durante la segunda mitad del Horizonte Temprano (900-200 aC) se debía a este principio (Burger 1988, 1995: 193-194; Moseley 1992: 159; Patterson 1971). Las investigaciones recién llevadas por Rodríguez de Kembel (2001) revelan que el sitio estuvo terminado en 750 aC, que sufrió algunas refecciones en 500 aC y estuvo abandonado ya en 430 aC. Las ocupaciones posteriores son viviendas de gentes comunes que

reusan las ruinas: el templo ha cesado de funcionar. De ser exacta, esta nueva interpretación del sitio implicaría que la influencia Chavín y la difusión de los motivos y del estilo relacionado, atestiguados a partir de 500 aC pues no corresponden a un fenómeno religioso de tipo oráculo-peregrinaje, sino más bien a otros factores que quedan por esclarecer.

Estos ejemplos nos invitan a revisar los prejuicios respecto a la intemporalidad de la práctica del peregrinaje en Pachacamac así como generalmente del peregrinaje a gran escala desde lugares lejanos en los Andes pre-Incas.

El caso de Pacatnamú (valle de Jequetepeque) tal como lo presentan Keatinge y otros también parece algo forzado, pues en base de unos textiles decorados, convierten el sitio en miembro de una red interregional de peregrinajes a larga escala (Keatinge 1977, 1978, 1981, 1982; Ubbelohde Doering 1959, 1960, 1967; Von Hagen y Morris 1998: 224). Las excavaciones llevadas durante 5 años en el sitio por Donnan y Cock han llevado a reconsiderar esta interpretación: "Nuestras tres primeras temporadas de trabajo de campo han sembrado algunas dudas sobre la hipótesis del centro de peregrinación. A la fecha, ni la cerámica ni otros artefactos recuperados sugieren que nadie, que no haya sido parte de la población del valle, fue enterrado en Pacatnamú. Mas aún, la gran mayoría de los fragmentos cerámicos hallados en pozos de prueba o en los complejos arquitectónicos es de tipo utilitario o doméstico —no los elaborados fragmentos comúnmente asociados con alto rango o rituales que se esperan encontrar en un importante centro ceremonial" (Donnan 1986: 23; ver también Donnan y Cock 1997). Estas conclusiones son paralelas a las que hemos llegado para nuestras propias excavaciones en los complejos monumentales del Período Intermedio Tardío en Pachacamac (Eeckhout 2000).

Terminaré esta breve revisión con el caso de Cahuachi, asentamiento mayor de la cultura Nasca, costa sur del Perú, en el Período Intermedio Temprano (ce 200 aC-550). Silverman (1993, 1994) así como Rostworowski (1993) avanzan que se trata de un centro ceremonial vacío la mayor parte del año, y que se llenaba de peregrinos llegados de varios lugares de la esfera Nasca durante temporadas muy cortas. Entre otras evidencias, se refieren explícitamente (1) al modelo incaico de Pachacamac, (2) la casi ausencia de ocupación doméstica permanente en el sitio, (3) la presencia de canchas abiertas, supuestamente dedicadas a acoger los visitantes para las ceremonias, y (4) la comparación con el peregrinaje católico moderno al santuario de la Virgen de Yauca, valle de Ica. Examinaré sus argumentos en este orden.

Ya he subrayado el peligro que consiste en proyectar en el pasado remoto (en este caso 1000 años y más) prácticas observadas en un contexto imperial muy específico. Segundo, las investigaciones llevadas por Orefici (1997) en el sitio de Cahuachi sugieren que existe una ocupación doméstica de tipo residencial, incluyendo actividades artesanales, algo que lleva a anunciar las propuestas de Silverman. La misma remarca vale para las grandes canchas que no son todas vacías sino construidas, tal como también lo demostró Orefici (1997). Hay que subrayar el hecho de que canchas grandes tipo explanadas también se encuentran en Pachacamac, y pueden ser interpretadas como lugares de reuniones puntuales para gran número de gentes (Eeckhout 1995: 85). Todo el problema reside en la interpretación de estas reuniones, algo que parece difícil determinar por la arqueología. Esto nos lleva al cuarto argumento avanzado por Silverman, es decir la comparación etnográfica. Es bien cierto que la serie de evidencias seleccionadas por el autor subrayan las semejanzas entre Cahuachi y el santuario de Yauca. Pero de ninguna manera estas evidencias permiten deducir lo que sea sobre la frecuencia de estas reuniones, la identidad étnica de los

participantes, las actividades llevadas por los mismos y tampoco las metas específicas que tenían. Un sinnúmero de hipótesis pueden corresponder con huellas de reuniones puntuales en un lugar dado, mas todavía si este lugar esta casi vacío, como lo sostiene Silverman. En resumen, parece tan arriesgado comparar Cahuachi con algo que ocurrió en Pachacamac a inicios del siglo XVI como de compararlo con lo que se puede observar hoy en día en la región.

CONCLUSIONES

Quizás para unos las ideas desarrolladas en este ensayo podrán parecer como provocantes. Mi ambición sólo poner en evidencia el terrible dogma que representa el modelo de centro oracular y de peregrinaje desarrollado a partir de las fuentes etnohistóricas respecto a Pachacamac en el momento de la conquista. No se trata de negar la existencia del peregrinaje en el sitio, ni tampoco la realidad de esta práctica como costumbre andina prehispánica. Oráculos existieron en el Tahuantinsuyu y más probablemente en varias regiones de los Andes centrales antes del Horizonte Tardío (Curatola Petrocchi 2001). Las evidencias arquitectónicas e arqueológicas sugieren que el Lanzón de Chavín puede haber tenido papel de oráculo (Lumbreras 1993: 364 *et passim*). El mismo fenómeno oracular, es decir, la facultad de adivinación que se le atribuye a una persona, ídolo o divinidad, parece tener un carácter universal, siendo la Pitia de Delfos en el Peloponeso antiguo el ejemplo tal vez más famoso. Allá también oráculo y peregrinajes son ligados, pues obviamente el primero engendra a los segundos. Pero no hay que irse tan lejos, en América prehispánica existieron oráculos y romerías también, cuyos ejemplos mejor conocidos son Teotihuacán en el valle de México y Cholula en el valle de Puebla-Tlaxcala (Berlo 1992; Heyden 1975; McCafferty 1996; Motolinia 1970; Rojas 1985).

En el marco del presente ensayo, intenté poner en perspectiva la práctica del peregrinaje en Pachacamac. Si consideramos los hechos desde un punto de vista estrictamente arqueológico, resulta que no hay evidencias claras de peregrinajes extra-locales o extra-regionales antes de la integración del sitio al Imperio Inca, y no hay elementos claros para sostener la existencia de romerías en el Horizonte Medio u antes. Por supuesto hay materiales exógenos en las tumbas de esta época, pero su número reducido no permite deducir gran cosa, sino que hubo contactos entre las elites, algo bastante común entre las sociedades prehistóricas complejas, americanas u otras. En consecuencia, siendo el modelo de referencia tan débil, resulta lógico cuestionar su aplicación a otros sitios. El modelo de centro de peregrinajes a larga escala no conviene para explicar el éxito de la difusión del estilo Chavín, tampoco concuerda con lo que se excavó en Pacatnamú o en los santuarios del Titicaca antes del Horizonte Tardío. Quizás Cahuachi, como centro regional, si podría corresponder, pero hemos visto las limitaciones del registro arqueológico al respecto.

¿Cuáles son las perspectivas de investigación respecto a la identificación de oráculos y romerías a larga distancia en los Andes prehispánicos? Primero, la identificación de un oráculo parece imposible determinar en base de datos arqueológicos. Siguiendo a lo que está descrito en las fuentes etnohistóricas, podemos más o menos imaginar el aspecto de un santuario en los periodos tardíos, es decir, el lugar donde se realizaban los ritos y donde se encontraba el soporte o la imagen de la divinidad o ancestro (ídolo, elemento natural, intercesor humano...). Estos lugares son generalmente escondidos a la mirada directa, tienen acceso restringido y frecuentemente tortuoso, se

encuentran en edificios o estructuras monumentales elaboradas y decoradas, están asociados a ofrendas y a veces a sacrificios humanos y animales (Eeckhout 2003a). Ahora la función de lo que está en un santuario es muy delicada determinar en ausencia de textos, excepto tal vez cuando la iconografía es explícita, lo que es excepcional. La adivinación es una característica específica, no es la única calidad potencial de una entidad sobrehumana.

El peregrinaje desde lugares remotos parece más factible determinar arqueológicamente, pues en este caso se puede apoyar la argumentación con elementos materiales como la presencia de artefactos exógenos, de tumbas con ajuar e individuos foráneos, de instalaciones para acoger peregrinos o reflejando la estancia provisional de los mismos, de las ofrendas o rituales que realizaron, así como la presencia de un santuario mayor o elemento natural resaltante que justificaría la romería. Rutas, aposentos y monumentos relacionados con esta práctica se pueden identificar, lo que fortalece la demostración (Harbinson 1994; Stopford 1994).

Para concluir, es importante subrayar el hecho que no sabemos hasta dónde podemos proyectar los elementos tardíos (mayormente Incas) hacia el pasado para explicarlo: hacerlo de manera directa equivale en negar simplemente los procesos de cambio que observamos en otros campos de las sociedades andinas antiguas, resultando en la uniformización de éstas últimas. Hay que admitir que nuestra disciplina tiene límites intrínsecos y presentar los modelos e interpretaciones por lo que son, es decir, hipótesis.[2]

[2] *Agradecimientos:*
Agradezco al INC por haber expedido las autorizaciones de investigación en Pachacamac. El Proyecto Ychsma recibió ayuda financiera de la Université Libre de Bruselas, del Fonds National de la Recherche Scientifique y del Fonds de la Recherche Fondamentale Collective (Bélgica), de la National Geographic Society (Washington) y de la Curtiss T. and Mary G. Brennan Foundation (Santa Fe). También recibimos apoyo logístico de parte del Museo de Sitio de Pachacamac y de la Embajada de Bélgica en el Perú. Quiero agradecer a todo el equipo de excavación, y especialmente a Carlos Farfán, co-director nacional del Proyecto Ychsma, así como al Dr. Jane Feltham y al equipo de topografía (Valérie Decart y Vincent Thieren). Asumo la total responsabilidad del contenido del presente artículo, así como de los errores que podrían existir.

CHIKOMEXOCHITL Y EL ORIGEN DEL MAÍZ EN LA TRADICIÓN ORAL NAHUA DE LA HUASTECA

Anuschka van 't Hooft
Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Bueno, para nosotros, para toda la gente de esta comunidad lo más importante es el maíz.
Porque sin el maíz no hay vida.
Puede uno tener frijol, puede uno tener jitomate, chiles, todo.
Pero si no hay maíz no come uno.
Por eso es lo más importante.

En gran parte de la Huasteca, los indígenas nahuas narran sobre cómo se originó el maíz. En estos relatos se habla de un muchacho, de nacimiento milagroso, y su abuela malvada quien lo quiere matar. Después de varios intentos, la abuela logra su cometido: desnuca al nieto y entierra su cuerpo en un lugar cerca del río. Es exactamente en ese lugar de entierro donde brota la primera planta del maíz que conocerá el mundo.

El muchacho que da origen al maíz con su cuerpo se llama Chikomexochitl, Siete Flor. Su nombre manifiesta ya que es un muchacho excepcional: Chikomexochitl refiere a un nombre calendárico que remonta a tiempos prehispánicos. Para los pueblos nahuas que vivían en esa época, el número siete era símbolo de conceptos como la abundancia, la semilla, el centro, la perfección y la ofrenda. Por otra parte, la flor era —y lo sigue siendo para muchas personas— lo bueno por excelencia, implicando sabiduría, creación, amor, hermosura y belleza. De este modo, el muchacho reúne varias cualidades, la más destacada siendo su inteligencia; la gente dice que "es listo".

Por lo general, los narradores del relato de Chikomexochitl hablan de que era un muchacho travieso que siempre estaba jugando, bailando, tocando música y cantando. Su abuela —una *tsitsimitl* o anciana malvada, asociada con el Mal Aire— no lo quería porque se dice que "hacía mucho escándalo". Ella concebía varios planes para deshacerse de él. Primero lo mandaba a lugares lejanos para que estuviera fuera de su vista. Pero Chikomexochitl siempre regresaba rápido y la abuela se cansaba de tenerlo cerca. Es entonces que lo empezaba a mandar a lugares peligrosos, donde, según ella, los animales salvajes lo comerían. Aún así, el nieto realizaba todas las encomiendas con éxito y no moría. Ninguna de las tareas peligrosas le era difícil. Se relata que Chicomexochitl le arrancó la

lengua a un caimán, quien lo quería devorar, y que en el bosque se escapó de unas fieras que lo querían matar. Es más, debido a su gran inteligencia, el muchacho se vuelve creador, elaborando una sonaja de la tenaza de la acamaya que lo debería de haber devorado y pintando la concha de una tortuga servicial por lo que ahora las tortugas tienen el caparazón decorado. En algunas versiones del relato, Chikomexochitl es el agricultor que limpia el monte, siembra maíz y hace crecer a la milpa con una rapidez extraordinaria. En otras versiones, el muchacho provoca relámpagos con la lengua de un caimán quien lo quería tragar. También se cuenta que Chikomexochitl es el inventor de la escritura.

Cuando nada ni nadie puede vencer a Chikomexochitl, la abuela toma la iniciativa de matarlo ella misma. Un día, dice el relato, ella le "quiebra el pescuezo" y se deshace del muchacho. La anciana regresa cada rato al lugar donde había enterrado el cuerpo de su nieto para espiarlo y ver qué pasaba. Después de unas semanas, ella vio que había brotado una plantita de maíz, que crecía más y más, hasta que espigó y se dieron grandes elotes. Hasta tres elotes dicen que tenía la mata de maíz. Este maíz era Chikomexochitl.

El hecho de que un muchacho da origen al elemento más importante de la comida en las comunidades, hace de esta persona alguien muy especial. De hecho, Chikomexochitl es un personaje extraordinario, y esto se da a conocer incluso antes de su nacimiento: la madre de Chikomexochitl se embarazó al tragar una piedra preciosa un día cuando fue al manantial a traer agua. Este milagro manifiesta que el bebé que nació no era nadie común. Algunos dicen que la madre era la Tierra, ella es la tierra madre del que nace el maíz, su hijo. Otros dicen que Chikomexochitl sí tuvo una madre de carne y hueso, pero que a la vez era hijo de los espíritus que viven en el Cerro Sagrado llamado *Postektitla*, uno de los lugares más importantes dentro de la cosmovisión nahua de la Huasteca.

Cuando Chikomexochitl revive como maíz, la abuela recoge los elotes, los desgrana, y hace masa de *nixtamal* que tira al río para asegurarse de que no queda rastro de su nieto. Es en el agua en la que Chikomexochitl resucita en forma de persona. Su muerte y resurrección recuerdan el ciclo vital del maíz que se siembra (es decir, entierra) primero para después nacer. En otra ocasión, Chikomexochitl ya había demostrado su capacidad para engendrar la vida cuando resucitó a su padre o, como dicen otros narradores, a su abuelo que había muerto. Al igual que el maíz, el muchacho es un generador de vida.

Chikomexochitl se muestra pues todo un héroe. Él inventó y enseñó la danza, el canto, la música, la palabra (el discurso oral) y la escritura, las técnicas agrícolas, y las demás expresiones de sabiduría y arte. Todas estas expresiones están ligadas a *el costumbre*, el conjunto de conceptos y prácticas que rigen la vida cotidiana de las comunidades nahuas. Según los nahuas es Chikomexochitl quien enseñó *el costumbre,* es decir, es él quien les enseñó cómo vivir. Y, aún más importante, el muchacho es la encarnación del maíz. Sin él, hoy no hubiera existido el maíz. Por tanto, se puede entender el relato sobre Chikomexochitl como una referencia a la transición de una época en la que la gente vivía sin cultura hacia un estado de cultura, el cual gira en torno de la existencia y relevancia de la agricultura y el maíz.

En el relato la abuela malvada no queda sin su merecido castigo. Algunas personas relatan que su nieto la quemó en un temazcal, cuando entre los dos hacían una apuesta. Él se metió primero al temazcal y la abuela trató de calentar tanto el fuego que Chikomexochitl se sofocara. Sin embargo, el muchacho salió sano y salvo del temazcal. Cuando le tocó su turno a la abuela, Chikomexochitl

prendió un fuego muy alto en el temazcal. La anciana no pudo resistir el calor y se quemó, haciéndola cenizas. En otras versiones la abuela también llega a su final, pero en ellas son animales salvajes o hombres malos quienes la comen en el bosque, después de lo cual quedan solamente unos huesos y sus cenizas.

Las cenizas de la abuela se debieron haber tirado al mar, la "esquina del mundo" como dicen los nahuas. Solamente con los restos en este lugar tan apartado, la humanidad sería resguardada por los actos nocivos de la anciana. Desgraciadamente, las cenizas no llegaron a su destino. La persona encargada de llevar los guajes o cántaros que contenían las cenizas, no acató las instrucciones de mantener cerrados los recipientes. Al destaparlos, se escapó un enjambre de insectos, materialización de la abuela. Así, las cenizas de la abuela de Chikomexochitl tornaron en una muchedumbre de moscas, abejas y avispas, que ahora molestan a la gente y transfieren enfermedades. En casi todos los relatos, el personaje desobediente es un sapo o un hombre que luego se convierte en sapo como condena. Por los múltiples piquetes de los insectos, el anfibio tiene hoy su lomo lleno de granos.

Dicen los nahuas que Chikomexochitl sigue siendo un muchacho que anda vagando en el monte. Tal y como relatan, Chikomexochitl no puede morir, ya que es el maíz y por tanto siempre habrá semilla. Es él quien controla su germinación y maduración. La gente siente un gran respeto hacia el maíz, y esto se expresa en los múltiples rituales que se celebran a lo largo del año para recordar a Chikomexochitl. Tal vez el ritual más vistoso en este respecto es la fiesta comunal que se organiza cada año en varias comunidades, llamada "baile de los elotes", *elotlamanalistli* ("poner ofrenda al elote") o la fiesta de Chikomexochitl. Esta fiesta se celebra a finales de septiembre o principios de octubre, cuando se puede cosechar el maíz tierno. Es en estas fechas cuando, temprano en la mañana, los hombres van a la milpa a traer las primeras canastas de elotes. Al regresar a su hogar, las canastas son colocadas fuera de la casa y se come el almuerzo preparado por las esposas. Luego los hombres hacen un arco de hojas de un arbusto llamado *tamalkuauitl,* que sirve para pasar debajo de él al interior de la casa y depositar los elotes. Mientras la música de violín y guitarra toca el *xochipitsauak,* el son ritual que fue inventado por Chikomexochitl, los hombres entran bailando con sus canastas en la espalda. Una vez depositados adentro de la casa, las mujeres ocupan los elotes para preparar *xamitl* (tamales de elote), atole y elotes cocidos. En la tarde, la gente viste a unos pocos elotes con ropa en miniatura como si fueran muchachos, y los adorna con flores. Con estos muchachos en brazos, tanto los hombres como las mujeres bailan al compás del *xochipitsauak*. El baile se efectúa dentro de la iglesia y afuera en el atrio. El sacerdote viene a celebrar misa y a bendecir los elotes. Asimismo, un curandero de la comunidad dirige algunas palabras al elote. Después de la misa, los fiscales reparten elotes y atole y el baile sigue hasta altas horas de la noche.

La danza es una expresión religiosa que proporciona una manera de entrar en contacto con el espíritu del maíz para adorarlo, agradecerlo, y pedirle más apoyo para el futuro. De esta forma se renueva la alianza entre el hombre y el espíritu del maíz, y con ello se refuerza y consolida la relación constructiva entre ambos. El esfuerzo físico, el sudor y el cansancio generados por el baile forman parte de las ofrendas, tal y como el incienso, las flores, los rezos y la comida son elementos ofrendados. Efectivamente, el baile es una de las ofrendas más substanciales, ya que a través de él, la gente ofrece su propio cuerpo. La celebración tiene éxito cuando la gente baila "hasta el amanecer", lo que demuestra que realmente han dado lo mejor de sí por agradecer a Chikomexochitl.

De esta forma, el principal propósito de la fiesta del elote es dejar ofrendas al espíritu del maíz. El verbo nahua tlamana (poner algo en una superficie, ofrendar) conlleva ya este propósito. En el acto que se realiza se agradece al espíritu del maíz el haber conferido otro año más de vida. Tal y como dice uno de los vecinos nahuas:

> Pues es una señal de que, por decir que, pues, es la tradición que hacen. Por decir que el elote, el elote cuando ya hay, pues, es nuestra vida, es nuestra fuerza. Entonces por eso hacen como una señal que el elote ya está [...]. Lo van a cuidar durante el año pues.

Todo esto se hace para que Chikomexochitl "se encuentre feliz y contento y nunca nos abandone". La fiesta es indispensable para contentar a Chikomexochitl, ya que se le atribuye un aspecto tanto constructivo como destructivo. Aunque el muchacho es el maíz y como tal nunca muere, si la gente no trabaja bien, no cuida la milpa, y no hace la fiesta, Chikomexochitl se puede apartar de esa comunidad y habrá mala cosecha o, incluso, hambre. Su aspecto benéfico se expresa a través de cosechas abundantes de maíz. En el momento de haber elote, la gente sabe que va a tener qué comer durante todo un año, "entonces pensamos que es necesario agradecerle, porque él es lo que hace todo [...] para nosotros es importante porque es señal de gratitud."

Chikomexochitl es la encarnación del maíz, es el elote, el grano. Su relevancia para los nahuas es considerable, ya que la vida cotidiana, en casi todos sus aspectos, gira en torno al maíz. Los nahuas de la Huasteca cultivan el maíz en su milpa y lo venden en el mercado. Ellos comen maíz en forma de tortillas, tamales, atole y otros tipos de comida. También utilizan granos de maíz en los rituales para echar la suerte en caso de querer encontrar la causa de alguna enfermedad. De la misma manera hay muchos usos más de las hojas, la mazorca, los granos y el olote. Por ende, se entiende que la tradición oral sobre el progenitor del maíz contiene relatos considerados muy importantes. Al transmitir la narración de Chikomexochitl, la gente recrea y revaloriza los múltiples temas, eventos, normas y valores que se expresan en estos relatos, mismos que se adecuan constantemente a las nuevas circunstancias que se presentan en la comunidad.

Los textos sobre Chikomexochitl son ejemplos de un relato que narra un cambio de gran impacto en la sociedad. Por tanto, no sorprende observar, que su tema surge en tradiciones orales de otros múltiples pueblos indígenas de México, ya que el origen y la actual existencia del maíz es de vital importancia para todas las sociedades agricultoras en este país. En algunas regiones, se narran relatos muy distintos al de Chikomexochitl. Sin embargo, existen también textos del origen del maíz bastante similares entre pueblos indígenas vecinos tales como los tének, totonacos, tepehuas y otomíes. Incluso, encontramos episodios parecidos del relato sobre el origen del maíz entre pueblos lejanos como por ejemplo los zoques y popolucas de Oaxaca. El vigor de los relatos sobre Chikomexochitl en las comunidades nahuas demuestra el papel vital del maíz como base de la vida indígena actual y su gran importancia para la subsistencia de las comunidades.

Los nahuas llaman *kuento* a todas las manifestaciones de su narrativa. Los términos *kamanaltlajtoli* (lit. palabras conversadas) o *tlatempoualistli* (lit. lo que cuentan los labios) se reconocen como sinónimos, sin embargo, el préstamo del español ha tomado cada vez más el lugar que ocupaban los vocablos en náhuatl. Los relatos de la tradición oral nahua de la Huasteca se cuentan en el momento en que existe algún motivo que propicia su narración, por ejemplo cuando se

camina por el lugar donde ocurrieron ciertos eventos que se quieren recordar. Se transmiten sin ninguna restricción, es decir, en cualquier momento del día o del año y en cualquier situación interpersonal. Sin embargo, la condición más común se da cuando la gente se reúne para trabajar en faena o de "mano vuelta", cuando está preparando un ritual o una fiesta, o cuando descansa en su casa en compañía de la familia. En estas ocasiones, un narrador, quien normalmente es un hombre mayor, empieza a contar sobre algún evento del pasado después de habérselo solicitado. Con base en sus intereses del momento, su contexto personal y las versiones escuchadas con anterioridad, esta persona recrea un texto nuevo de acuerdo con el canon literario del grupo, el cual consiste en una serie de reglas sobre la composición, las unidades de contenido, y el estilo de su tradición. Los asistentes escuchan la versión, y a la vez la adornan con comentarios, preguntas, o exclamaciones de sorpresa o de conformidad. De esta forma, la historia es reconstruida y revivida entre todos los presentes, y es durante estas sesiones cuando se pueden apreciar todos los detalles de la representación.

Es así que en casi todos los hogares de habla náhuatl, uno puede escuchar de los padres de familia o los abuelos el relato sobre cómo nació Chikomexochitl y qué hizo para que tengamos maíz en este mundo. Sin embargo, cada persona cuenta el relato a su manera, según lo que ha escuchado y memorizado y según sea su estilo de narrar. Cada narración es una representación única, que en su forma, contexto y contenido exactos no se podrá repetir. Por tanto, el texto que a continuación se presenta es solamente una de tantas versiones que circulan en la Huasteca. Si esta versión no refleja exactamente el relato como uno lo conoce es porque la persona que narra ha escuchado episodios distintos, porque en el momento de relatar se acordó de unos eventos y no de otros, o porque quería platicar de algunas características de Chikomexochitl y no de otras.

♣

Chikomexochitl

Narrado por: Catalina Hernández
Adaptación: Anuschka Van't Hooft[1]

Había un muchacho que estaba en su casa. Su abuela no lo quería ver, ya que ese muchacho hacía muchas cosas. Decían que cantaba, agarraba ramas y hojas de naranjo, hojas de piste, hojas de flores. Y tocaba y hacía una flauta de carrizo. Tocaba y hacía cosas; quebraba un palo y hacía su guitarra o su violín.

Y su abuela no lo quería ver. Su abuela se enojaba, lo mandaba a que fuera lejos, que fuera a traer leña, que fuera lejos, que fuera a ver animales, borregos, gallinas.., cualquier cosa que fuera a ver. Luego él iba, pero iba rápido, hacía esa cosa y cuando regresaba seguía igual. Cuando llegaba a su casa hacía muchas cosas, lo que él quería hacer: bailaba, cantaba, quién sabe qué hacía allí. Luego se enojó su abuela y le dijo:

–Me molestas mucho, me estás dando dolor de cabeza. Ya no quiero ver que estés aquí. Mejor vete

[1] Los relatos de la tradición oral se aprecian mejor y se disfrutan más al leerlos en voz alta (o, mejor aún, narrarlos) a familiares y amistades.

a otro lado, donde tú quieras.

Pero el muchacho no se va. No se enoja, solamente se calla y ríe, ríe.

Y la abuela ya es muy abuelita, ya no puede andar. Luego ella una vez le dijo y quedó de acuerdo con la acamaya. La anciana fue a verlo, le dijo:

–Acamaya, yo voy a mandar a uno de mis nietos que venga. Y aquí, cuando llega mi nieto, lo vas a agarrar y lo vas a comer. Ya no lo vayas a soltar. Mételo debajo de esa piedra, le dijo.

Luego la acamaya le dijo a la anciana que sí. Cuando la anciana regresó le dijo a su nieto, le dijo:

–Vete, ve a ver a una acamaya, le dijo, *Ve a verla donde está*, le dijo.

Luego se fue, el muchacho se fue, fue a ver que había un abismo de agua profunda. Había allí una gran agua profunda. ¿Cómo atravesar el agua ahora que aquí estaba el abismo? Y al otro lado había puras piedras. No sabía cómo atravesarla. Fue a llamar a una tortuga. Le dijo:

–Tortuga, ¡ven!, dijo. Luego emergió la tortuga. Le dijo:

–¿Qué quieres Chikomexochitl? Entonces le dijo, le contestó:

–A mí me manda mi abuela que vaya a ver a la acamaya. Pero ahora, ¿cómo me iré? Es muchísima esta agua. ¿A poco iré encima del agua? No voy a aguantar atravesar esta agua.

–Bueno, no te preocupes, yo te llevaré, le dijo.

Entonces la tortuga lo cargó, Chikomexochitl se sentó en la espalda. Y lo llevó, un día lo llevó encima del agua. Entonces fue a llegar. Chikomexochitl le preguntó:

–¿Dónde está la acamaya?

–Allá está, si quieres te lo enseño, le dijo. La tortuga se fue con él, le fue a enseñar donde estaba esa acamaya. Luego el muchacho le fue a llamar, le fue a decir:

–Acamaya, ¿dónde estás?, le dijo.

Luego viene, salió. Trae dos tenazas, muy grandes trae sus tenazas. Le dijo:

–Aquí estoy.

Ahora, Chikomexochitl es inteligente. Agarró, cuando traía su tenaza, agarró una de sus tenazas. Se la agarró bien, le arrancó una de sus tenazas. Luego Chikomexochitl está contento porque había arrancado una de sus tenazas. Allí estaba dos días. Regresó y gritó a la tortuga. Le dijo:

–Tortuga, ahora llévame por donde me trajiste. Entonces otra vez subió encima de la tortuga y regresó. La tortuga lo trajo a su casa. Allí en la orilla del río lo fue a dejar.

Entonces Chikomexochitl salió, se fue donde estaba su abuela. Se fue, fue a verla. La abuela le dijo:

–No te fuiste, le dijo, *¿no te fuiste donde te mandé? Y yo quiero que te vayas. Ya no quiero que estés aquí*, le dijo.

–¡Pero sí fui abuela!, le dijo.

Entonces Chikomexochitl le fue a enseñar la tenaza de la acamaya.

–Aquí traigo la tenaza de esa acamaya si no me crees que fui. Entonces se la enseñó.

–¿Y cómo lo hiciste?, ¿cómo lo hiciste? ¿Para qué traes la tenaza de la acamaya? Y yo le había hablado a la acamaya, no más la ibas a ver. Y ahora, *¿para qué traes su tenaza?*

–Pero como ya le quité su tenaza ahora aquí la traigo.

–Bueno..., dijo la abuela.

Y luego allí está, baila, toca, juega, lo que hace allí. Su abuela sigue igual. Lo manda que vaya lejos a cuidar animales, lo manda a que cuide abejas, lejos lo manda. Chikomexochitl se iba pero no tardaba, como se apuraba. Se iba, pero allá baila, muchas cosas hace. Entonces regresa. Su abuela le dice:

–Ahora ve a este lugar, le dice. Ve, vete a este lugar. *Ahí vas a ir, ahí llegas donde hay una piedra y ahí te vas a sentar. Y allí vas a amanecer,* le dice. *No vas a regresar. Vas a regresar hasta mañana.*

Entonces el muchacho estuvo contento. Se fue donde le había mandado su abuela. Allí llegó, anochece. Había un árbol, ese árbol era grande. Pero el árbol se hizo pequeño. Y de veras se hizo pequeño, no muy grande. Anochece y Chikomexochitl subió arriba en el árbol. Luego el árbol crece grande nuevamente. Y abajo llegaron los hombres malos. Abajo llegaron, Chikomexochitl los vio. Ellos vienen, se juntan, se juntan, quieren comer al muchacho. Pero como Chikomexochitl está arriba no lo pueden comer. Y no lo comieron. Allí está.

Amaneció, amaneció y está allí. Entonces cuando amaneció los hombres malos se fueron. Chikomexochitl bajó; el árbol se hizo otra vez pequeño y Chikomexochitl bajó. Fue a ver a su abuela, le dijo:

–Llegué, abuela.

–No te fuiste donde yo te mandé, y yo te mandé para que fueras", dijo. "Pero ahora te irás.

Entonces la abuela le dio de comer, Chikomexochitl comió. Eran las cuatro de la tarde. Otra vez le mandó, le dijo:

–Ahora vete otra vez. Ahora vete con tu abuelo, le dijo. Entonces se fue con su abuelo. Siguió a su abuelo, quien le dijo:

*–Vámonos, tu abuela dijo que nos fuéramos los dos. Es muy enojon*a, le dijo.

Entonces se fueron. Chikomexochitl siguió a su abuelo. Luego llegaron, anocheció. Otra vez vinieron los hombres malos. Chikomexochitl subió arriba del árbol de nuevo. A su abuelo lo dejó sobre la piedra, donde había una gran piedra.

–Tú, siéntate aquí y yo voy a subir allí, le dijo. *Yo me voy a ir arriba*, le dijo.

Y subió, subió. El árbol se hizo grande. Chikomexochitl estaba viendo a su abuelo donde estaba sentado. Entonces empezó a anochecer. Empezaron a venir los hombres malos. Cuando vieron a su abuelo empezaron a comerlo, empezaron a comer a su abuelo. Acabaron con su abuelo, solo quedaron cenizas. Cenizas y sólo dos de sus huesos estaban tirados. Amaneció y Chikomexochitl trajo un hueso y un poco de cenizas.

Así fue a ver a su abuela. Le dijo:

–Regresé, le dijo.

–¿Y tu abuelo?

–No sé dónde se haya ido. Aquí traigo uno de sus huesos y un poco de cenizas. Mi abuelo se hizo cenizas.

–Y tú, ¿por qué no te quedaste?

–Yo no me quedé, no más mi abuelo se quedó.

Se enojó su abuela. Le mandó que fuera lejos. Le dijo que fuera a traer leña. Chikomexochitl se fue, fue a traer leña. Llegó de regreso y empezó a bailar, bailar adentro de la casa. Y tocó, cantó el Xochipitsauak. Entonces su abuela le dijo:

–Ahora vete otra vez, vete donde te mando. Ya no vas a regresar.

Se fue, pero esta vez llevó a su abuela. Su abuela se quedó abajo donde había una piedra. Allí se sentó. Nuevamente Chikomexochitl subió arriba, arriba del árbol estaba. Entonces a la abuela la comieron. Cuando amaneció no estaba su abuela. Sólo puras cenizas quedaron y unos huesos. Chikomexochitl bajó del árbol. Estaba contento y dijo:

–Mi abuela ya no quería verme. Ahora ya la comieron también. Ahora sólo sus huesos y su vestido están tirados.

Y trajo al vestido y los huesos, los llevó a casa. Entonces allí estaba en su casa. Llegó contento y se hizo de comer. Comió. Cuando terminó de comer empezó a tocar y bailar. Allí empezó a hacer muchas cosas, como ya nadie le mandaba. Él se manda solo, lo que él quería lo hacía. Bailaba, hizo una flauta de carrizo, bonita la flauta. Y así hizo, empezó a tocar y bailar. E hizo un sombrero. Así hizo. Entonces estaba en la casa.

Pero Chikomexochitl salió, se fue. Andaba no más en el monte. Ya no está dentro de la casa. Solo en el monte anda, anda, anda, el que hizo la canción que se llama Xochipitsauak. Se acabó.

EL TAJÍN: UNA VISIÓN PROPIA[1]
ENTREVISTA A DON PEDRO PÉREZ BAUTISTA

Daniel Nahmad Molinari
Centro INAH Veracruz

Nuestro entrevistado nos citó un día domingo por la mañana para conversar en la comunidad de El Tajín, distante sólo un kilómetro de la famosa zona arqueológica del mismo nombre. En su casa blanca e impecablemente limpia, don Pedro Pérez Bautista nos entregó parte de su vida y sus conocimientos.

Orgulloso totonaco, respetado y connotado personaje de su comunidad —de la cual es Agente Municipal— Don Pedro es también ex trabajador del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Hace dos años se jubiló, después de 30 años de servicio, y ha conocido de cerca todos los proyectos realizados en la zona arqueológica, en la que trabajó desde 1934.

Como compañero de trabajo, conozco a Don Pedro y su filosofía sobre El Tajín desde hace muchos años; por eso decidí mostrar aquí su pensamiento, su vida y obra, conocedor de la gran facilidad de palabra de don Pedro.

La entrevista se realizó sin equipo de grabación. Sólo he hecho una ligera corrección de estilo; sobre todo he recortado información repetida en la entrevista o que por razones de exposición parecía estar desordenada, prefiriendo ofrecer el texto corrido de lo dicho por Don Pedro. Estimo que así la lectura será mejor. Solamente en algunas partes, entre paréntesis y con cursivas, hago algunas aclaraciones que me parecen pertinentes para mayor entendimiento del texto. La versión, ya transcrita, fue revisada y autorizada por Don Pedro.

Espero que los conocimientos y las tradiciones de El Tajín, visitadas por uno de sus más sabios habitantes, heredero del pensamiento antiguo – de la tradición, como él lo llama -, aporte al lector una parte importante de la filosofía que hay en la profundidad del pensamiento indígena. Nuestro entrevistado nos aclaró que traducía los conceptos del totonaco, buscando los términos más cercanos en español. Ello, su hospitalidad y su amistad tendrán siempre mi gratitud.

Yo nací el 11 de agosto de 1917. Después de los seis años, nuestros abuelos se encargaban de contarnos nuestras tradiciones hasta que ellos finaron (murieron). Mi abuela murió en 1930, a la edad de 130 años. Nos llevaban a las pirámides; sólo se veía un camino que pasaba alrededor de la Pirámide de los Nichos y un camino al Tajín Chico; solamente se veían las paredes de los edificios A

[1] Entrevista fue publicada en 1998 por la Revista de Ciencias de la facultad de ciencias de la UNAM

y B (se refiere a la nomenclatura de los edificios dada por Don José García Payón). De ahí se encaminada uno al Juego de Pelota Norte; era todo una selva. Ahí se habían conservado las piedras, ahí se sentía una fuerza escalofriante, como si fuera una corriente eléctrica, ahí escuchaban las aves los ruidos de ahí.

De regreso descansábamos en la Pirámide de los Nichos, que era la casa de los Tdajinin, la casa de los truenos. De ahí regresábamos y cruzábamos un arroyo en donde había muchos pescados llamados en español truchas. Veníamos a los abuelos nos venían contando lo que había en esa selva enorme. Pero ¿cómo sabían los abuelos lo que había en esa selva?, no lo sé, pero ellos me contaron, mis abuelos. En 1928 el maestro de la escuela nos llevaba a ver la pirámide que no estaba trabajada.

A los seis años, a un hermano y a mí nos llamaba mucho la atención el cielo, porque los abuelos nos hablaban mucho de él. En una noche de luna mi hermano y yo buscábamos subirnos al ciruelo y tratar de tocar la Luna con una rama: los abuelos nos decían que un humano no puede andar en la Luna porque en ella ya pasó el ambiente bueno, ya no se puede vivir, pero si uno brinca lo suficiente le puede dar la vuelta a la Luna.

Los abuelos dicen que en la Luna existe un conejo. De por sí una de las columnas [se refiere a las columnas arquitectónicas cubiertas de relieves que se encontraron precisamente en el llamado Edificio de las Columnas], muestra un eclipse en el que otro animal está devorando al conejo. Cuando la luna se estaba eclipsando, ellos decían que era otro animal que se estaba comiendo a la luna y demostraban que se lo estaba comiendo otro animal.

Lo mismo con las nubes; los abuelos nos enseñan que las nubes nos enseñan esto, esto y esto. Como ejemplo, una tempestad nos la dicen las nubes. Tempestad se dice tapala en totonaco y quiere decir culebra, culebra de agua, así le llamaban a la vez pahun cuando se acerca un ciclón y viene sonando el pahun que es la culebra, que se mueve con el aire; es una tromba que donde caía se formaba una laguna enorme. Por eso se dice que da vida y da muerte, porque después del destrozo va a haber vida, porque habrá agua y peces que se podrán sacar, y además humedece la tierra. Ellos leían la vegetación tanto como el cielo, y así cuando iba a haber mucho frío, sabían por ver el cielo; y así decían que deberían dar esa información a los hijos.

Ellos decían que un día iba a cambiar todo, porque el hombre iba creciendo e iba a transformar la vegetación, que un día este planeta se va a volver piedra porque el hombre está causando muchos problemas a la naturaleza. Y nos estamos dando cuenta que la vegetación está decayendo y no crece por la contaminación y porque el agua y el abono natural ya no alcanzan, porque hay mucha gente que ocupa más tierras y ya no hay abono. Está sucediendo a gran prisa lo que dijeron los abuelos.

Los abuelos siempre buscaban esa fuerza, sin descansar, por eso consultaban a los seres extraños, invisibles, y lograban muchas cosas nuevas, porque se recibía esa fuerza de los extraños y se dieron cuenta que existen buenas cosas que el hombre no encuentra porque existen lejos del hombre.

El hombre ha pensado conquistar otros mundos, para poder lograr otras cosas que ningún ser está facultado, para vivir en otros mundos a los que llegará el hombre. Pero no se puede vivir en otros mundos porque el ambiente no es favorable para vivir.

Si un niño a los cinco o seis años empieza a caminar y se encamina a la Luna, llegaría muy anciano y nunca podría regresar porque moriría en el camino.

Nosotros seguimos pensando que con todo lo que hace el hombre no ha logrado nada. Yo que trabajé 30 años en la zona arqueológica del Tajín, platiqué con mucha gente de todo el mundo,

con todos los que viajaban a la zona arqueológica, y hablé con ellos preguntándoles; me gustó mucho.

El Tajín es un ser invisible, intocable, porque no es como nosotros, porque no se alimenta como nosotros, porque no muere como nosotros.

Yo quisiera preguntarles, les decía a los visitantes, qué es el trueno en sus países; se menciona que es una fuerza, un choque de aire y agua que produce ruido. Para nosotros no es igual a lo que opinan en científico; los abuelos dicen que eso tiene vida, que ningún hombre lo puede tocar ni ver. Hemos visto tanto tiempo un huracán que destruyó nuestras casas y no se oyó ningún ruido, esos truenos son servidores de uno más grande. Cuando los tajinini reciban órdenes de destruir este planeta acabarán con él en 20 minutos.

Con la fuerza eléctrica se destruiría lo que el hombre hizo; si lograra tocar esa energía y no se muriera la manejaría realmente; si el hombre la manejara no habría enfermedad. Si todos practicamos, si todos buscamos esa fuerza, ese fluido que los abuelos buscaron, viviríamos igual y no habría ninguna desigualdad, porque ya no estaríamos utilizando la amistad del mal.

Habría un fluido que a nosotros nos lleva y habríamos mantenido este planeta que era tan bueno. Pero al perder esto, estamos condenados a perder la tierra, a comer animales y a destruir este planeta y a trabajar; nuestra fuerza era el fluido buscado por los abuelos, que es la vida.

Los investigadores de nuestro tiempo según a su manera explican el Tajín, pero los que guardamos las tradiciones, a nosotros no nos convencen los datos porque nuestros abuelos dicen otras cosas.

Algunos investigadores han hablado, pero no dicen todo porque tienen miedo, porque serían considerados como locos. Por ejemplo, los abuelos dicen que ellos pueden viajar a otros mundos sin la fuerza de un aparato, sino que por la preparación que tenían ellos viajaron, preparándose espiritualmente para alcanzar esa fuerza que no se ve, que es la mejor, la que debíamos haber buscado para que nuestro planeta se conservara.

En México existía una fuerza que se va destruyendo porque hemos copiado de otros países, porque nos han conquistado.

Los datos de los abuelos se están comprobando.

Hay tantas religiones que nos están destruyendo, porque se está viviendo del creyente, porque la religión de los abuelos era para aprender, era para ellos, no para vivir de ella. Nadie puede tener la riqueza que tú tienes. Se destruye el cuerpo, pero hay una fuerza que hay que buscar.

Mi abuela murió de 130 años, otro abuelo de 125 y mi mamá de 115. Todos los relieves que vemos en la zona son la tradición, antes de la llegada de los españoles; los relieves hablaban de antes de Cristo y también de después. No hemos progresado mucho después de Cristo, el hombre solamente iba a lograr un intercambio hombre-planta, ahí está en la piedras del Tajín.

Los abuelos nos dejaron datos tan importantes pero sólo dejaremos lo que vemos, cosas malas; no estamos dejando nada positivo para el planeta, se va a quedar nuestro planeta sólido *(solo)*, sin gente, como le sucedió a la Luna.

Los abuelos dicen que éste es el único planeta cerca del Sol que tiene vida, no es el camino reforestado; nosotros debíamos haber encaminado lo que es provechoso para nuestro planeta, pero ya no se va a lograr nada.

Los datos que te doy y me gusta que se lean; nosotros conservamos la tradición de los abuelos, nuestros abuelos eran totonacas que nos dejaron tradición porque solamente querían lo que da este planeta.

Yo siempre he hablado, he hablado mucho; hay gentes que dicen que se aburren de mis pláticas, pero yo creo que para que los investigadores alcanzaran algo de lo que investigan, sería si aprendieran perfectamente el dialecto y a la vez la tradición del lugar. Aquél que lo lograra aquí en el Tajín sacaría mejores datos que nadie; sería criticado en un principio, pero después demostraría su razón, porque no sería su fuerza, sino que sería otra fuerza, porque los relieves no están muertos, están vivos; así se podría demostrar la fuerza de los abuelos, la tradición se escribió en las piedras.

Yo trabajé con García Payón en el Edificio C; yo era albañil; ahí pude ver lo que dejaron los conquistadores del Tajín cuando se fueron los toltecas. Encontramos una mujer que estaba en una estela, la mujer la habían hecho los toltecas porque los antiguos no adoraban a las personas, eso era de los toltecas porque los antiguos no adoraban a las personas, eso era de los conquistadores. Los totonacos partieron la pieza y la voltearon, usando la figura de mujer como asiento de un relámpago que es el mismo Tajín, que es la fuerza verdadera; se comprende pues que cuando se fueron los conquistadores, los totonacos quisieron reconstruir el Tajín, pero ya eran pocos, ya se los habían llevado.

Aquí hay muchos toltecas, que no saben nada de la tradición como sí lo sabemos los originales totonacos; yo estoy firme de lo que es nuestro. Por eso yo también acepto lo que trajo el español, porque no hay ninguna unión buena; porque no hay unión, no hay obediencia.

Cuando teníamos un camino señalado para salvar este planeta, como señalaban los abuelos, se vive en otro planeta donde hay todo pero nada se consume. Hay algunos que viajan y comprueban que no hay frío, no hay Sol, no hay nada porque no se necesita, se progresó de tal forma que ya no es necesario.

Hay algo misterioso para nosotros, hay necesidad de la muerte. Cuando alguien muere, por su reencarnación se llega a saber. Hay una consideración de un invisible poderoso; para que un hombre progrese debe buscar ese fluido que lo volverá poderoso.

Cuando muere el hombre, si tuvo ese fluido reencarnará y viene progresando con los ideales y conocimientos, va sabiendo muchas cosas, va leyendo, descubre muchos planetas, muere después y ya va tan avanzado que tiene una fuerza que no tiene quien no practica esa fuerza. En la séptima reencarnación el hombre está lleno de ese fluido pero debe de dejar algo a la tierra. Dice: yo me muero pero dejo a la tierra lo que le pertenece; muere y llega a un lugar donde no se muere, no se trabaja, no hay desacuerdo, hay igualdad.

Esto se hubiera podido lograr si se hubiera seguido la enseñanza de los abuelos. Como ahora se menciona, hay una palabra que estaba dormida, la solidaridad; la sacó Carlos Salinas de Gortari, pero sólo para conquistar. Si él la hubiera desarrollado verdaderamente, hubiera sido ese fluido que debían adquirir todos. Esa palabra solamente se menciona pero no la estamos practicando.

Si se le diera a los que conocen la facultad, la posibilidad de que enseñaran lo que se conoce, podríamos salvar a algunos que llegarían con un conocimiento bueno, pero nuestro planeta está señalado. Esta cosa es la que recibí de los abuelos.

En el comienzo de los originales totonacos, era vivir la gente para orientar a la salvación; ellos siempre orientaron invocando al Tajín, enviados de uno grande pero que habla como nosotros, no hay problema de lengua.

A medida que iban demostrando su fuerza, se iban acercando otros habitantes, así construyeron los primeros edificios del Tajín. Los edificios eran chicos; hacían edificios que ellos pensaban que iba a ser un edificio vivo, por eso no maltrataban las piedras.

Fue creciendo el Tajín y fueron bajando gente de otros lugares como de la sierra de Puebla; los pobladores que llegaban no vinieron a la fuerza, vinieron por la fuerza no humana que había en el Tajín y que se presentaba para hacer cosas buenas. Llegó el grado de gentes que eran totonacas, que hablaban la misma lengua e hicieron sus edificios en los que grabaron lo que aprendieron en otros mundos; no lo hicieron en madera ni en pencas ni en piel, porque eso no se conserva; todas las cosas las dejaron grabadas en piedra. Los abuelos tienen un buen principio, no para trabajar por la fuerza, sino que se acercan todos los que quieren vivir y recibir conocimiento.

Por el paso de otras tribus se fue destruyendo el Tajín; sólo lo conservan los verdaderos totonacos, lo conservan muy en secreto, pero en nuestros días se está comprobando la tradición que nos dejaron nuestros abuelos. Algunas otras zonas no crecieron porque crecieron sin fuerza; el Tajín es el único lugar en que se mantuvo la fuerza más importante, por eso es la ciudad tan importante.

Algunos investigadores dicen que aquí se adoraba al Sol, pero lo dicen porque no tienen ni conocen la tradición. Hay datos importantes en los relieves; hay algunos que hablan de la fuerza y el fluido del que te he hablado, pero hay otros que solamente hablan de cosas comunes, que salen de este planeta.

En la religión totonaca no eran guerreros nuestros abuelos; aunque se conocieron el arco y la flecha, nunca se emplearon para pelear, no para herir a otros hombres. En uno de los relieves aparecen las flechas, pero el relieve se hizo mucho tiempo atrás antes de Cristo; ellos nunca pensaron la conquista por la fuerza. La ambición de ellos es conquistar otros planetas para ser como los que ya están ahí. Buscaban el fluido, la espiritualidad y no las cosas materiales, las de este mundo.

Hoy la televisión nos da la razón de lo que nos enseñaron los abuelos. Veían a las plantas y nos decían: va a venir un ciclón. Hoy en la tele anuncian el ciclón y las plantas lo están diciendo; eso lo transmitieron a sus hijos y yo lo he hecho también con los míos. Sin embargo lo que sucede es que la escuela está destruyendo los datos más importantes; si hubiera una escuela en la que permitiera nuestro gobierno que se enseñaran esas cosas, entonces pienso que lograríamos salvar algunos humanos, aunque el planeta ya está destinado al fracaso.

Después de tantos años de trabajar con García Payón y su señora, una noche de luna, hablando de viajes espaciales, García Payón sale y dice: está dicho que en estos días los americanos llegan a la Luna, y me pregunta su señora: ¿qué dice usted de esto? Yo no puedo decir nada porque si hablo contradigo a los científicos, si digo la tradición de mis abuelos me dirían loco. Alguien dijo que el hombre volaría y le dijeron que estaba loco, y ya ven ahora.

Los abuelos dicen que en la Luna nadie puede vivir, porque en la Luna se terminó el buen ambiente para que vivan los hombres; lo sé por la tradición de mis abuelos y estoy seguro de que no se puede vivir, y eso lo confirmaron los que llegaron a la Luna.

No, los primeros en el espacio y en otros mundos no fueron los rusos ni los americanos. Hay materialismo aquí, datos que nos confirman, que nos muestran las piedras, que los antiguos conocieron otros planetas. En los relieves se ven hombres que están en el espacio, pero no lo hicieron con las máquinas, con el materialismo, sino a través del fluido y la fuerza de la que te he venido hablando.

A la llegada de 1575 llegó Diego Ruiz [se refiere a la primera noticia que se conoce del Tajín] buscando planes para sembrar tabaco, y ahí han de haber llegado los antiguos por sembrar tabaco y vainilla.

Se pensaba que el Tajín era muy chico porque creían que era solamente una pirámide; por

eso le dejaron una hectárea a la pirámide en 1896 al repartirse la tierra, las demás pirámides no se veían. En el registro de los antiguos abuelos a la pirámide solamente le dejaron una hectárea.

Después de Ruiz la zona estuvo dormida hasta 1934. Por primera vez el gobierno ordenó la primera tumba de vegetación, a cargo del primer hombre que llegó aquí a trabajar la zona. Agustín García Vega. La espesa montaña se desmontó, fueron como 60 hectáreas las que se desmontaron. Yo trabajé ahí como peón, pero a Agustín García Vega le gustó mi trabajo, me llamó para que le ayudara yo, ya no en trabajos tan duros; yo era el encargado de comprar la fruta, de comprar la comida.

Luego me dice: tú te vas a encargar de limpiar la Pirámide de los Nichos, y búscate otro señor que ama lo que tú amas. Ahí fuimos trabajando; bajando vimos cómo eran los estucados de la Pirámide de los Nichos; eran colores muy finos, el grosor del estucado como un papel, colores verdes muy finos; todo ya está removido. Yo veía que García Vega no era un investigador, que no trabajaba bien; eso se debió guardar para mostrar después. El sólo conoció pocos edificios.

El Tajín se volvió a abandonar hasta 1938 en que viajó José García Payón, haciéndose cargo de la zona arqueológica como jefe de la Zona Oriental del Departamento de Monumentos; estaba nuevo México en arqueología. En 1940 vino y vio como se encontraba la Pirámide de los Nichos y comienza a bajar. Yo trabajé otra vez ahí. Faltaban dos hileras de nichos para destaparla y me gustó bastante trabajar ahí, para que yo viera lo que los abuelos decían. Estaba destinado.

Pegó un huracán que se vino del sur; si venía del sur era muy peligroso, se comprueba porque el lado sur de la pirámide de los Nichos se destruyó, no así el lado norte. Debió ser un ciclón tan fuerte que los relieves del santuario (templo superior de la pirámide) fueron tirados al lado norte y al frente. Sólo yo sabía por qué se encontraban esos relieves ahí; los abuelos me lo habían dicho.

García Payón empezó a restaurar las escalinatas sin maquinaria, sólo con la fuerza de los de aquí. El gran nicho central está caído; decían unos que era muy pesado. Le decíamos a García Payón: ¿cómo le vamos a hacer? El contestaba: ustedes, sus abuelos lo construyeron, ustedes deben saber como moverlo. Comenzamos entonces a trabajar con el palo volador [árbol que se usa para la danza de *Los Voladores*] nos ayudábamos con las escaleras en las que se iban a descansar los polines de madera para soportar las grandes piezas y que no se resbalaran. Las piezas a mover pesaban como cuatro toneladas; no se utilizaron barretas de fierro, se utilizó pura madera, muchas palancas de madera. Así lo hicimos, aunque lento pero se hizo. Se trabajó tan bien que entre las piezas del nicho se hizo una unión en la que no entra una navaja de rasurar. Así se trabajaron las grandes piezas de piedra del Tajín, como por ejemplo las columnas que bajamos del Edificio de las Columnas.

García Payón respetaba la arquitectura del Tajín; en las escalinatas de la Pirámide de los Nichos reconstruyó las grecas de las alfardas. No fue un invento de él, como se ha dicho: se encontró los datos empotrados y reconstruyó con los datos las grecas. Limpiamos varios edificios en los que se recuperaron varias piezas de las que se encuentran en la bodega, como el Tláloc.

Se taparon algunas grecas con tierra porque no había dinero para otros materiales y había que seguir los trabajos. Los antiguos utilizaron en las uniones una mezcla de cal con zacate; en una de las partes se encontró un depósito de cal para enfriar la cal, ya que la cal caliente destruye, no sirve para la construcción.

García Payón me vio que yo era bueno como albañil, que tenía amor por lo que hacía; el me encomendó tareas delicadas. Desde la primera vez que vino me buscaba cada temporada que venía a trabajar al Tajín.

En 1946 trabajamos el Juego de Pelota Norte, de ahí se fue a Cempoala a trabajar; le dije que

si podía ir con él y me dijo que sí. Pero ahí no es igual que en el Tajín; me aburrí mucho, aguanté como dos meses y le dije a García Payón que me regresaba. El creyó que me iba porque tendría deudas de comidas o lavadas; averiguó y comprobó que no, que me iba porque me aburría Cempoala, porque no es igual que el Tajín.

Me regresé al Tajín y cada vez que él regresaba me buscaba; me gustaba mucho trabajar con él.

Vino una temporada larga con unos norteamericanos y unos estudiantes de Jalapa; se trabajaron varios años. Se desmontaba dos veces al año para mantener limpia la zona y los edificios que se habían trabajado. Él, con el poco dinero que le daban lo empleaba en lo que estaba destinado; no le quedaba a deber a nadie, no dejaba trabajos pendientes, era muy estricto, igual que yo para el trabajo.

A los trabajadores en el inicio les decía: los hemos buscado porque son trabajadores; si alguno se aburre no lo vamos a correr, ustedes solos se van a ir.

En 1971 fue su última temporada; estaba contento porque le habían prometido dinero para trabajar el Edificio de las Columnas. Si nos dan dinero, me decía, vamos a ver cómo estaba el edificio, me decía mostrándome la construcción que había dibujado.

Se pasó el tiempo y no le daban el dinero; se desmoralizó mucho, como que se ponía triste [en este momento Don Pedro interrumpe su plática; los recuerdos lo hacen llorar].

Recordaba las promesas y empezó a enfermar. Era su intención dejar las Columnas como se encontraban; ya no regresó al Tajín. Lo fui a ver a Veracruz; ya no se encontraba bien, estaba grave y ahí murió. Me regaló antes unos libros de los trabajos que había hecho en Malinalco y otros sitios y que le habían criticado mucho. Pienso que los datos de él del Tajín se encuentran perdidos, que nunca se los publicaron.

En 1963 me hizo responsable de la zona arqueológica y la administración; me pidió que cuidara la zona de acuerdo con sus instrucciones. Yo no lo puse en vergüenza ni él me puso en vergüenza; yo cumplí con lo que él me señaló 30 años antes, hasta mi jubilación.

Ya tramitando mi jubilación le escribí a la directora del INAH en México, le escribí lo que había pasado. Cumplí con lo que se me había encomendado, defendí a la zona, me enfrenté a los hombres de aquí y de allá para defender lo de mis abuelos, como hombre que soy.

Estoy contento y me retiré. Entraron 17 nuevos trabajadores a la zona y les dije: los nuevos no tienen amor, por eso yo les pido que cuiden y conserven la zona que nos dejaron nuestros abuelos, como verdaderos totonacos.

Vino un administrador pensando encontrar los malos manejos de los boletos de la zona; yo le demostré cómo trabaja un totonaco. Le entregué todo, libros y piezas, pero luego me mandó llamar, me dijo que el encargado que dejé provisionalmente no informaba nada; por eso todavía después de mi salida de la zona me siguen buscando.

Lo importante a la llegada de Brüggemann y los arquitectos [se refiere al proyecto iniciado en la zona hacia 1988; el proyecto fue criticado por sectores de la comunidad académica. Entre los críticos más fuertes de este proyecto se encuentra Don Pedro] es que todo lo hicieron sin cuidado. Movieron con barretas de fierro todo, todo lo despostillaron; yo bajé piezas hasta de 700 metros de alto, todo con madera, sin ninguna maquinaria. Ellos igualmente en el Juego de Pelota Norte movieron piezas sin cuidado, con barretas, con grúas, sin cuidado.

La arqueóloga Lourdes vio que había en el Juego de Pelota Norte una pieza de las estelas que

habían puesto al revés y me lo señaló; yo ya lo sabía, le dije: qué bien que tú hablaste antes, para que no digan que soy polillero [político].

Rompieron muchas piezas por estar usando grúa. Muchas cosas pasaron por el proyecto de Brüggemann; él no tiene amor por lo que hace, él no hace bien lo que aprendió. Si yo voy a una laguna pregunto a los que han vivido ahí, antes de meterme; lo mismo para con las zonas arqueológicas, más cuando han trabajado antes otras gentes.

No está bien como van, les decía, pero no había comunicación; nunca más dije nada, me retiré y que suceda lo que suceda. Esto es lo que he visto yo que he trabajado y cumplí un deber que estaba a mi orden.

CUNNINGLY LINGUAL WIVES IN EUROPEAN BALLAD TRADITION

Louise O. Vasvári
State University of New York, Stony Brook

The European ballad, developed in the medieval period with many cross-fertilizations among ballad types in various language areas. Nevertheless, there have appeared few in-depth comparative studies of these pan-european themes, and primary interest has been in finding genetic archetypes, rather than in typological analysis across language traditions, even though both can prevail at the same time.[1] Ruth Webber suggested that narrative ballads can be analyzed on three increasingly abstract levels, on the linguistic level, the content of the story as it is told, and the formal level, that is, the basic narrative structure. In this vein, my aim here is to analyze one widely circulating ballad concerning cunning wifely infidelity known in many variants throughout the continent, to see which of its elements are temporally and culturally variable, and which belong to its narrative deep structure.

"Cunningly lingual" adulterous wives are a subcategory of the disorderly, or "unruly woman," a persistent antifeminist stereotype. Metonymically, the unruly woman's too active mouth, whether its voraciousness, garrulousness, or verbal cunning, implies bodily misrule, as it is a topsy-turvy displacement of her even more fearful orifice, the vagina. I can only cite noteworthy highlights from several traditions of ballads on cunningly lingual wives, so as to be able in the final section to give a gender-conscious reading to show that these retold tales that pretend to be about conjugal relations are merely another variant of fantasized and fictionalized misogynist *male* discourse on women, serving to assuage deep-seated male social anxieties about sexuality and power, where characters are used by men to construct their own subjectivity and where the "misogyny reveals far more about masculinity and male views of the feminine than about real women" (Gaunt 71).[2] In addition, hegemonic masculinist readings, including by scholars, have been complicit in a directed reading away from the misogyny.

Variants of the ballad I shall discuss, in Spanish survive in two traditional versions —printed in the sixteenth century but likely dating back to the thirteenth in some form— known by the name of its female protagonist, *Blanca[niña]/ Albaniña*, as well as in modern oral

[1] An example is Anderson *et al*., where although ballads are studied in four language traditions, each is studied in separate articles. See Nicoleisen ("On the Internationality of the Ballads:" 103), who critiques the narrowly national[istic] research habits of scholars in the field.

[2] I am indebted to Gaunt's analysis of romance novels, the epic, and the fabliau as male discourses. Gilman in his anthropological study of present-day Andalucía, in a chapter on "Power of Women, the Weakness of Men," discusses how jokes and gossip about sexual transgressions still form part of building up of culturally accepted definitions of masculinity. Fonseca (269-71) discusses how gossip about loose women is often activated by other women, like by the new wife about her husband's former wife, by a sister defending a male relative, or by mothers and sisters to cast aspersion on female-in-laws. The difference between 'shameless' and 'clever' depends less on what a woman does than on her relationship to those who talk about her. All of this is not incompatible with male domination but rather typical of societies, where powerless women take on the policing functions of female sexual morality.

tradition, where it may simply be *La adúltera*.[3] Beyond Hispanic tradition, the ballad also appears in many other languages, including French, Italian, in the Balkans, in Hungarian, and even in Yiddish. The most widespread variants are in Anglo-American tradition, where it is always identified by the husband rather than the wife, as *Our Goodman* (or *The Cuckold's Song*), or, in more blatantly obscene versions, as *The Old Man Came Home* and *Hame Drunk Cam'I*.[4]

La adúltera and analogous songs in other languages narrate, with or without a preliminary dialogue between the wife and her lover, how a husband returns home unexpectedly and surprises his wife with her lover. The lover's presence is gradually revealed through a series of tell-tale clues —typically a horse, sword, a hat, and perhaps physical evidence, such as his clothes, or, finally, even the sight of his moustache in the bed. The narrative core of the ballad is a reiterative "testing dialogue," in which the husband questions his wife about all the signs of her infidelity and through a smokescreen of cunning semiotic ruses she attempts to manipulate all the signs of her guilt by relocating them in a new context created entirely by her *parole feminine*, or women's speech. She might claim, for example, that the saddled horse standing outside is a gift from her father for the husband, or, more ludicrously, that it is the cow that the maid left there, that the lover's blue dolman on the bed is actually a mildewed bedspread, or, in an obscene variant, even that the lover's genitalia are parsnips, or perhaps beets! While the structure (but not the details) of the dramatic testing dialogue occur in almost all versions of the ballad, there are a variety of possible endings, which Teresa Catarella (338) has called the punitive, the allusive-ambiguous and the comic. While the comic versions end with the wife's linguistic and sexual victory —a carnivalesque temporary suspension or reversal of normal rules of patriarchal culture— in the tragic versions the husband may kill or whip the wife or return her to her father's house, asking the father to kill her, who, in turn, may or may not proceed to do so. In rare cases, the two men may fight and kill each other, with the wife remaining alone (Milà y Fontanals 241-44). Illustrative of the malleability of endings is a modern version recorded in Guanajato in l988 (Díaz Mas 412-13), where the group at first end the romance with the father refusing to punish his daughter, but then one of the singers remembered another verse, which they then all sang, turning it into a tragic version, with the husband killing her.

It is the Hispanic variants of *The Adulterous Wife*, that have been most widely studied, particularly with Francisco Martínez Yañes's comparative work within Hispanic tradition and Teresa Catarella's more theoretically-informed analysis. In the traditional versions the ballad is divided into two parts: first, the arrival of the lover and his dialogue with the adulterous wife, all in direct dialogue, leading to her consent to sleep with him and ending with a curse on the absent husband: *ravia le mate los perros y águilas el su halcón / y del monte hasta casa a él arrastre el morón.*[5] The only line in the ballad not in direct dialogue in *Blancaniña* is the transition: *Ellos en*

[3] For the texts see both Díaz Mas ((no. 74) and Di Stefano (no. 32, 33); Cruz for the later tradition.. There is a playful ambiguity on the girls' name and the dawn song, which does not occur in any later versions, where the wives are often nameless (Vasvari *Heterotextual*, 70). I cannot discuss here the interesting thematic relations within Spanish ballad tradition with *La bella malmaridada* (Diaz Mas no. 77, Di Stefano no. 31), nor with *La vuelta del marido*, which Catarella (332) cogently discusses as the "mirror image" of this ballad.

[4] For a detailed bibliography on the international forms of the ballad, see Armistead and Silverman (210-211), Armistead, *El romancero judeo-español* (48-53), *The Spanish Tradition in Louisiana*, and "'Ballad' and "Hungary." Cf. Vargyas for particular emphasis also on Hungarian, South Slav, and Rumanian versions.

[5] As Wright (127) points out, because in the original there is no punctuation, it is unclear if it is the wife who speaks the curse, which would seem more logical, as modern editors would have it. However, in *Alba* it is clearly the lover who says it.

aquesto estando, su marido que llegó, whose ambiguity according to Di Stefano (188, n.9) implies that they have not been actually been caught *in flagrante delicto*. Wright, on the other hand, argues that this common cliché line when used in such a sexual context does inexplicitly say that they were making love. Compare the Guanajato version, with its unambiguous rendition of the verse as *estaban en la conquista*. The second part begins with the unexpected return of the husband, the testing dialogue, with the series of tell-tale clues, or "signs of the other man," and the wife's linguistically cunning replies, followed by her sudden admission guilt asking to be killed by her husband, or dropping dead from fright.

According to Roger Wright (127.40) because it is normal for the audience to identify psychologically with the characters who have been presented to them first, they would then be expected to be upset by this ending, which would, in turn, explain why a large number of modern versions continue in such a way that the wife survives. I think, rather, that it t is not coincidental that only tragic versions maintain the first part, with the cruel curse, wishing a painful death on the husband, which does not at all make the lovers sympathetic, but rather seems a necessary preliminary justification for the wife's quick admission of guilt, in one case asking to me killed and in another dropping death from fear. It is precisely the wife's evil intent, deserving of punishment, which here seems to be the point, rather than the testing dialogue (on which see Leigh, 54), reduced in one to *cavallo*, *armas*, and *lança*, and in the other, confusedly, to the illogically ordered *armas* and *cavallo*, since the husband should be seeing first the horse outside and gradually entering deeper into the house and seeing the arms. *Blancaniña* is the better developed, with the three ritual questions, which is less orderly in *Albaniña*, where the husband (or lover) first asks about the cause of her paleness and nervousness, and only the *armas* and *caballo* have to do with the actual physical signs of the other man. This, however, allows the wife to offer a far more sexually suggestive response to this first question, saying that she has lost her *keys*, a folk symbol for the male organ, ranging from another woman's invitation in an English folksong, where the bawdy image was expurgated in some collections: *Oh, I have a lock that doth lack a key, / Ritol, ritol, riddledo delido....And if you got the key then come this way*, to the 1920's jazz lyric, *You've got the right key but the wrong keyhole* (Vasvari *Heterotextual*, 80-81; see also Armistead *Judeo*, 48-58)).

Both of these early versions are relatively short, with 20-23 verses, with the testing dialogue consisting of one-line questions from the husband and evasive answers by the wife, where she claims claiming that her father or her brother sent the horse or the arms, respectively. Some later versions complicate the plot to bring in potential familial conflicts, with the husband replying that he doesn't need them because he has his own and they sent him nothing when he would have needed it (Díaz Mas 311, n.15).

William J. Entwistle proposed in a 1939 article that the common origin of the European adulterous wife ballads was a thirteenth-century *fabliau*, from where it supposedly crossed over to songs throughout the continent, but in fact the genetic relationships and priorities between folktales and songs are not all that clear (Sirovatka, Roth). Since in that fabliau the subject is

treated comically,[6] Entwistle also suggested that the originality of the Spanish versions resides in having given the theme a tragic orientation, where "el juglar que lo hizo actuó como poeta de refinadisima sensibilidad, aunque aprovechó solo materials tradicionales" (qt. in Martínez Yáñez "Los desenlaces" 134). Ramón Menéndez Pidal (1, 331-2) expressed much the same idea about the moral superiority of Spanish literature, when he claimed that in the *romancero* adultery is not treated in comic fashion, as it often is in French and other traditions, but that the repentant wife *pide a su esposo la muerte que merecida tiene*. In fact, although the two Spanish *romances* are indeed the oldest recorded ones, there do exist non-comic versions in other languages, and, on the other hand, there are also comic variants in Spanish oral tradition, where we find some of the same ludicrous details as in other languages, such as the wife claiming that it is the neighbor's child who was in bed with her, or that the cat has been playing there, or the husband discovering the lover because he sneezes in the bed or inside the chest where he is hiding, or because his moustache peeks out from the bedcovers. There also exist comic versions which, nevertheless, add the sudden twist of an incongruously tragic ending, as, in the following Sephardic song:[7]

—Mersedes, ¿qué es ese bulto, qu'en mi cama veo yo?
—Es el gato de la vesina, que comigo se durmió.
—Sacó puñal de su sinta; ¡ay! La cabeza ya l'arronzó

Let us now look at Hungarian tradition, which contains a far more violently sadistic version than any known in Hispanic tradition, where the most grotesque one I have encountered is a rare one where after killing his wife the husband slices her flesh or her heart and *entre dos platos de postre a su padre le mando*, or he leaves her cut up body to be devoured by animals (Martinez-Yañez 138-39).

Although ballad collection in Hungary started very late, with the first printed collections dating, not coincidentally, from the period of the war of independence in 1846-48, it is likely that some of the earliest themes (such as that of the building sacrifice) go back to ancient traditions (Balassa & Ortutay: 515). Whereas Vargyas conjectures probably without adequate justification, that the Hungarian version was a late addition to the tradition, based on a German ballad with circulated in the eighteenth century, Armistead ("Ballad" & "Hungary": 70-71) has cogently argued for the importance in the Hungarian repertoire of the region's interaction with neighboring traditions.

The Hungarian ballad called "Bárcsai" by the lover's name, is known only in Transylvania, in five versions and one fragment (English versions in Leader 232-39, Vargyas *Hungarian Ballads* 11-14, Balassa & Ortutáy 531-32). The fifty line *Barcsai* also begins in direct dialogue, with the deceitful wife urging the husband to go to Kolozsvár to bring her back some batiste from her father's house, when their son interrupts to warm the father not to leave because the mother loves Bárcsai. This beginning is unusual in that the wife does not merely use the

[6] In fact, in this deepest structural sense, we could then trace the general theme of wifely adultery and verbal deception and the husband's retaliation back to the tenth or eleventh century tale-type or proto-fabliau, the "Snow Child" (Ziolkowski 63-67, 211-15), which has also been proposed as a source of the episode of Pitas Pajas (Vasvari "Pitas Pajas" 138-139).
[7] This and other examples in Martínez Yañes ("El desenlace" 137, 139). See also other versions of a comic testing dialogue followed by a tragic ending in Catarella (337) and inSamuel Armistead's Multimedia Digital Library of Sephardic Folk Literature.

opportunity of her husband being away but actively plots his departure, and even more unusual is active voice of the son because normally the mention of children in adultery stories is avoided, as their presence would be too suggestive that that child may not be the father's either.[8]

Heeding his son's words, the husband decides to turn back halfway. On his return he asks his wife to open the door, and there ensues a ritual series of requests and delaying tactics where she asks him, in turn, to wait until she puts on her skirt, her apron, her newly-soled boots, and her scarf. Here the ritual questions are not a testing dialogue about the signs of the other man, but rather a catalogue of the (presumably undressed) wife's reverse striptease. Vargyas claims that there are no known analogues to this ballad, which not only belies its connection with the comic versions we will see, but also this scene illustrates the clear interaction with other traditions, as, for example a Catalan version of *Bernal Francés*, wher another adulterous wife who hears a knock says she is ready to open for her lover but would take time to put on her clothes and shoes if it is her husband (Milà y Fontanals, no. 42, Vasvari *Heterotextual* 77, n. 4).

Losing patience, the husband finally breaks down the door and demands the key to the chest in which the lover is hiding. The wife claims to have lost the key in the garden but he kicks the chest open, funds the lover and cuts off his head. The scene, along with the sexual suggestiveness of phallic key, as we have already seen in *Albaniña*, and the lover hiding in the chest, in turn a sexually suggestive of the woman's sex, is familiar from *fabliau* tradition.[9] Nevertheless, here it is really the lengthy dénoument with the husband's sadistic verbal and physical revenge that is most important. He offers her three choices of death: to cut off her head off, to sweep the house with her hair, or to let her sit up till morning bearing candles to entertain seven guests. She naturally falls into the trap of choosing the third option, which is actually the most sadistic one. The husband then orders the servants to roll her up head to toe in oilcloth covered in pitch and the batiste that was "given free" by his father-in-law (an illogical detail, since having turned back halfway, he would not have brought home the cloth), in effect making a candle out of her. In another version he has this done not the servant but twelve young men, who are then to feast all night, with gypsy music playing, as she burns to death. This very sadistic version shows that the husband's performance of heterosexual masculinity —here the salvaging of his honor— has to acted out in a disciplinary program, whereby males need to show that they can master their wives in front of other men in a homosocial bonding situation, in this case specifically with young unmarried men, who are to learn from it how to deal with insubordinate women (for a similar case see my analysis of *Dec* 9.9, in "Buon cavallo").

Alongside this sadistic *Bárcsai* there exist many comic adultery ballads in Hungarian, where it is less the craftiness of the woman that is foregrounded than the stupidity of the henpecked and cuckolded husband.[10] In a one-hundred verse ballad collected by Béla Bartok

[8] See McCracken on adulterious queens, but the concept is applicable in all adultery stories. See also Lacarra (342-3), who cites the *Siete Partidas* on how male adultery cannot harm the wife but she can become pregnant and gave the husband a false heir.

[9] Meter found, for example, that among 160 terms for the female organ, the largest group represents either entry or entrapment,, among them *Koffer* and other words for 'chest'. Or see the Golden Age prostitute who boasts *tengo mi cofre donde las otras / es chico y bien encorado/ y le abre cualquiera llave* (Alzieu et al. no.82).

[10] On the importance of the cuckold in the symbolic code of carnival, "both laughable and unendurable" (see Nicholson *86). See also the Russo on the carnivalized woman, whose comic female masquerade of the most despised "feminine" qualities of wifely aggression perpetuates the misogynist representation of women by men. Goldberg (83) was too generous in believing that when a *cornudo* is the butt of joke stories this does not really reflect misogyny but just a kind of amused disdain of the cornudo.

from a twenty-six year old woman in 1918, *A megcsalt férj* 'the deceived husband' (Vargyas, *A Magyar népballada*, 936-38) the husband is so aware of his plight that that as he goes deeper and deeper into the house, from the barn, to the kitchen, hall, the main room, and the bedroom, he keeps on repeating *Am I not a silly, deceived husband I have ever been?* The couple exchange incongruously endearing vocatives during their interchange, he beginning each questions with the ironic *[kérdem] edes kedves felesegem* '[I ask you] my dear sweet wife' and she, in turn, replying *mi baj van, angyalom* 'what's wrong my angel', a detail probably translated from a German version, which has *herzliches Weibchen* and *mein Schätzchen*, respectively.[11] The testing dialogue proceeds in five parts. He asks, in turn, whose are the boots, the swords (in the plural), the pair of soldiers' hats, the three coats, and he gets the replies that they are milk jugs, swords, kitchen knives, milk pots, and the servant girl's mildewed dress. Her replies are not merely lies but transparently ludicrous reinterpretations, of language, attempting to deceive the husband both verbally and visually to convince him, literally, not to believe his eyes. Finally, he asks, who are the pair of soldiers on his bed and she replies it is her grandmother's maid sweeping the room, to which he snaps back what should be the punchline: who ever saw maids with red moustaches. At this point, the comical version should end, or at best continue with an appropriate revenge, as in the German version, where he beats his wife, claiming they were caresses sent by her mother, which Vargyas deemed to be a very "felicitous ending," but which I have called elsewhere "bawdy battering," that is, where a wife's beating is considered the height of humor because it is embedded in a comic text (Roth 1977, 283-87; Vasvari "Buon cavallo"). However, here the ending suddenly turns brutal, with the husband declaring that he will hold a ball and behind the door there awaits a knotted rope and a big cudgel, an ending that is clearly a contamination from *Bárcsai*. Nor can this be a confused version recounted by one person because it appears in another version as well. This is a clear indication that even if this comic version is a translation from the German, the deep structure adultery plot is so primary that it is possible to fuse such disparate treatments.

In living twentieth-century Hungarian and Roma tradition there are a number of comic songs about adulterious wives reduced only to the bare-bones testing dialogue, which I offer here in translation, as analogues to similar Spanish comic ones featuring the *gato con botas* punchline. We should not be surprised by this image if we think of *Puss in Boots* in a potentially erotic context. See also cats as metonymic replacements for the suitor, as in the Spanish and Portuguese where a young man shoves a log or a club through the door or the *gatera* of a girl's house (Vasvari, *Heterotextual* 70).The first is translated from Roma (Csiko, Csenki) and the second was collected by Bártok and Kodaly, *A magyar népzene tára*, no. 454):

[11] On the use of vocatives in ballads, see Kekäkäinen. Although F. W. Meyer translated from English in l790 what he called "The Tenant Farmer's Return" that he called a *Bänkersängerlied* 'street ballad', the Hungarian has enough difference to show that it has clearly entered oral tradition and been influenced by other variants. For example, in the German version the boots are beer tankards, the swords are spits to roast larks, and the jackets are tablecloths.

In this, as in English predecessor, he sees, as he goes deeper and deeper into his house, from barn, to kitchen, to hall, to living room to room, to bedroom: 3 horses, which wife calls milkcows her mother sent, three boots, which she calls beer tankard, three swords which she calls spits for larks (*Lerchenspitze)*, 3 jackets which she calls tablecloths, until he gets to bedroom and in bed he sees three *Reuter* (=Reiter 'Knight'), which she calls milkmaids & then comes the punchline: I've never seen Milkmaids with moustaches. (*Zwickelbarte*).

Az Ablaknál ki járt éppen?
Mondd meg nekem, feleségem!
Ablakom alatt ki járt ma?
Csak a szomszédok macskaja,
Szomszédunké ottan hátra,
Szomszédunké ottan hátra.

De macskának nins kalapja,
A macskának nincs kalapja,
Se a lábán nincsen csizma,
Se a lábán nincsen csizma.
Ej, dehogy a macska volt az,
A szeretöd maga volt az.

('Who just walked by under the window /Tell me, my wife! / /Who walked under the window today? / Just the neighbor's cat, / our neighbor's back there, / our neighbor's back there. // But cats don't wear a hat, / cats don't wear a hat, / and they don't wear boots either,' and don't wear boots either. // No, it certainly wasn't the cat but it was your lover himself).

Sári lányom, ki járt itt, ki járt itt,/ kinek a nagy pipaszára maradt itt?
Gépész, uram, jára itt, jára itt. / Annak a nagy pipaszára maradt itt.
Hát az ágyat mi lölte, mi lölte,/ Mért van ugy összegyürve, de gyürve?
Cica fogott egeret, egeret, / Jatszott vele eleget, eleget.
Hát a hasad mi lölte, mi lölte, / Miert van igy megpüffedve, püffedve?
Túrot ettem fikhagymát, fikhagymát, / Attol püffedt ekkorát, ekkorát.

('My dear Sarah, who was here, who was here, / whose big pipe stem got left behind? / A mechanic was here, my husband, / it was his big pipe stem that got left behind. // And the bed, who poked at it, who poked at it? / Why is it wrinkled, all wrinkled?/ The kitten caught a mouse, a mouse / and played with it a lot, a lot./ And what poked at your stomach, what poked it? / Why is it so puffed up, puffed up? / I ate farmer cheese with garlic, / and that's why it puffed up so much, so much).

In the nineteenth century there were also a number of songs collected in French and Italian dialects, called *Les répliques de Marion / Le repliche di Marion*, which also comically reduce the adultery plot to the essence of the testing dialogue, as in this Piemontese version (Nigra no. 85; cf. Rolland 208-09) where a male voice questions Marion where she has been. She replies in the garden, gathering salad, talking with her *comadre*. The husband counters that women don't wear pants, she replies that the woman had her skirt wound tightly about her; he says women don't carry a sword, she replies she was holding her spindle; he says women don't wear a hat, she replies it was the woman's braids; he says women don't wear a tie, she replies she had on a necklace with a cross. Finally, he says women don't have beards, and she replies that the neighbor woman was eating blackberries, to which he replies this is not the season for blackberries, and she counters that in this garden there are still blackberries. At this insolence, the husband threatens to cut off his wife's head and find another better one, but she convinces

him that he won't find any woman more honest or beautiful, and besides he'll not have anyone to cook his *minestra* and so he says: alright, come here, I forgive you. To understand why a comic punch line concerning *more* 'blackberries' is so funny we need recall the rich sexual suggestiveness of the *mora*, which refers not only to the fruit but to the dark girl herself, as in *val più una mora sul balcone / che cento rosse su un cantone* 'one dark girl on her balcony is worth more than a hundred redheads on the street corner,' or *tol la mora per morose e la bionda per to sposa* 'take the dark one for a lover and the blond one for your wife.' Further, across languages the blue-black blueberry has been associated with the female sexual organ itself, from the suggestive folksong *Blueberry Mountain* to the title of the feminist novel with lesbian themes, *The Color Purple* (Vasvari, *Heterotextual*, 41-57). So perhaps in this context even the playful name associations of *Blancaniña* and *Albaniña* with the dawn song might have additional suggestiveness, as in the following Portuguese verse: *Enamorime de noite / da mais branca panadeira, /pero co-o fumo dó forno/ foise volvendo morena* (Ballesteros, no. 17).

By far the most widespread comic versions of the adulterous ballad, in two main variants, *Our Goodman* and *the Merry Cuckold*, are in Anglophone tradition, where the song is a folk classic, perhaps the most popular ballad in oral tradition. Over four hundred versions have been collected in British and American tradition, including many from hillbilly recordings, and as far away as New Zealand and even India. Because of its erotic nature Francis James Child only exceptionally allowed it into his magnum collection, according it "brusque disrespect" (Child V. 274, Reeves 166-68, Buchan 289-90, Murthy). *Our Goodman* is a joke ballad, a narration of a humorous event working towards the surprise punch line, so that if the punch line is omitted or ruined the story is ruined, which explains why some Spanish and Hungarian versions with the violent endings grafted on cannot work except for those who find the wife battering hilarious. (Wehse, Cooke 159). In a broader sense *Our Goodman* belongs to *jokelore*, a liminal popular oral discourse, the vast majority of whose manifestations are male-to-male, commenting on gender relation and aimed at relieving unfulfilled or failed sexual desire, with blame always placed on woman as, alternately, promiscuous or frigid (Draitser).[12]

In *Our Goodman* the husband comes home drunk every night, a detail omitted the in *The Merry Cuckold*, where, on the other hand, the extra ludicrousness is provided by the husband coming home and finding not one but three men in his bed. Both proceed with versions of the expected testing dialogue, where the wife gives absurd replies, claiming that the horse is a pig, or that the three horses are milking cows, the sword[s] are a porridge-spurtle or roasting spits, the wig is a hen, or, alternately, that the three cloaks are bedspreads, the boots pudding bags, the three pairs of breeches, petticoats, the three hats, skimming dishes, and the head of the lover in bed , a mush melon, or the three lovers in bed, milk-maids.[13]

[12] For a relevant discussion of humor theory, see Oring's *Jokes and Their Relations* (1, 16) for a discussion of the aggressive-defensive, or self-aggressive tendency of jokes according psychoanalytic theory, as well as the incongruity theory behind verbal humor.

[13] For an an apparently real-life case of a husband being "blind" to signs of the other man, see the Jewish husband who claimed as he came to bed holding a candle, he found his wife with a naked gentile man hiding under the bed, struggled with him, but the man ran off, leaving his trousers behind and a shirt which the woman claimed she had been given for repair. The man chose to believe his wife's story, since if he doubted her she would be forbidden to him by Jewish law (Nirenberg 144. N. 65).

Punch lines include: *Godzounds! Milking maids with beards on! The like was never known!* or, in another version, *But whiskers on a baby's face / I never saw before,* or the somewhat more snappy *I've traveled this wide world over, a hundred miles or more, / but whiskers on a mush melon I never did see before* (with the Yiddish variant, *But whiskers on a cabbage head I never saw before*). In fact, in many cases informants were handicapped by modesty and would not reveal much more obscene versions they knew, and in other cases collectors would not write down such versions (on the bowdlerization and expurgation of sexual folklore, see Goldstein: 374). Fortunately we have a few of these collected in Eugene Vance's collection of "unprintable folk songs," which give a flavor of some of those bowdlerized punch lines, as in (53-57; see also Goldstein, 376): *But a pecker on a hired girl/ I never seen before; But ballyx on a rolling pin/ I never seen before*, or to the question: *Whose prick is in the cunt where mine had ought to be?* the following answer:

> You old fool, you blind fool, an' can't you plainly see
> It's nothin' but a parsnip my granny sent to me?—
>
> Well, its' miles I have traveled, this wide world all o'er,
> But ballyx on a parsnip I never saw before.

While in the printable versions the humor lies in the grotesque crossing of sexual, generational, and human and inanimate borders, in the obscene versions there is the punch provided by direct obscenities, such as *pecker* or *ballocks*, which serve the unmask the whole verbal game that went before. In addition, while in the tamer versions the lover is metonymically represented by his beard of whiskers, which is, along with face, forehead, eyes, and mouth, the public part of his face which concentrates social identity, in the obscene versions he is metonymically reduced to his private parts, which normally are concealed (Bourdieu 17). Worse, these sex organs are described as parsnips, or in another version, pickled beets, what I have elsewhere dubbed "vegetal-genital onomastics."

As I was preparing this study I happened to receive an e-mail version of jokelore that in its deep structure clearly belonged to this same tradition, but with a difference, for here for the first time we get a husband who gives more than ample cause for his wife's adultery, and it is she who gets the appropriate punch line, as well. Could this finally be a subversive version in oral jokelore of our tired retold tale?[14] I offer here a translation of the Hungarian version I heard, but I assume that there exist English-versions as well:

A wife says to her husband in a dissatisfied voice:

> —Géza! The light isn't working.
> —What am I, an electrician?

[14] The only mention very rarely made in adultery tales for the wife's dissatisfaction is that she has an old husband, as in a Sephardic version of *La adúltera*, where while her suitor is at the door, the young wife says *El mal Viejo está durmiendo* (Anahory-Librowitz, no. 20); see also a Sephardic wedding song where a young woman calling herself *Blancaniña* complains: *me dates marido viejo,/ viejo era y de antigüdad, / para subirse a la cama/ no se puede menear* (Alvar 28-29).

The next day she says again.
— Géza, the faucet is leaking.
—What am I, a plumber?

The third day.
—Géza! The shelf fell off.
—What am I, a carpenter?

The next day the husband steps into the house, and the lights are lit, the faucet doesn't drip, even the shelf is in its place.

—Who fixed these?
—The neighbor came over and he said he'd fix everything, if I bake him a cake or I go to bed with him.
—And what did you do?
—What am I, a baker?

In a continuation of the spirit of the medieval discourse on women, some scholars today are still capable of misreading misogynist texts as if they were guidebooks for morality. Wolfgang Spiewok (xii) raises the question why might it be that so many German *novelle* ridicule cuckolds, and why in a society where a husband would have had the legal right to kill both the wife and lover, they escape without punishment. He concludes that these stories were a warning to married men, and that, after all, these "cheerful and amusing" stories can be useful to the modern *Leser* '[male] reader' who, if he finds himself in the role of the husband, will be able to learn some lessons out of these stories, which are today are still full of life and worthy of being read.

In contrast to such masculinist misreading, in a perceptive study Rüdiger Schell (776-82) discusses how the most important boundary in medieval discourses on the sexes is not between positive and negative representations of women, say in the courtly love lyric versus women in jokes and proverbs, as both are the result of the same andocentric perspective aimed at the domestication and repression of women. What is at stake for patriarchy is the representation of "woman," which needs to be produced in such a way as to justify her domination and provide legitimacy for those who, like the husband in the tragic ballads of adultery act out against her, and ridicule to those cuckolds who do not. What is more important is the distinction between the discourse on woman and the discourse on marriage, where in the former images of women are constructed without any critical reflection about men, as in all but the very last jokelore example of my study. In contrast, the discourse on marriage discussed the difficulties of married life and presents a more differentiated view of women.

In the discourse on woman demands are made only on her and it is taken for granted that the success of marriage depends wholly on her virtue and her obedience, and if she will fulfill every possible demand of her husband.[15] Let us look at the example of *doña Vascuñana* in the *Conde Lucanor*, and the test that she undergoes, part of *Taming of the Shrew* tradition*:* her husband, the old epic hero, Álvar Fáñez, proves his manhood to his doubting nephew, who had

[15] The most extreme example of this is the case of Griselda, another much retold tale.

criticized that he had given too much power to his wife, by showing him that when he claims that horses are cows or that the river flows backwards she will instantly agree with him. This goes to show that the woman who believes her husband's distortion of reality is the ideal wife, but the wife who practices the same tricks is a cunningly lingual wife.

Bibliography

ALVAR, MANUEL. "Patología y terapeútica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance." *Revista de Filologia Española* 42: 19-35, 1958-9.

ALZIEU, PIERRE, ROBERT JAMMES, YVAN LOSSORGUES. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica, l984.

ANAHORI-LIBROWITZ, ORO. *Cancionero sephardi du Québec*, I. Montreal: U of Montreal, 1988.

ANDERSEN, FLEMMING G. *ET AL. The Ballad as Narrative: Studies in Ballad Tradition. English, Scandinavian, German, and Danish*. Odense: Odense UP, 1982.

ARMISTEAD, S. A. & J. H. SILVERMAN. *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yona*: Berkeley: University of California P., 1971.

ARMISTEAD, S. G. El romancero judeo-español en el archivo Menéndez Pidal: catalogo-índice de romances y canciones. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 3 vols., 1978.

————. *The Spanish Tradition in Louisiana*, I. *Isleño Folkliterature*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1992.

————. "Ballad" & "Hungary". In C. Lindahl *et al.* eds. *Medieval Folklore. An Encyclopedia of Myths, Legends, Tales, Beliefs and Customs*. Santa Barbara, CA: Lindow Editors: 61-2, 71-2, 2000.

————. 2007. Multimedia Digital Library of Sephardic Literature. www.sephardicfolklit.org.

ASSIS, J. T. "Sexual Behavior in Mediaeval Hispano-Jewish Society." In A. Rapaport-Albert & S. Zipperstein, eds. *Jewish History: Essays in Honor of Chimen Abramsky*. London: Peter Halban Publishers:25-59, 1988.

BALASSA, IVÁN & ORTUTÁY, ZOLTÁN. *Hungarian Ethnography & Folklore*. Budapest: Korvina Kiadó, 1984.

BALLESTEROS, JOSÉ PÉREZ. *Cancionero popular gallego, y en particular de la Coruña*. Vigo: Galaxia, 1979 [1886].

BARTÓK, BÉLA. l979 [1931 *A magyar népdal*.]. *Hungarian Folk Music*. trans. M. D. Calvocorressi. Westport, Conn: Hyperion P., 1979 [1931].

BARTÓK, BÉLA & ZOLTAN KODÁLY. eds. *A magyar népzene tára*. I.1. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.

BOURDIEU, PIERRE. *Masculine Violence*. Stanford: Stanford UP, 2001 [orig. Fr. ed. *La domination masculine*].

BRONSON, BERTRAND H. *The Traditional Tunes of the Child Ballads*. 4 vols. Princeton: Princeton UP., 1959-71.

BUCHAN, DAVID. l992. "The Anglophone Comic Ballad." *AR: Scandinavian Yearbook of Folklore* 48: 289-95.

CATARELLA, TERESA. "Feminine Historicizing in the *Romance Novelesco*." *Bulletin of Hispanic Studies* 67: 331-343, 1990.

CHILD, FRANCES JAMES, ed. *The English and Scottish Popular Ballads*. 5 Vols. NY: Cooper Square Publishers, 1965 [1882-98].

COOKE, THOMAS. *The Old French and Chaucerian Fabliau: A Study of Their Comic Climax*. Columbus & London: U of Missisippi P, 1988.

CRUZ, ANNE J. "Genre Transformations and the Question of Gender "La Bella Malmaridada As Ballad and Play." [no ed.] *Ballads and Other Genres*. Zagreb: University of Zagreb, 69-77.

CSENKI, IMRE & SÁNDOR CSENKI. *Cigány népballadák és keservesek*. Budapest: Európa Konyvkiado, 1980.

CSIKO, Z. *Magyarországi cigány népköltészet*. Budapest: Europa Könyvkiadó, 1977.

DÍAZ-MAS, PALOMA. *Romancero*. Barcelona: Crítica, 1994.

DI STEFANO, GIUSEPPE. *Romancero*. Madrid: Taurus.

DREITSER, EMIL A. *Making War; Not Love. Gender and Sexuality in Russian Humor*. NY: St. Martin's P., 1999.

FONSECA, CLAUDIA. "Philanderers, Cuckolds, and Wily Women. A Re-Examination of Gender Relations in a Brazilian Working-Class Neighborhood." *Men and Masculinities* 3.3: 261-277, 2001.

GAUNT, SIMON. *Gender and Genre in Medieval French Literature*. Ny: Cambridge UP, 1995.

GILMORE, DAVID D. *Aggression and Community. Paradoxes of Andalusian Culture*. New Haven: Yale UP., 1987.

GOLDBERG, HARRIET. "Sexual Humor in Medieval Misogynist Exempla." In Beth Miller, ed. *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California P: 67-85, 1983.

GOLDSTEIN, KENNETH S. "Bowdlerization and Expurgation: Academic or Folk." *Journal of American Folklore* 80: 374-386, 1967.

GUTTMAN, DAVID."Trafficking in Men: The Anthropology of Masculinity." *Annual Review of Anthropology* 26: 439-486, 1997.

KEKÄLÄINEN, R. *Aspects of Style and Language in Child's Collection of English and Scottish Popular Ballads*. Helsinki: Suomalainen Tildekaatemia: 38-67, 1983.

LACARRA, MARÍA JESÚS. 1986. "Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media." In. *Studia in Honorem Profesor Manuel de Riquer*. Barcelona: Editions dels Quaderns Crema, I: 339-61.

LEADER, NINON. *Hungarian Classical Ballads and their Folklore*. Cambridge; Cambridge UP, 1967.

LEITH, DICK. "A Pragmatic Approach to Ballad Dialogue." In Willie Van Peer, ed. *The Taming of the Text. Explorations in Language, Literature, and Culture*. L & NY: Routledge: 35-60, 1988.

MARTÍNEZ-YAÑES, FRANCISCO. *El romance de la Blancaniña: estudio comparativo de sus variantes.* University of Pennsylvania Dissertation, 1976.

————. "Los desenlaces en el romance de la Blancaniña: Tradición y originalidad." In Diego Catalán *et al* eds. *El Romancero hoy: Poética*, III. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal: 132-53, 1979.

MCCRACKEN, PEGGY. *The Romance of Adultery: Queenship and Sexual Transgression in Old French Literature*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, l998.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Romancero hispánico (hispano-portugués-americano y sefardi*. M: Espasa Calpe, 2 vols., 1953.

MILÀ Y FONTANALS, MANUEL. *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*. 2 ed. Barcelona: Librería de D. Álvaro Verdaguer, 1882.

METER, HELMUT. "Die Metaphorik der Vagina in Italienischen: ein Beitrag zur Diskussion über die Metapher." *Sprachtheorie und Sprachpraxis: Festischrift für Henri Vernay zu seinem 60. Geburtstag*. Tübingen: Gunther Narr, 215-43, 1979.

MURTHY, V. R. "Four Nights Drunk from South India: An Approach Undertaking Comparative Study of Folklore. *Folklore* (Calcutta) í25.129:125-128, 1984.

NASCIMIENTO, BRAULIO DO. "Bernál Francés no Brasil." In Beatriz Garza & Yvette Jiménez de Baez, eds. *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. M: El Colegio de México: 233-56, 1992.

NICHOLSON, NIGEL. "'Victory Without Defeat.': Carnival Laughter and Its Appropriation in Pindar's Victory Odes." In Peter I. Barta et al. *Carnivalizing Difference*. L: Routledge: 79-98, 2001.

NICOLEISEN, W. F. H. "On the Internationality of the Ballads." In Maria Herrera-Sobek, ed. *Gender and Print Culture: New Perspectives on International Ballad Studies*. Kommission für Volkdichtung of the Societé Inteernationale d'Ethnologie et de Folklore: 79-104, 1973.

NIRENBERG, DAVID. *Communities of Violence: Persecution of Minorities in the Middle Ages.* Princeton; Princeton UP, 1996.

NIGRA, CONSTANTINO. *Canti popolari di Piemonte*. Torino: Ermanno, 1888.

ORING, NELSON. *Jokes and Their Relations*. Lexington: UP of Kentucky, 1992.

REEVES, JAMES. *The Idiom of the People: English Traditional Verse*. London: Haeinemann, 1958.

ROLLAND, E. ed. *Receuil de chansons populaires* II. Paris: Maisonneuve, 1967 [1883].

ROTH, KLAUS. *Ehebruchschwänke in Liedform. Eine Untersuchung zur deutsch-und englischsprachigen Schwankballade* München: Vilhelm Fink Verlag, 1977.

————. l980. "Genre, Subject Matter, and Culture: A Comparative Study of English and German Jocular Ballads and Tales." In Nikolai Burlakoff & Carl Lindahl, eds. *Folklore on Two Continents*. Bloomington, Ind.: Trickster P, 141-49.

RUBIN, RUSH. "Some Aspects of Comparative Jewish Folklore." *New York Folklore* 12: 93-95, 1956.

RUSSO, MARY. "Female Grotesque: Carnival and Theory." In Teresa de Lauretis, ed. *Feminist Studies: Critical Studies*. Bloomington: Indiana UP: 213-229, 1986.

SCHNELL, RÜDIGER. "The Discourse on Marriage in the Middle Ages." *Speculum* 73.7: 771-86.

SIROVATKA, OLDRICH. "Stoff und Gattung: Volksballade und Volkserzählung." *Fabula* 9 (1967). 1-3:162-68.

SPIEWOK, WOLFGANG. *Deutsche Novellen des Mittelalters*, I. Griefswald: Reineke Verlag, 1994.

VANCE, RANDOLPH. *Roll Me in Your Arm: Unprintable Ozark Folksongs & Folklore*. I. Fayeteville: U of Arkansas P., 1992.

VARGYAS, LAJOS, ed. *A magyar népballáda és Europa* II. Budapest: Zenekiadó, 1976.

————. ed. *Balládas könyv*. Budapest: Zenemükiadó, 1979.

————. ed. *Hungarian Ballads and the European Ballad Tradition*. 2 vols. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.

VASVÁRI, LOUISE O. "Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de Buen Amor*.' *Romance Philology* 42 (1988-89): 1-29.

————."Pitas Pajas: Popular Phonosymbolism." *Revista de Estudios Hispánicos* 26 (1992): 135-62.

————.*The Heterotextual Body of the* Mora Morilla. London: Queen Mary and Westfield College, l999.

————. "The Story of Griselda: A Silenced Incest Narrative." *La Corónica* 35.2(2007): 139-58.

WEBBER, RUTH HOUSE. "Prolegomena to the Study of the Narrative Structure of the Hispanic Ballad." In Patricia Conroy, ed. *Ballads and Ballad Research: Selected Papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research*. Seattle: U of Washington P: 221-30, 1977.

WEHSE, RAINER. "The Erotic Metaphor in Humorous Narrative Song (Scwnk Songs). In Nicholas Burlakoff, Carl Lindahl, & Harry Gammerdinger, ed. *Folklore on Two Continents: essays in Honor of Linda Degh*. Bloomington: Trickster P, 1990: 223-32.

WRIGHT, ROGER. *Spanish Ballads*. Warminster, Eng.: Arist Phillips Ltd, l984.

ZIOLKOWSKI, JAN M. ed. & trans. *The Cambridge Songs* (Carmina Cantabrigiensia). NY: Garland, 1994.

TRADICIÓN Y CREACIÓN EN LOS SÍMBOLOS DEL CANCIONERO TRADICIONAL HISPÁNICO: LA PUERTA[1]

Mariana Masera
Instituto de Investigaciones Filológicas- UNAM-

Uno de los rasgos distintivos de la antigua lírica tradicional hispánica frente a la lírica contemporánea culta de los siglos XV a XVII es la recurrencia del uso de símbolos de connotaciones eróticas, generalmente, tomados de la naturaleza[2]. Sin embargo, también existen otros símbolos provenientes del ámbito humano en las coplas amorosas.

Entre los símbolos amorosos más frecuentes de la antigua lírica tradicional cuyo referente no es la naturaleza se encuentran el castillo, el molino y la puerta. De acuerdo con una investigación previa, los espacios cerrados y lo privado se identifican con el mundo femenino, mientras que los espacios abiertos y lo público se identifican con lo masculino y con el encuentro de los amantes (Masera, 1995: pp.337-342).

El castillo, tomado de la poética cortés imbuido del léxico bélico de la lírica feudal, muestra una de las intersecciones entre lírica cortesana y la popular. En cuanto a la imagen de la lírica de corte donde se representa al cuerpo de la mujer como el castillo inexpugnable, existen ejemplos adaptados a la lírica tradicional en los cuales no me detendré[3]. Sin embargo, me interesa destacar cómo en la adaptación del motivo cortés a la lírica popular el castillo funciona, en su aspecto de lugar público, como símbolo del encuentro amoroso, baste recordar un texto cuya significación es compleja:

No puedo apartarme
de los amores, madre,
¡no puedo apartarme!

María y Rodrigo
arman un castillo
[no puedo apartarme]
(*NC* 247 B)[4]

El segundo símbolo es el molino —nos remite al mundo semiurbano, a la villa— cuyo acendrado erotismo es conocido en varias tradiciones. Era un espacio público donde tanto hombres como mujeres podían encontrarse. En la antigua lírica tradicional, el molino se

[1] Una versión de este artículo fue publicada en *Encomio a Helena*, eds. Tatiana Bubnova y Luisa Puig (México: UNAM, 2004), pp. 337-358.
[2] Véase para los símbolos en la lírica tradicional: Stephen Reckert (1970 y 1993); Egla Morales Blouin 1981; Alan D. Deyermond 1980 y 1996 (en prensa); Paula Olinger 1985; Margit Frenk 1993 y 1998; Masera 1995, 1997, 1998, 1999, 2001.
[3] Véase Masera, 1995: pp. 329-332.
[4] Todos los ejemplos están tomados del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk al que me referiré como *NC*.

transforma en un lugar idílico para el encuentro de los amantes, como podemos ver en el siguiente texto lleno de motivos eróticos:[5]

Las dos ermanas
ke al molino van,
komo son bonitas,
luego las molerán.
(*NC* 1676)

El tercer símbolo mencionado es la puerta que es el más destacado por su antigüedad, frecuencia y polisemia. Al ser un símbolo de frontera se ha relacionado con innumerables "ritos de paso" pues señala el límite entre lo privado y lo público, entre lo femenino y lo masculino y, en última instancia, entre la vida y la muerte. Aparece tanto en poéticas cultas como populares, antiguas como modernas. A pesar de ser un símbolo universal, y lo interesante radica en su versatilidad, su significación varía en los distintos discursos y como, intentaré, demostrar incluso entre los diferentes géneros contemporáneos.

En la lírica tradicional la puerta se asocia con el espacio privado, con la casa que era el lugar donde la mujer realizaba la mayor parte de sus tareas cotidianas. Asimismo ésta representa, en un aspecto más general, la integridad de la familia, la hospitalidad o la violación de las mismas según si se abre o se cierra la puerta (cf. Haight, 1950: 147).[6] Además, en la tradición, la inglesa, la puerta delantera de una casa se asocia con la fertilidad, en tanto que la puerta trasera se asocia con la muerte y la mala suerte (Opie, 1992: *s.v.* Door).

Desde la Antigüedad, la puerta se asocia con diferentes ritos mágicos amorosos, entre ellos, se detaca por su difusión en diferentes culturas que el hombre deje un ramo o una guirnalda ante la puerta de la mujer, rito que se asocia con las celebraciones de mayo y primaverales en general. En España se puede observar esta costumbre, sobre todo, en los ritos relacionados con la mañana de San Juan, cuando el hombre deja una rama o un ramo de flores a la puerta de la muchacha que desea.

Por apero te quiero
pino te estimo;
peral te quiero más;
álamo te amo.
Jara haragana.
Adelfa gitana.[7]

Además, el enramar la puerta era una costumbre común para diversos festivales en la Península cuyos orígenes son arcaicos y tienen sus raíces en la magia profiláctica[8]. Esta tradición ha

[5] Baste recordar el ya conocido erotismo exacerbado de las molineras, las connotaciones sexuales del verbo moler. véanse entre otros Masera, 1995: 322-32 y Masera 1999.
[6] Diferentes acepciones de la puerta en el *Cantar de mio Cid* fueron estudiados por Alan Deyermond y David Hook (1979). La casa como metáfora de *cunnus* fue estudiado por Alzieu, Jammes, & Lissorgues 1975: núms. 81 y 138.
[7] Caro Baroja 1979: 185. Esta costumbre también se preserva en Francia, la noche del 30 de abril el hombre deposita a la puerta de la muchacha flores de acuerdo a su belleza (Van Gennep 1937-58: I.i, 241 ; I.iv, 1518).
[8] Covarrubias menciona la tradición de enramar la puerta (1611: *s.v.* enrramar), en tanto que Julio Caro Baroja realiza una estudio muy interesante sobre el rito de enramar la puerta (1979: 186-202, 295).

permanecido en los cantares peninsulares tanto antiguos como modernos, como se aprecia en la siguiente copla antigua y una supervivencia de la misma en el cancionero actual peninsular:

Si queréis que os enrrame la puerta,
vida mía de mi coraçón,
si queréis que os enrrame la puerta,
vuestros amores míos son.
(*NC* 1248 A)[9]

Si quieres que a tu puerta te enrame
prenda mía de mi corazón,
si quieres que a tu puerta enrame
tus amores míos son.
(Tejeros Cobos 1990: 59)

1. LA POÉTICA TRADICIONAL Y LOS SÍMBOLOS

La lírica tradicional es una poética colectiva donde los recursos poéticos son conocidos y compartidos por todos, donde los motivos parecen entrelazarse unos con otros creando redes de significación (Olinger, 1985) que multiplican la riqueza semántica del breve poema y crean un complejo mundo de correspondencias de los textos entre sí. Algunos motivos parecen ejercer centros de atracción donde gravitan una serie de símbolos, como lo ha demostrado Stephen Reckert en sus trabajos sobre el tema y quien hasta ahora es el que ha descrito con mayor precisión el concepto poético de Lyra Minima.

Cierto también es que esta poética, donde se prefiere sugerir a mencionar, comparte motivos con otros géneros contemporáneos como el Romancero y con otras tradiciones precedentes como las jarchas y las cantigas, pues son variadas las fuentes de las que se ha nutrido la poesía oral a lo largo de su trayectoria.

En la literatura Clásica, principalmente, la puerta es el "symbol of sex-love, for the door of maidenhood, which must be forced" (Haight, 1950: p. 147). De acuerdo con Isidoro de Sevilla (II.xi.69), la vulva era la 'puerta del vientre, porque recibe el semen, o porque de ella procede el feto' (XI.i.137).[10] El significado erótico al pasar de los siglos se conserva como demuestra Gonzalo Correas quien afirma que el abrir la puerta era 'dar entrada i okasión para otro tal' (Correas, 1611: p. 611b)[11].

[9] Véase ahí mismo el número 1248B.

[10] El sentido sexual de la puerta en la lírica castellana del Siglo de Oro aparece en varias composiciones compiladas en Alzieu, Jammes, & Lissorgues 1975: nos 81, 28; 133, 3; 129, n. 28, 29.

[11] Otros símbolos asociados con la puerta son la fuente (Masera, 1995: por ejemplo el miedo al agua) y con las naranjas y limones (Masera, 1995: The girl as a fruit). Es interesante contrastar que en la lírica griega clásica la ventana es la que se asocia con la prostitución (Gangutia 1972: 378-80). Por ejemplo, en Correas (1627: 559a) existe un refrán donde se reprueba la conducta de la 'Moza ventanera o puta o pedera'. Esto también se conserva en la lírica popular española contemporánea:

Quítate de esa ventana
no seas tan ventanera
que la cuba de buen vino
no necesita bandera.
(Córdova y Oña, 1948-55: III, 235)

En la antigua lírica peninsular el sentido erótico de la puerta ha permanecido de un modo diferente, ya que funciona más como símbolo que como una metáfora. La puerta se asocia con diferentes aspectos de la sexualidad que comprenden desde el cortejo hasta el mismo encuentro amoroso. En algunos cantares la puerta parece pasar por un proceso de metonimización, connotando el cuerpo de la mujer o a los genitales de la misma.

Al ser la puerta un símbolo admite también connotaciones negativas, de modo que ésta también se asocia con situaciones de "desamor" donde los deseos de la mujer son frustrados; situaciones negativas relacionadas generalmente con el engaño amoroso.

En la antigua lírica popular se pueden destacar, por su importancia y frecuencia, dos motivos asociados a la puerta: "el amante a la puerta", generalmente visto desde la perspectiva femenina y el "abrir la puerta" cuya perspectiva puede ser femenina o masculina como estudiaré a continuación.

2. EL AMANTE A LA PUERTA

El símbolo de la puerta aparece en las jarchas, la primera de las tradiciones líricas peninsulares. Recordemos que uno de los rasgos relevantes de esta tradición poética es su referencia a un mundo más urbano, un mundo interior, donde casi no existen las referencias externas. Esto se observa en el siguiente texto, donde añado para mejor comprensión un breve fragmento de la *muwashaha* que da contexto al pequeño poema:

> Un día a su puerta acecha un cervatillo y golpea con cierta violencia. Desde la habitación en donde ella estaba, levantó la voz y, apoyándose en su madre, (dijo): 'no puedo contenerme...
>
> kfr'm.mb
> myw 'lhbyb '_t'dy'nh."[12]

Por el contrario en las cantigas de amigo, el antecedente más próximo a la antigua lírica peninsular, donde existen constantes referencias a la naturaleza, el motivo del amante a la puerta está ausente.[13]

El primer verso se ha vuelto un cliché que aparece también en parodias de canciones de serenata y canciones relacionadas con las peregrinaciones:

Quítate de esa ventana
cara de limón podrido;
que pareces el demonio
cuando está loco perdido.
(Córdova y Oña, 1948-55: III, 235)

Véase también Rodríguez Marín, 1882-83: núms. 7134-40.

[12] De acuerdo con la traducción de Sola-Solé (1973: núm. 39; Stern 1964: núm. 14) dice "Qué haré, madre, mi amigo (es) está a la puerta".

[13] En las canciones gallegas modernas el pasar por al puerta de la amada y ver por la cerradura se ha vuelto un cliché

Pasei pela tua porta
pus a mâo na fechadura
(Bouza Brey, 1982: II, 77)
Pasei pol-a tua porta
e mire pol-o furado
(Bouza Brey, 1982: II, 77)
Pasei pela tua porta
pedite agua e non ma deche
Pasei pela tua porta

En el cancionero tradicional antiguo existen varios motivos que se asocian con la apertura de la puerta tanto de la perspectiva femenina como de la masculina. En las primeras existen diferentes situaciones que comprenden todo el proceso del cortejo. En el motivo de la espera, la mujer enamorada, que está ansiosa por encontrarse con su amante, al escuchar el sonido de la aldaba sabe que su amante ha llegado, como en el siguiente cantar:

Llaman a la puerta,
y espero yo a mi amor:
¡que todas las aldabadas
me dan en el coraçón!
(*NC* 292)

La eficacia de la imagen poética es asombrosa, ya que en tan sólo cuatro versos conocemos el estado de ansiedad y emoción de la mujer enamorada a través de la comparación del sonido de la aldaba con su agitado corazón. La excitación de la mujer ante la inminencia del encuentro amoroso envuelve al cantar en un halo erótico que se intensifica con el final abierto.

Los símbolos en la lírica tradicional se complementan y se combinan resultando complejas imágenes poéticas que han sido comparadas por los estudiosos con los hai kai. Cada elemento que aparece en la canción se nutre del otro y se impregna de un simbolismo profundo que hace del poema en algunos casos una joya exquisita. La identificación del tocar la aldaba con la mujer enamorada es explícita en el siguiente texto que aparece en Correas:

No me tokéis al aldaba
ke no soi enamorada.
(*NC* 696)

En los textos anteriores no se aclara el desenlace, sólo sabemos que la mujer tiene un enamorado que le ha correspondido. Y aunque parezca fútil debe hacerse la pregunta ¿abrió o no la puerta?. Antes de responder, conviene revisar un texto cuya finura poética y acendrado simbolismo arcaico lo ha hecho ser el preferido por muchos críticos:

A mi puerta nasce una fonte
Por do saliré que no me moje?

a esquina me encostei
(Bouza Brey, 1982: II, 77)

También aparece este cliché en canciones de Asturias:

Cuando paso por tu puerta
llevo las medias caídas,
pa que no diga tu padre
que te prendo con las ligas.
(Llano Roza de Ampudia, 1977: no. 325)

Otro cliché relacionado con pasar por la puerta es "Cuando paso por tu calle" (véase Llano Roza de Ampudia, 1977: no. 326). José Manuel Pedrosa 1993 estudió varias tradiciones de cortejo que se asocian con la puerta.

No es sino hasta estudiar la glosa cuando conocemos la angustia de la joven que habla en el estribillo. El texto está preñado de símbolos eróticos muy cercanos a la tradición lusitana que connotan la decisión trascendental de la muchacha:

A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería
¿Por do saliré que no me moje?
(*NC*, 321)

La utilización de diferentes símbolos simultáneos permite en esta poética crear eficazmente una gradación de los significados, de modo que cada elemento es esencial para la comprensión total del texto. Como en el ejemplo anterior, la acumulación de varios símbolos arcaicos promueve una atmósfera íntima donde se nos revela que la decisión a tomar por la protagonista es trascendental e irreversible. Esto se muestra en el críptico estribillo por el miedo de mojarse la mujer, un cambio de lo seco a lo húmedo. En tanto que en la glosa, se retoman símbolos de la tradición galaico-portuguesa como equivalentes del símbolo castellano: el miedo de la moza a mojarse y atravesar la puerta se convierte en la imagen de la moza lavandera. Un cambio de matiz muy significativo, ya que el último verso no tendría sentido. La realización del cambio muestra cómo el creador-recreador ha limitado la polisemia del símbolo arcaico para acotarlo al símbolo erótico lusitano.

3. LA PUERTA ABIERTA.

No existen muchos textos con este motivo, pero cuando la mujer deja la puerta abierta la intención sexual es más explícita, como se observa en el siguiente cantar, donde la protagonista, cuyos deseos sexuales están representados por las candelas encendidas, se queja por la ausencia del amante que ella imagina la ha traicionado:

Buscad, buen amor,
con qué me falaguedes,
¡que mal enojada me tenedes!

Anoche, amor,
os estuve aguardando,
la puerta abierta,
candelas quemando,
y vos, buen amor,
con otra holgando.
¡Que mal enojada me tenedes!
(*NC* 661).

La anterior es una de las pocas canciones del corpus, sino la única, donde una mujer ha dejado la puerta abierta y, casualmente, es una canción de desamor. Sin embargo, la atención del poema se centra en el enojo del personaje que evidencia la oportunidad perdida del hombre de una noche placentera y que ha frustrado los deseos sexuales de la mujer. En otras ocasiones, la protagonista muestra cómo es forzoso el dejar su puerta cerrada, por supuesto, sugiriendo que muy otra sería su voluntad:

Caballero, bien podéys iros,
que en verdad no puedo abriros.
(*NC* 698)

La casi insistencia del caballero y la excusa de la mujer muestran que existe ya entre ellos una relación amorosa. Pero ¿cuál es el impedimento para lograr el feliz desenlace? Quizás una canción de cuna contemporánea nos responda:

Si el padre del niño
no hubiera venido
t'abriría la puerta
dormiría contigo.
(Díaz Viana y Manzano, |1989, p. 13, núm. 1)

La puerta abierta como he vimos en los cantares estudiados se asocia también con la mujer cuyo cuerpo está abierto al placer sexual y desea satisfacerlo.

4. EL HOMBRE QUIERE ENTRAR

El motivo del hombre que pide a la mujer abrir la puerta se remonta a la Antigüedad y es considerado como un género clásico denominado el *paraclausithyron*. Las excusas del amante para que le abran la puerta son varias y diferentes según la tradición de la que se trate, sin embargo todas coinciden es ser "transparentes". Uno de los pretextos que tienen más raigambre en las tradiciones poéticas es una noche lluviosa como ocurre en el cantar de los cantares:

> Yo dormía, pero mi corazón estaba despierto. Oí la voz de mi amado que me llamaba: "Ábreme, hermana mía, compañera mía, paloma mía, preciosa mía; que mi cabeza está cubierta de rocío, y mis cabellos de la humedad de la noche" (5.2)

Otro texto es un epigrama griego de Asclepiades donde el amante se queja de que ha sido dejado bajo la lluvia:

The night is long. It is raining
the Pleiades rise and set.
yet back and forth by her door-way

I pace, my garments wet.
(Haight 1950: 109)[14]

En los estribillos peninsulares se asocia al *exclusus amator* los motivos de la noche oscura y la lluvia, ambos de clara connotación erótica. La negrura de la noche es una invitación al encuentro de los amantes como en el texto:

Si la noche haze escura
y tan corto es el camino,
¿como no venís, amigo?
(*NC* 573)

Sin embargo existe un cantar más explícito donde es clara la invitación de la noche:

Ábreme, casada,
que es la noche escura,
que no perderás nada,
por el abertura.
(*NC* 1710)[15]

La "lluvia menuda" se asocia con la concepción, ya que señala que el hombre está preparado sexualmente para el encuentro amoroso, para decirlo de modo explícito la lluvia menuda se asocia con el semen:[16]

[14] Otro ejemplo de las quejas del amante ante la puerta de la amada aparece en las Odas de Horacio (III.10). El amante sufre el frío y la lluvia culminando con esta expresión:

Non hoc semper erit liminis aut aquae
caelestis patiens latus.

La traducción "Not for ever will my body endure thy threshold or the rain of heaven". Existe una ligera diferencia en la traducción dada por Haight (1950:127):

Not always will my body bear to lie
on threshold cold beneath the rainy sky.

El motivo de la lluvia con poder impregnador aparece en los cuentos tradicionales como ha señalado en su índice Thompson (1955-58): T522 lluvia causa embarazo, y T512.7 el rocío causa embarazo.

[15] Existen otras canciones, que también pueden considerarse dentro del género de *exclusus amator*, donde el hombre pide cobijo a la mujer por diferentes causas. Un ejemplo de ellas es la canción donde el hombre va a la montaña y como hay mal tiempo pide posada a la pastora (véase Torner 1966: no. 43).

Dame acojyda, pastora,
por tu byda, en esa syera:
¡ay, qu'ell amor me destyera! (*NC* 990)

En los cancioneros populares moderno se asocia al género de canciones de viaje:

¡Ay de mí, que me oscurece
a la salida del monte!
Penosina de la aldea,
dame posada esta noche. (Torner 1920: núm. 1)

Existe una versión argentina donde la verdadera intención del hombre se revela en los últimos dos versos:

La noché está muy oscura;
si me voy me perderé:
deme permiso esa niña,
en sus brazos dormiré. (Torner 1966: núm. 43)

[16] Significado eróticos similares se hallan en el *Libro de buen Amor*. De acuerdo con Gail Phillips (1983: 143): "The conquest of the lady is described in terms of opening doors [...], the door commonly signifying not just the female, but more precisely the vulva". Algunas de las expresiones con este sentido son: "de grado abres las puertas" (386c), "cras te dará la puerta quien te oy çierra el postigo" (573b), "¿yo entrar cómo puedo, do non sé tal portillo?" (343b), "que mucha buena puerta / me fue después çerrada, que antes me era abierta" (1519cd). Asimismo existe una cercana asociación entre la comida y el sexo como entre el mal y la oscuridad por ejemplo en Thompson 1955-58: A15861 el origen de la costumbre de no comer en la oscuridad; el diablo

Ábreme, casada, por tu fe;
que llueve menudico, y mojomé.
(*NC* 341)

Lo mejor para comprender mi anterior afirmación es recurrir a los textos contemporáneos donde el significado erótico se hace más evidente:

Chove agua miudiña
e arroia nos canales;
ábreme a porta, neniña,
que son aquel que tu sabes
(Rico Verea, 1988: 67, núm. 4)

A veces el motivo de la puerta parece innecesario, como en la siguiente *quadra* portuguesa, donde el locutor también hace explícito qué tipo de lluvia es la que menciona:

Esta noite há-de chover
uma água miudinha
onde me hei-de recolher?
na tua cama, menina.
(Mourinho, 1984: 206, núm. 86)

Como hemos visto, el tono de las canciones marca claramente la intención sexual del amante. Pero aún encontramos una canción más atrevida, un cantar obsceno, ya que 'dar botín cerrado' representa el acto sexual mismo (Correas, 1627: 679b):[17]

Abríme, Menguilla,
abríme, y te daré
botín cerrado
que te rrepique en el pie.
(*NC* 1707 A)

En este mismo tono obsceno se halla la siguiente provocativa cancioncita:

Hilandera de rrueca,
ábreme, haréte la gueca.
(C 1709)

Los cantares estudiados muestran que el motivo de la puerta, cuando se trata desde la perspectiva masculina, aparece en canciones cuyo tono es explícitamente sexual. De hecho, la

come de los platos; una monja es seducida por un hombre quien dice que dios puede ver lo que sucede en la oscuridad. V465.1.2.2, T331.4 Ningún lugar es suficientemente secreto para hacer el amor.

[17] Véase también Alzieu, Jammes, y Lissorgues, 1975: no. 47, línea 3 y nota.

acción de abrir la puerta es más frecuente en las canciones de adulterio, o donde las protagonistas son mujeres cuya experiencia sexual la distinguen de la típica niña de las canciones.

5. LA PUERTA EN EL ROMANCERO

La gran interacción entre la lírica y el romancero ha dejado muchas huellas en las poéticas de ambos géneros. A veces ha sido ésta la que ha influido aquél y viceversa como ha sido destacado. Uno de los aspectos donde se puede observar estos préstamos e influencias son en los motivos eróticos. En este caso me detendré en nuestro objeto de estudio: la puerta.

En el romance de *Mora, moraima* pues el locutor es una mujer quien narra cómo fue engañada y seducida:

Yo me era mora Moraima
morilla de un bel catar;
cristiano vino a mi puerta,
cuitada por me engañar.
Hablóme en algarabía,
como aquel que la bien sabe:
'Abrásme la puerta, mora,
si Alá te guarde de mal.'
'¿cómo te abriré, mezquina,
que no sé quién te serás?'
'Yo soy el moro Mazote,
hermano de la tu madre,
que un cristiano dejó muerto,
tras mí venía el alcalde;
si no me abres tú, mi vida,
aquí me verás matar.'
Cuando esto oí, cuitada,
comencéme a levantar;
vistiérame una almejía,
no hallando mi brial,
fuerame para la puerta
y abríla de par en par.

(Menéndez Pidal, 1938: 209)

A primera vista el texto parece simple pero de acuerdo a los estudiosos las interpretaciones sobre lo ocurrido es más complejo.[18] Dejando a un lado la problemática del texto, el romance nos puede

[18] Un estudio riguroso y completo es el de Louise Vasvari 1999. Algunos que han hablado sobre el texto como J.M. Aguirre explican que si se toman en cuenta rasgos como la vanidad de la niña que se autoelogia, que la niña habla desde la cama con el caballero y la ligera ropa que usa, además de la utilización de la expresión "mi vida" se podría concluir que 'el romance deviene traición amorosa, y las palabras de Moraima en invención, apoyada en hechos reales trastocados, como excusa y lamento por no haber sabido guardar mejor su virtud' (1972: 55). Louise Mirrer Singer (1984-85) describe este romance como un texto pro-cristiano, destacando que la niña era identificada con los enemigos. Sin embargo una opinión muy diferente es dada por Wright (1991: 75-78) quien explica que el público se identificaba con la niña. Otro romance donde una mujer abre la puerta es *La amiga de Bernal Francés*, donde el marido engañado descubre a la mujer adúltera:

Sola me estoy en mi cama

ilustrar la diferencia de cómo funcionan los símbolos en un género y otro. En tanto que en la lírica la mujer no abre la puerta, sólo existe una situación sugerida. De hecho la mujer que ha abierto la puerta es aquella que está a la espera del cumplimiento de su deseo sexual. Y esta última afirmación apoyaría el argumento de Louise Vasvari donde explica que *Mora Moraima* no es engañada ni seducida sino que quiere abrir la puerta ya que la protagonista

> manages to convey a titillating double message of chaste enclosure but also implicit offer of sexual pleasure. This desire to see (male role) and the desiring to be seen (female role) are represented as an amusing game in which participants are complicit. (Vasvari 1999, pp. 92-93).

En *Gerineldo* también aparece el motivo de la puerta que forma parte del ritual erótico. Sin embargo, la situación es distinta al anterior romance, ya que la mujer es quien seduce al hombre y lo obliga a una cita amorosa. De acuerdo con las versiones de pliego suelto del Romancero tradicional —que son versiones truncadas, es decir, donde la seducción de la mujer se ha eliminado— la escena se relata de la siguiente manera:

> —Abrays me, dixo, señora, abrays me, cuerpo garrido.
> —¿Quién soys vos , el Cavallero, que llamáys a mi postigo?[19]

En las diferentes versiones del romance, la situación más frecuente asociada con el motivo del amante a la puerta es aquella donde Gerineldo da un suspiro y la princesa lo oye. La mayoría de las veces se conserva la pregunta de identificación, otras la mujer, directamente, toma a Gerineldo y lo mete a su cama. La pregunta de la infanta es casi retórica pues ella fue quien realizó la cita, sin embargo, a la vez, realizar la pregunta muestra la astucia de la princesa, ya que, por un lado, evita que ella sea juzgada si el que tocara a la puerta fuera otra persona, y, por otro lado, muestra al amante que sólo a él le abrirá la puerta.

En la tradición moderna parecería no tener fuerza el motivo del amante que pide abrir la puerta directamente, se prefieren los motivos de cortejo como tocar la puerta, rondar el castillo, dar un suspiro a la puerta o ventana. Sólo, excepcionalmente, en algunas versiones castellanas se describe con detalle que al oír al amante la mujer baja en "enagua" y abre puertas y postigos.[20] Además, se añade que la mujer abre la puerta como al marido.

Otra diferencia de matiz entre la poesía lírica y el romancero es la inexistencia de consecuencias en el mundo poético de la primera, donde se deja al público el final de la escena sugerido. De hecho, la mujer de la lírica es feliz cumpliendo sus deseos, manifestándolos y

namorando mi cojín;
quién será ese caballero
que a mi puerta dice 'abrid'?
(Menéndez Pidal 1938: 124)

[19] Goyry- Menéndez Pidal, 1975: *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, IV, Gerineldo : l paje y la infanta, I,1.

[20] Este primer acercamiento se realizó sólo en el primer tomo de Gerineldo. El motivo de dar un suspiro a la puerta aparece en 17, 30, 31|, 67, 69, 75, 78, 79, 82, 84. 85, 86, 87, 102, 115, 135, 160,161,162,163, 166,167, 171,172, 174, 176, 177, 178, 180, 203, 170, 202,el motivo de tocar la puerta o postigo 13, 21,23, 26, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 59, 90, 96, 97, 111, 188, 215 y la mujer que abre la puerta aparece en las siguientes versiones castellanas 171 y 172. Llama la atención el equívoco que sucede en otras versiones donde enagua se convirtió que la mujer se tiró al agua y abrió la puerta 183.

rebelándose contra lo impuesto. Hecho que no siempre ocurre en el romancero donde sí existe un juicio sobre su conducta y las acciones son castigadas o premiadas al final.

Dado lo anterior pienso que la afirmación de Louise Vasvari

> even though "¡Ábreme la puerta!" is the incessant battle cry of suitors seeking entry into forbidden female quarters and female bodies, poetic tradition has placed the sole burden of responsability for the outcome on the women themselves (Vasvari, 1999: p. 91)

debe tomarse con precaución para la lírica tradicional donde parecería que los personajes femeninos, al menos en el mundo ideal, gozan de una libertad inusual para los otros géneros.

La voz masculina expresa una sexualidad cruda, exacerbada y directa. Mientras que la voz femenina, generalmente, prefiere sugerir antes que nombrar directamente. De ahí, nuevamente, el romance, la mujer no puede ser directa aunque quiera y su respuesta es más sutil. Quizás ahí estribaría la diferencia en canciones femeninas o aquellas puestas en boca de mujer.

Mientras mucho de los poemas en voz femenina funcionan por acumulación y superposición de significados, los masculinos son directos, sólo utilizan la sustitución. Parecería que existe una preferencia por acotar el significado de varios referentes a uno sólo.

En la lírica tradicional el cumplimiento del encuentro amoroso es el fin último, el hecho que se promueve, aquellos que no lo logran son los desdichados, los enojados, los burlados. Las tensiones sociales son diluidas en un simbolismo atemporal donde el objetivo es la realización del amor sin ataduras ni ambages de ningún tipo. Y aquí agregaría que esta rebelión femenina en el mundo de la convención poética puede entenderse como una "inversión simbólica" (Babcok 1978:14)[21], ya que invirtiendo el papel impuesto transgrede las normas sociales y culturales de la época.

Notemos que en la lírica tradicional contemporánea el sujeto enunciador es preponderantemente masculino, al menos en las tradiciones hispánicas, aquí ya habría que hablar de un marginalización del espacio poético y un cambio de perspectiva.

Como he intentado demostrar, la utilización de los motivos simbólicos puede verse en un nivel como equivalente entre los diferentes géneros poéticos tradicionales, sin embargo no debe perderse de vista que existen, aunque sean pequeñas, diferencias de significado a un nivel más profundo. Y comprender esta diferencia puede servir para enriquecer la discusión sobre el uso de los símbolos en la poesía tradicional.

Bibliografía:

AGUIRRE, J. M., 1972. "Moraima y el prisionero: ensayo de interpretación" en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, ed. N. D. Shergold (London: Tamesis Books and University of Wales Press), pp. 53-72.

ALZIEU, PIERRE, YVAN LISSORGUES Y ROBERT JAMMES, 1975. *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* (Toulouse: France-Ibérie Recherche).

[21] El término lo ha definido como "any act of expressive behaviour which inverts, contradict, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political" (*Apud* Stallybras-White, 1986: 17).

BLOUIN, EGLA MORALES, 1981. *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (Potomac, MD: Studia Humanitatis).

BOUZA-BREY, FERMÍN, 1982. *Etnografía y folklore de Galicia*, ed. José Luis Bouza Álvarez, introd. Julio Caro Baroja, 2 vols. (Vigo: Xerais).

CARO BAROJA, JULIO, 1979. *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan* (Madrid: Taurus).

CÓRDOVA Y OÑA, SIXTO, ed., 1948-1955. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols. (Santander: Diputación Provincial)

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, 1611 [1998]. *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. Martín de Riquer (Barcelona: Horta).

DEYERMOND, ALAN D., 1979-80. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", *Romance Philology*, 33: 265-83.

————, en prensa. "The Wind and the Small Rain" en *Tradición oral y folklore en la lírica hispánica*, ed. Mariana Masera & Alan Deyermond. *II: Temas y motivos; teoría; oralidad* (Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College), Papers of Medieval Research Seminar.

DEYERMOND, ALAN Y DAVID HOOK, 1979. "Doors and Cloaks: Two Image Patterns in the Cantar de Mio Cid", *Modern Language Notes*, 94: 366-377.

Díaz VIANA, LUIS, & MIGUEL MANZANO ALONSO, eds., 1989. *Cancionero popular de Castilla y León*, 2 vols (Salamanca: Centro de Cultura Tradicional & Diputación Provincial).

FRENK, MARGIT, 1993. *Symbolism in Old Spanish Folk Songs*, The Kate Elder Lecture, 4 (London: Dept of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).

————, 1998. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas" en Pedro Piñero (ed.), *Lírica popular/ lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación Machado), pp. 159-182.

————, 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVII), 2 vols. (México: UNAM, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica).

GANGUTIA ELÍCEGUI, ELVIRA, 1972. "Poesía griega «de amigo» y poesía arábigo española", *Emérita*, 40: 329-396.

GOYRY, MARÍA Y RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, 1975. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí), VI, Gerineldo I, El Paje y la Infanta*. ed. Diego Catalán y Jesús Antonio Cid, con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero (Madrid: Gredos).

HAIGHT, ELIZABETH HAZELTON, 1950. *The Symbolism of the House Door in Classical Poetry* (New York: Longman).

LLANO ROZA DE AMPUDIA, AURELIO DE, ed, 1977. *Esfoyaza de cantares asturiano* (Oviedo: Gráficas Summa).

MASERA, MARIANA, 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanics Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song* (Tesis de Doctorado: University of London).

————, 1997. "El simbolismo en la lírica tradicional hispánica: un recurso poético" en Andrew M. Beresford, ed., *"Quien hubiese tal ventura": Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College), pp. 387-397.

————, 1998. "Tradición oral y tradición escrita en el *Cancionero Musical de Palacio*: el símbolo del cabello como atributo erótico de la belleza femenina" en Alan Deyermond, ed., *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 11 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College), pp. 159-173.

————, 1999. "Que non sé filar, ni aspar, ni devanar": erotismo y trabajo femenino en el cancionero hispánico medieval" en Concepción Company, Aurelio González y Lilian Von der Walde Moheno, eds. *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas VI jornadas Medievales) Medievalia*, 22 (México: UNAM, El Colegio de México), pp. 215-231.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1938. *Flor nueva de romances viejos*, Colección Austral, 100 (Buenos Aires: Espasa-Calpe; reimpr. 1963).

MIRRER-SINGER, LOUISE, 1984-1985. "Re-evaluating the *Fronterizo* ballad: the Romance de la morilla burlada as a Pro-Christian Text", *Coronica*, 13: 157-167.

MOURINHO, ANTONIO MARIA, ed., 1984. *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas* (Bragança: Escolati).

OLINGER, PAULA, 1985. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry* (Newark, DE: Juan de la Cuesta).

OPIE, IONA Y MOIRA TATEM, eds. 1992. *A Dictionary of Superstitions* (Oxford: University Press).

PEDROSA, JOSÉ MANUEL, 1993. "La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria", *Romanische Forschungen*, 105: 110-117.

PHILLIPS, GAIL, 1983. *The Imagery of the "Libro de Buen Amor"*, Spanish Series, 9 (Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies)

RECKERT, STEPHEN, 1970. *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse* ([London: King's College]).

————, 1993. *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West* (Oxford: Clarendon Press).

————, & HELDER MACEDO, 1976. *Do cancioneiro de amigo*, Documenta Poética, 3 (Lisboa: Assírio & Alvim).

RIELO CARBALLO, ISAAC, ed., 1980. *Cancioneiro da Terra Cha (Pol)*, Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos, 35 (La Coruña: Ediciós do Castro).

RIELO CARBALLO, NICANOR, ed., 1976. *Literatura popular Escoloma de Carballedo (Lugo)*, Pombal, Serie Laranxa, 17 (Vigo: Castrelos).

RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, ed., 1882-83. *Cantos populares españoles*, 5 vols (Sevilla; reimpr. Buenos Aires: Bajel, 1948).

————, 1910. *La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico* (Madrid: Revista de Archivos).

SOLA-SOLÉ, J. M., ed., 1973. *Corpus de poesía mozárabe: las hargas andalusíes* (Barcelona: Hispam).

STALLYBRASS, PETER Y ALLON WHITE, 1986. *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, NY: Cornell University Press).

TEJEROS COBOS, ISIDORO, 1993. *Dulzaineros, música y costumbres populares en tierras segovianas* (Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad).

THOMPSON, STITH, 1955-1958. Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative lements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends, 2 ed., 6 vols. (Bloomington, IN: University Press; Copenhagen: Rosenkilde and Bagger)

TORNER, EDUARDO M[ARTÍNEZ], 1920. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid; reimpr. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos).

————, 1966. Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto, La lupa y el escalpelo, 5 (Madrid: Castalia)

VAN GENNEP, ARNOLD, 1937-58. *Manual de folklore français contemporain*, 9 vols. (Paris: A. et J. Picard).

VASVARI, LOUISE, 1999. *The heterotextual body of the Mora Morilla* , Papers of the Medieval Hispanic Seminar, 12 (London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College).

WRIGHT, ROGER, 1991. *Spanish Ballads*, Critical Guides to Spanish Texts, 52 (London: Grant and Cutler).

CAMBIAR LA FORMA DEL CANTO: REFUNCIONALIZACIÓN LÍRICA EN VERSIONES, INTERPRETACIONES Y *COVERS*

Rodrigo Bazán Bonfil
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Fifty ways to make a cover...
(¿Paul Simon?)

El presente artículo explora las cercanías y diferencias que pueden plantearse entre las líricas tradicional, popular y masiva en función de los mecanismos de re-creación textual que caracterizan a cada una, a saber: generación de versiones tradicionales, consagración y contraste de interpretaciones individuales, y selección de material para hacer *covers*, a fin de discutir el potencial de refuncionalización que los últimos ofrecen al rock mexicano en tanto forma de lírica popular contemporánea.

Parto para ello de un esquema tetramembre de clasificación cultural: culturas alta, popular, tradicional y masiva; y aunque éste me parece insuficiente, uso por ahora los términos en su sentido más lato, como colecciones especializadas de bienes culturales separadas entre sí por los grupos que las usan y los mecanismos que les permiten (re)crearlas. Luego, *alta o culta* es la cultura institucionalizada y canónica que puede emblematizarse, por ejemplo, con la exposición temporal "España Medieval y el legado de Occidente".[1] *Popular*, por oposición, la que normalmente no accede a espacios como ése si no es con fines de proselitismo político. *Tradicional* es la que se transmite dentro del grupo de origen y está clara y directamente emparentada con la memoria colectiva en su sentido de saber comunitario; y considero *masiva* la que, sin importar su origen, parece un sólo bloque por el hecho de llegar a quienes la consumen a través de los *mass-media* (al respecto, véase Bazán Bonfil 2003, 28-45).

♣

En la lírica popular el *estilo* tiene mucho más peso que en las tradiciones escritas y de transmisión oral porque, siendo su rasgo más característico, es también el que le permite mayores variaciones. Luego, en contraste con las dos anteriores, que por ejemplo pueden describirse a partir del tipo de

[1] Abierta al público en octubre 27 de 2005, ocupó los Museos de Antropología y Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) hasta febrero 26 de 2006.

obra que producen (clausurada e individual en la alta literatura) o de las consecuencias que su soporte de transmisión tiene en el texto (variable pues la poética tradicional es colectiva), elijo como rasgo definitorio su *estilo*[2] pues en función suya es posible formar un *corpus* textual determinado por la hibridación entre las formas culturalmente prestigiadas que se apropia y la inserción de éstas en obras creadas y transmitidas fuera de los circuitos culto y tradicional. *Nunca* (1927) resulta en este sentido un ejemplo paradigmático por cómo aprovecha Guty Cárdenas los ecos de una estética Modernista que, si bien satisface las aspiraciones cosmopolitas de su público porque éste no necesariamente conocía a Darío o a Tablada, al mismo tiempo refleja un deseo de "exotismo" ajeno a una poesía culta que hacía tiempo había superado esta poética:

Yo sé que nunca besaré tu boca, 11 A
tu boca de púrpura encendida; 10 B
yo sé que nunca llegaré a la loca 11 A
y apasionada fuente de tu vida. 11 B

Yo sé que inútilmente te venero 11 C
e inútilmente el corazón te evoca 11 A
pero a pesar de todo yo te quiero, 11 C
pero a pesar de todo yo te adoro 11 D
aunque nunca besar pueda tu boca 11 A

(al respecto, véase Bazán Bonfil 2002, 29-30)

Así, con base en lo que decía Menéndez Pidal sobre cómo "toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo es obra popular" (1939, 79-80), también "las letras" de Agustín Lara sirven de ejemplo pues, construidas sobre patrones poéticos románticos y/o modernistas abandonados ya para entonces (1927) por la poesía culta, se mantienen vivas hasta la fecha en la voz, por ejemplo, de Luis Miguel; cuyo primer disco de boleros: *Romance* (WEA 1991) vendió millón y medio de copias en los dos meses que siguieron a su lanzamiento comercial (Cardona 1992, 77). Luego, una explicación más o menos completa sobre la diferencia estilística que caracteriza a la lírica popular en contraste con la culta y la tradicional, sólo puede ofrecerse cuando a un tiempo se consideran una serie de aspiraciones estéticas y formas de transmisión que piden ser revisadas con más atención de la que han recibido hasta ahora.

En primer lugar ha de considerarse que aun si las obras que la cultura popular genera pueden transmitirse lo mismo en actos de oralización únicos e irrepetibles, a través de su *performance*[3] por

[2] Puesto que por *estilo* ha de entenderse la "manera de escribir o de hablar, no por lo que respecta a las cualidades esenciales y permanentes del lenguaje, sino en cuanto a lo accidental, variable y característico del modo de formar, combinar y enlazar los giros, cláusulas o períodos para expresar los conceptos" (*DRAE, sub voce*), es posible asumir que el término remite a la cualidad más característica de un texto o un *corpus* lírico; ejemplo de ello es lo que decía Menéndez Pidal del "estilo de las obras llamadas populares [que] es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea [...] Lope [...], retoca por ejemplo un romance viejo, cualquier persona habituada al estilo de éstos distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales" (1939, 59-60).

[3] "El que los transmisores especializados puedan generar, conservar y repetir versiones más o menos permanentes en el ejercicio de su profesión no permite negar el hecho de que, en cada enunciación (y aun pensando en enunciaciones sucesivas de un mismo transmisor) el texto varíe. Así, y porque el término describe un acto complejo en que coinciden transmisión y recepción □oralización y audición del texto□ quizá sería más correcto referirse ahora a la generación de *performances* y a las variaciones que entre éllas se presenten" (Bazán 2003, 34, nota 62).

uno u otro cantante, que en soportes invariables,[4] la función que en ella tienen las formas fijas de conservación resulta de capital importancia. Así, con la aparición de la imprenta es posible explicar que los emisores de estamentos medios –ajenos a la alta literatura escrita que no dominaban plenamente, pero también a la plena transmisión oral y la variabilidad que caracterizan el circuito de lo tradicional– adoptaran recursos discursivos cuya clausura garantizara la "consagración" de su obra individual, al tiempo que accedían a esta forma de elevación cualitativa y difusión cuantitativa a partir de la cual pudieron fundar su economía estableciendo una esfera propia en el mercado que la industria impresora suponía a partir de una multiplicidad de lectores dada. De modo que para establecer un dato puntual que nos oriente en este sentido, creo que puede proponerse, como fecha de nacimiento para la cultura popular moderna en castellano, el período que corresponde al surgimiento de la literatura de cordel y como consecuencia de ésta, al de la cultura de masas en el sentido con que Maravall y García de Enterría usan los términos (véase Maravall 1988, 176-225; y García de Enterría 1973, 18).

Por su parte, ya que el desfase entre los términos y estructuras cultos que la cultura popular adopta y la estética en que los inserta puede explicarse considerando que los soportes invariantes permitieron el uso de recursos ajenos a la conservación mnemónica,[5] con base en la misma existencia de impresos se puede entender que tal desfase se vuelva rasgo característico. Y en consecuencia, que como los gustos mayoritarios definen dicha estética, los objetos producidos con apego a ella destaquen conceptual y estilísticamente sobre los fondos de las culturas tradicional y culta.

Asunción que, sin embargo, no autoriza a creer que puede hablarse de cultura popular "independientemente de que los hechos culturales surjan en los estratos sociales dominantes o en los subalternos" porque aun aceptando que "los grupos sociales considerados «pueblo» portan comportamientos y concepciones de los que no necesariamente son productores", al afirmar que tal conservación "únicamente significa que son o han sido sus consumidores y usuarios específicos, característicos, y a veces exclusivos" se obvia cómo "el «pueblo»" genera los suyos propios y se limita la función cultural que cumple a la mera adopción pasiva de los bienes que reciben, de "atrás" o de "arriba" según se les relacione diacrónica o sincrónicamente con la cultura tradicional o la culta (véase Cirese 1987, 310).

En consecuencia, coincidir cuando Cirese propone que "la «popularidad» de cualquier fenómeno debe ser concebida como *uso* y no como *origen*, como *hecho*, y no como *esencia*, como *posición-relación* y no como *substancia*" (1987, 311) no obsta para que el enunciado se acote diciendo que, si en efecto no hay tal "esencia de lo popular" en el sentido que los románticos dieron al término, identificar únicamente el uso de un objeto cultural supone ignorar su origen y pasar por alto que su calificación como *popular, tradicional* o *culto* se da por contraste con otros y varía en el tiempo, pues toda obra que hoy sea popular tiene el potencial de tradicionalizarse si permanece en el gusto público el tiempo suficiente para hacerse parte de esa "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

[4] Se consideran aquí como tales todo impreso (hojas sueltas, cancioneros, *corpora* de estudio), grabación (cintas magnetofónicas, discos fonográficos, videos de todo formato), y archivo electrónico (MP3, CD, DVD, etc.) pues a través suyo se busca la fijeza del texto.

[5] Versos como "blanco diván de tul aguardará / tu exquisito abandono de mujer" de Agustín Lara son, a todas luces, ajenos a esta forma de conservación y difícilmente generarán variantes en la interpretación que uno u otro cantante haga de la canción (*Escarcha* 1935) en que están inscritos.

colectivo porque ésa es la poesía propiamente *tradicional* y su esencia está en la reelaboración por medio de las variantes" (véase Menéndez Pidal 1939, 74).

No es posible, entonces, coincidir plenamente con Cirese porque su perspectiva impide plantear cómo *un uso repetido por grupos específicos genera una tradición* que, como tal, es significativa en tanto manifiesta una concepción del mundo. Como tampoco permite que –justo porque es una cuestión de posiciones en una relación al menos bimembre– los elementos de esta tradición literaria de la cultura popular se definan en función de su coincidencia y discrepancia con los de otros *corpora*, pues la *estética* de la lírica popular se define por una constante y reducida adopción de parámetros cultos que, en los textos, deviene en tradición exclusiva aun si se la interpreta como imitación que persigue el prestigio cultural de sus modelos. En su *estilo*, la imitación inicial deviene en una poética propia determinada en función de la expectativa de consumo asumida; pues, como sostiene Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, aunque "fuera mejor, de otra manera/ no tuviera el gusto que ha tenido,/ porque a veces lo que es contra lo justo/ por la misma razón deleita el gusto" (1991, t. 2, 1010). Sus mecanismos o *formas de transmisión* (y conservación) no son inicial ni mutuamente excluyentes pues la clausura performativa del texto (*i.e.* su imposibilidad de variar al ser enunciada aquí y ahora) no se considera rasgo definitorio, y en cambio se busca su amplia difusión al punto de privilegiar ésta sobre el prestigio que en cada momento tenga cada una de sus formas de transmisión, como sugiere el éxito que un *cover* pueda alcanzar. Y su *corpus* no puede definirse planteando como exclusiva ninguna de sus funciones potenciales (lúdica, moral, noticiosa, etc.) porque sus textos cumplen funciones tan cotidianas y tan diversas como las que sugiere el *corpus* de la Literatura de Cordel que incluye, por ejemplo, romances, ensalmos, fórmulas mágicas, cuentos verdes, y relaciones de comedia.

Finalmente, es necesario asumir que las culturas popular y masiva comparten un juicio *estético* positivo sobre toda obra cuyo sentido inmediato sea accesible para amplios sectores sociales; que, como hace la alta cultura, ambas juzgan en función del ingenio individual de quien produce tales obras: endiosando a los autores y/o a los intérpretes; que su *forma de transmisión* característica fue determinada por la invención de la imprenta, pues aunque hoy se llame "masivos" a los medios de comunicación electrónica, la invención de aquélla hizo que quienes no podían pagar copias manuscritas quisieran adquirir equivalentes sincrónicos de la *cultura animi* a que se refería Cicerón (Thurn 1987, 79); y que, sin embargo, la diferencia entre una y otra está dada porque la generación de productos culturales masivos busca satisfacer una necesidad estética creada en los receptores. Es decir, porque resulta en facturas que en primera instancia satisfacen una necesidad inmediata marcada por la impermanencia de un mercado que privilegia la novedad sobre cualquier otro rasgo.

Y asimismo, puede decirse que las culturas folclórica y tradicional –cuya *transmisión oral* las emparienta, y cuya proximidad *estética* está dada por la forma en que privilegian la inteligibilidad de sus objetos sobre la originalidad que éstos tengan– se diferencian enormemente porque la definición misma de un hecho como folclórico implica que el grupo que lo conserva decide privilegiar su reproducción sobre su uso, reiterándolo "intacto" como ocurre cuando el Ballet Folklórico de México interpreta *una* versión de *La danza del venado* cuya "pureza" está determinada porque, sacándola del circuito tradicional al que pertenece y evitando así que cambiara, se refuncionalizara o incluso desapareciera, la ha fijado en el tiempo. Condición de lo folclórico que, en contraste con las

prácticas de la cultura tradicional, no permite plantear su explicación a partir de un *estilo* porque este término implica una determinación volitiva imposible en la repetición mecanizada (folklórica) de un texto, que en cambio se halla presente en las versiones (potencialmente tradicionalizables) que cada transmisor genere al cantar variantes de una misma copla. El concepto de *folclor* y su uso resultan, así, cuando menos paradójicos, y con la esperanza de generar una futura revisión puntual las desventajas que hallo en conservarlo, ofrezco una definición que, desde mi perspectiva, ejemplifica su poca claridad:

> al folclor pertenecen *las cosas más graves e importantes* [...] que le dan el sentido a la vida [...] y, en general, las distintas *maneras de arreglárselas en* las diferentes circunstancias de que se compone *la vida diaria* [...] Las cosas de las que se ocupa el folclorista, en general, son las maneras como *un pueblo resuelve sus necesidades cotidianas tanto espirituales como materiales*" (Pérez 2003, 12, 13, las cursivas son mías).

♣

Se ha dicho que la poesía tradicional vive en variantes, que éstas se propagan en ondas de carácter colectivo, y que, en consecuencia

> no puede considerarse cada una de las realizaciones ocasionales del "modelo" virtual que constituye [por ejemplo] un romance como un poema distinto porque, aunque cada una de sus manifestaciones efímeras difiere –más o menos– de las demás, el poema que ahora y aquí se canta no es otro que el que se cantó ayer o se cantará mañana [...] variando continuamente en su transmisión para adaptarse al medio en que se reproduce, pero manteniendo la –identidad– que presuponen, entre las variantes a otro nivel estructural, las –invariantes– del poema, en función de las cuales todas y cada una de las realizaciones conocidas de un romance han de considerarse como expresiones igualmente válidas de un modelo abierto y dinámico (Catalán *et al.* 1984, 22).

Luego, una definición de trabajo sobre lo que es una versión tradicional podría limitarse diciendo que es toda aquella forma en que se narre una misma historia conservada en la memoria colectiva, adaptándola o no al contexto en que se enuncie. Y en consecuencia, que mientras el texto permanezca abierto, será imposible fijar un *corpus* tradicional absoluto, "completo" ("todas" las versiones de un corrido, o "todas" las de un mismo guapango) puesto que el número potencial de nuevas variantes y versiones que debería contener será siempre mayor que el de las que pueden reunirse en una vida de trabajo.

En contraste, el *corpus* de un género lírico popular puede tratar de fijarse sincrónicamente porque, al menos en principio, sus textos no están sujetos a variaciones y, por lo mismo, para formar uno que fuera exhaustivo "bastaría" con reunir las letras de todas las cumbias o todos los boleros escritos a la fecha. Tarea ímproba si las hay, que además negaría la variación que para una misma

letra supone el ser cantada por una mujer o un varón,[6] con arreglo de orquesta o para guitarra sola, en el momento de su estreno o cuando se ha convertido en un "clásico" del género: una de esas canciones que –en palabras de Italo Calvino– "se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo", nos llegan marcadas por "las lecturas que han precedido a la nuestra" y, a su vez, marcan "la cultura o las culturas que han atravesado (o más sencillamente, el lenguaje o las costumbres)" (1993, 14, 15).

Una de las mayores diferencias entre la lírica popular y la tradicional estaría, entonces, en la importancia que para cada una tienen los transmisores, cuyos nombres no suelen conservarse en la tradición, mientras en lírica popular se consideran eslabón privilegiado y, en ocasiones, "dueños" del tema en la medida en que su interpretación se consagra, de modo que terminan por establecer "en la mente de su público y metonimia de por medio, una relación unívoca entre canción y cantante; es a él o ella a quien *ven* y con su nombre que se piden las canciones en la radio: «–¿Me pone, por favor, la última *de Luis Miguel*?»" (Bazán Bonfil 1996, 6).

Y sin embargo, la existencia de una interpretación consagrada no supone que la transformación de una pieza poético-musical se detenga en ella. De hecho, ocurre lo contrario, y justamente cuando *una* interpretación se ha consagrado es que otros cantantes profesionales con difusión masiva –emisores privilegiados de lírica popular– muestran interés por competir con ella; dando impulso a este mecanismo de re-interpretación en que su éxito comercial impulsará, a su vez, el deseo de otros para grabar la canción nuevamente. Baste como ejemplo *Contigo en la distancia* (*ca*. 1949, letra y música de César Portillo de la Luz), "grabada por Fernando Fernández con un arreglo de bolero estándar, por Pedro Infante como bolero Ranchero, por **Los Tres Ases** con arreglo coral y requinteado de trío, y por Luis Miguel con esa mezcla de grandiosidad aparente y falta de sentimiento que caracteriza sus *Romances*" (Bazán Bonfil 2002, 132).

Luego, para lo que a este trabajo compete, entiendo por *versiones* las formas anónimas y variantes en que se enuncia "un mismo" texto lírico tradicional (véase arriba la cita de Catalán *et al*. 1984, 22). Y llamo *interpretación* a la forma particular en que un transmisor privilegiado enuncia una obra popular fija, pues si esta lírica es proteica,

> es de sospechar que el significado cambie de acuerdo al género sexual del inérprete/emisor: voz masculina o femenina; que el ruego-orden –"bésame mucho"– creará niveles de energía distinta si cantado por Toña la Negra, Lucecita Benítez, Elvira Ríos o Los Panchos o la "Voz" Felipe Rodríguez, pues al privilegiar la polivalencia de los géneros sexuales, los sujetos gramaticales se hacen circulares entre la voz que los interpreta, y la sensibilidad de los que escuchan. Y que, como ello depende de la oralización del texto y del género que en cada caso tenga la voz que lo interpreta, muchas veces las variantes de los intérpretes cambiarán en su totalidad el sentido de las letras (véase Zavala 1991, 61-62, 64, 91 aquí parafraseadas).

[6] "El texto del bolero es obra [...] andrógina, que se transforma de acuerdo a las innovaciones de los cantantes y al género sexual de los intérpretes. [...] El mundo nombrado por metáforas hace que el yo masculino del autor se transforme en un yo femenino de la intérprete; o que una mujer hable con voz de un hombre apasionado" (Zavala 1991, 33).

La definición de un *cover* y la explicación de su funcionamiento en los circuitos de la lírica popular contemporánea requiere, en cambio, una explicación previa de lo que aquí se entiende por refuncionalización.

Un texto tradicional se refuncionaliza cuando sus transmisores hacen variar el sentido original de su fábula[7] para explicar un patrón de conducta o un valor comunitario distinto al que la versión recibida exponía. Ejemplo de ello es que del ciclo histórico del rey Rodrigo sólo se conserva "como romance religioso, didáctico y moralizante" el de la Penitencia, que se apropió los motivos del "La violación de la Cava" y previene a los receptores contra el abuso sexual subrayando las consecuencias (espirituales y físicas) que semejante ejercicio de la violencia trae consigo (véase Bazán Bonfil 2003, 9). En contraste, pero sólo bajo el supuesto de su invariabilidad textual, lo único que podría variar en una canción popular es la percepción que de ella se tenga según quién y cómo sea interpretada. El enorme abanico que estas *formas de interpretación* abren supone, sin embargo, que la canción aún puede cambiar de sentido, de modo que mientras dos cantantes contemporáneas, cuyas interpretaciones buscan superar las de su contrincante, quedan sujetas al canon que en ese momento rija el género en cuestión, la recreación posterior de un "éxito" no está, ni con mucho, obligada a ello. Así, en la medida en que sea una *apropiación no mimética* que muestre un cambio de ritmo y forma del canto intencionales, puede distinguirse como *cover*, separándola tanto de las re-interpretaciones previas como de la "versión" original.

En el caso del rock mexicano, la historia del *cover* inicia tan lejos y tan cerca como quiera contarse. Si no habré de reseñar las versiones que hicieron los **Teen-Tops** ni los **Locos del Ritmo** a los éxitos que, en su momento, cantaban los grupos angloparlantes de moda porque éstas se documentan ampliamente en el libro de Federico Arana (*Huaraches de ante azul*, 1985), creo que, en cambio, sería difícil iniciar esta historia sin esbozar lo que, en la década de 1980, pasaba en México y alrededor del rock.

♣

Puesto que "provocaba desórdenes",[8] el rock en México nunca fue bien visto por el sistema y, sin estar prohibido, se ejercía siempre en las márgenes: pésimos locales, poca difusión... pero era autosuficiente y creaba alianzas interesantes con publicaciones marginales de diversos tipos.[9] Funcionaba además, como una forma de ejercicio iniciático con qué distinguir dos grupos: los que sabían, y los consumidores de lo que la radio ofrecía, hasta que las grandes compañías discográficas transnacionales decidieron invertir (e intervenir) en este circuito de la cultural popular para adueñarse de él y convertirlo en negocio.

[7] "La fábula –que coloquialmente llamamos "la historia"– es una cadena de acciones ordenada de manera lógica, cronológica y causal que, a su vez, expresa de forma particular una estructura narrativa funcional más genérica: su modelo funcional" (Bazán Bonfil 2003, 75). Véanse también Bazán Bonfil 2003, 74-76, Lévi-Strauss 1984, y González 1990, 96-97 y 106.

[8] El primer concierto masivo realizado en México lo ofreció **Queen**, en Puebla, el 17 de octubre de 1981, y el desorden de una masa de adolescentes en tránsito permitió a las autoridades "demostrar" que el rock sí tenía la culpa, prohibiendo los conciertos masivos hasta el verano de 1987, cuando Miguel Ríos tocó en la Plaza México.

[9] *La regla rota; La PusModerna*, y *El gallito inglés* (publicaciones no académicas cuyas referencias se hallan en la bibliografía final de este trabajo) fueron buena muestra de ello. *Replicante: ideas para un país en ruinas* es heredera directa de las dos primeras, presentó su primer número en el Museo del Carmen (diciembre 2 de 2004), a la fecha goza de perfecta salud, y alcanza su décimo quinta entrega (mayo-julio, 2008).

El "fenómeno" del rock mexicano surge en 1987 cuando BMG-Ariola convoca al concurso "Rock en tu idioma" y lanza una colección de discos de grupos españoles, argentinos, chilenos... y mexicanos. Ariete del *world wide show business* que surge con una clara intención comercial y, sin embargo, generó algún contacto regional y modificó en cierta medida la conciencia de los músicos: de pronto las ganas de "ser como" **The Beatles**, quizá, se enfocaron en ser como los *otros* que *también* hablaban castellano, idioma totalmente secundario hasta entonces en la escena del rock mundial. No deja de ser paradójico, pues, que de un negocio como el que se buscaba hacer con los adolescentes latinoamericanos que compraríamos tales grabaciones surgiera también –o se adquiriera conciencia de– una especie de comunidad regional cultural no canónica como *el rock en español*; y porque parecía que finalmente se abría el espacio necesario, los miembros de mi generación creímos que se hacía de buena fe.[10]

Veintiún años después resulta claro que las disqueras sólo estaban industrializando nuestras inquietudes adolescentes y que, desde entonces, quienes no acatan las directrices de los *mass-media* permanecen al margen de su circuito de transmisión: en libertad de hacer su trabajo como prefieran, pero perdiendo más "oportunidades" que las que se tenían antes de la "apertura" (*i.e.*, la creación) de este mercado en México. Luego, porque habrá de asumirse que es un fenómeno tan comercial como cultural, es importante listar los criterios en función de los cuales se niega el alcance y utilidad del rock mexicano como herramienta de análisis cultural en diversos círculos académicos; a saber: la academia "canónica", cuya investigación gira exclusivamente en torno a la literatura impresa, lo ignora como objeto de estudio por ser poesía popular, urbana y de transmisión oral por medios masivos. La academia "interdisciplinaria" lo observa, en cambio; pero al mantenerlo como objeto de estudio de lo que llama su "ciencia social", no piensa la sociedad *desde el interior* de algo que le parece "producto" de ésta, entendiendo los productos como imaginarios y la sociedad como una realidad al margen del discurso. Reto crítico de pensar sociedad y cultura en función de uno de sus posibles discursos al que, por último (y por principio), tampoco parece dispuesta la academia "transdisciplinaria" que, centrada en lo "poscolonial" de sus propias discusiones, ignora incluso las historias locales que surgen en el mismo espacio y tiempo que sus objetos de estudio; e ignora al rock por considerarlo como una otredad de menor importancia, dada la pertenencia relativamente cómoda de éste al canon con que la primera declara enfrentarse.

En contraste y por paradójico que parezca, desde la perspectiva que aquí adopto y quiero someter a discusión con quienes esto lean, algunas de estas características son justamente razones para *considerar a la lírica popular contemporánea como posible herramienta de análisis*; y, en esa medida, remito al rock mexicano para ejemplificar algunas de ellas:

- Supone la ampliación de nuestros *corpora* de análisis para estudiar líricas populares.
- Sus formas de transmisión lo marcan como parte de la memoria colectiva de sus receptores, lo que permite cotejar sincrónicamente la veracidad de toda "Historia de la Lírica Popular" que se plantee.

[10] Habrá sin duda quien juzgue con dureza la inclusión de mi memoria personal en este texto. A quien lo hiciere no puedo sino recordarle que, cuando se tratan asuntos poco explorados por la crítica, el testimonio directo es una fuente válida, y que como tal ofrezco estas reflexiones: no porque mi individualidad sea importante, sino porque refiero a eventos de los que fui testigo.

- Porque está dirigido a un público masivo y no previamente "selecto", es una muestra más fiable en el momento de establecer el gusto de una época y, asimismo, permite ejemplificar un canon poético construido con base en intra-referencias no-canónicas.
- Siendo autodiscursivo, en vez de "observar" enuncia los hechos como experiencias propias y puede ser testimonio de un estadio social determinado. Por lo mismo, en tanto no sólo "refleja" la sociedad en que se crea, produce nuevas identidades colectivas.

De modo que pensar *desde* el rock mexicano permite preguntar, por ejemplo, si la globalización propone una cultura homogénea, y hasta dónde ésta tiene que ver con el hecho de que los músicos mexicanos se "auto-exoticen" para ingresar al mercado mundial. Es decir, hasta dónde su "rescate" de formas líricas y musicales locales imita el modelo establecido por músicos criados y con carrera en el primer mundo que –como Sting, Peter Gabriel, David Byrne o Paul Simon– "descubrieron" en América Latina y África la nueva materia prima para su trabajo y después –cantando en español, integrando músicos locales a sus bandas, recurriendo a problemáticas locales como tema de sus canciones– generaron esa etiqueta comercial –el *world beat*–, que les permite vender el subdesarrollo como artesanía y sintetiza la idea occidental de la globalización cultural.

Pregunta importante que, sin embargo, no supone renunciar a las que pueden formularse en sentido contrario para saber si, por ejemplo, adoptar un discurso "postcolonial" y "ajeno", como el *Reggae* jamaiquino, es una nueva forma de autocolonización; si recurrir a "lo propio" (las formas líricas y/o musicales tradicionales) es neo-chauvinismo o identidad; si estos discursos se difuminan, o no, cuando se incorporan a los *mass-media*. O, finalmente, si la cultura popular no-canónica posee un canon implícito porque éste es un principio de organización inherente a lo que llamamos "cultura". Parte de esta tarea puede iniciarse, ahora, analizando el trabajo de **Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio**.[11]

Entre la primera vez que oí a **La Maldita** (*ca*. 1982, llamada entonces **Fétido Complot Bizarro**) y esta fecha, la fuerza de sus letras ha ido a la baja. Han moderado su lenguaje para que su material pase por la radio: en vivo, *Bailando* empezaba con "No tengo ni puta idea / por qué quiero hoy salir", mientras la grabación más cercana dice "ninguna"; y a esta primera, "obvia" y mala concesión que puede hacer un grupo de rock, ha de sumarse la forma en que su alianza con publicaciones como *La PusModerna* o *El gallito*, al paso del tiempo dejó de ser una natural simpatía solidaria para convertirse en algo muy cercano a una mafia autocomplaciente.

Y, sin embargo, **Maldita** juega a enunciar desde el margen social urbano de quien no tiene dinero para una casa propia y, al mismo tiempo, sugiere un nuevo canon de referencias poéticas: no definen su nombre respecto a la alta cultura (como hicieron los **Cocteau Twins**), sino como referencia a lo popular apropiado en el tiempo, a la memoria colectiva que se identifica con lo viejo; *i.e*., *Quinto Patio*, de Luis Alcaraz (mejor si es cantada por Emilio Tuero):

> Por vivir en quinto patio desprecias mis besos,
> un cariño verdadero sin mentiras ni maldad.

[11] Nombre completo y original (pero demasiado largo), el público rebautizó al grupo como **La Maldita** o, sin más, **Maldita**, del mismo modo que, desde 1987, orilló a **Three Souls in my Mind** a usar el nombre con que se referían a ellos: **El Tri**.

El amor cuando es sincero se encuentra, lo mismo,
en las torres de un castillo que en humilde vecindad
Nada me importa que desprecies la humildad de mi cariño:
el dinero no es la vida, es tan sólo vanidad.
Y aunque ahora no me quieras yo sé, que algún día,
me darás con tu cariño toda la felicidad.

De forma que, al no elegir sus intertextos pensando que éstos validen su trabajo institucionalmente, **Maldita Vecindad** muestra en cambio la autonomía de la cultura popular masiva como creadora de identidades que se refuncionalizan generacionalmente al cantarse en un ritmo distinto. Cantada por ellos, *Querida*, de Juan Gabriel, es una apropiación plena que, pese a su obvio parecido con la forma en que **Sex Pistols** cantaban *My Way*, le permitió a una generación criada con modelos de música anglófona como único referente "de prestigio" (oír rock en castellano antes de 1985 se consideraba de mal gusto o, en los mismos términos en que se hubiera dicho entonces, "muy *naco*") abrir su horizonte de expectativas a lo que le quedaba más cerca: la tradición inmediata de los baladistas comerciales y una serie de tradiciones musicales locales –guapangos veracruzanos en *Morenaza*, bombas yucatecas en *Mare*, calipso en *Pata de perro*, requintos de bolero en el puente musical de *Rafael*, por ejemplo– que el grupo mezclaba con ritmos de *ska* para generar canciones que, en su incapacidad para prever algo así y muy probablemente sin ver que con ello las deslegitima, la academia etiquetaría como formas culturales "híbridas".

El "descubrimiento", o la aceptación, de las propias fuentes inmediatas resultó contagioso, sin embargo. Y tanto, que en los últimos doce años generó igual número de discos en que grupos y cantantes de rock en español rinden homenaje a diversos clásicos de esta música popular:

1996: **Varios artistas**, *Tributo a Queen*.
1998: **Varios artistas**, *Outlandos D'Americas: A Rock en Español Tribute to the Police*.
1998: **Varios artistas**, *Tri-buto*.
1998: **Varios artistas**, *Un tributo* [a José José].
1999: **Varios artistas**, *Tributo a Sandro. Un disco de Rock*.
2001: **Varios artistas**, *Tributo a Soda Stereo*.
2001: **Varios artistas**, *El más grande homenaje a Los Tigres del Norte*.
2003: **Varios artistas**, *XXX* [Tributo a José Alfredo Jiménez a XXX años de su muerte].
2003: **Varios artistas**, *El Tri Buto*.

Luego, aunque encabezada por grupos ingleses como **Queen** y **The Police**, la lista muestra cuán rápidamente el interés de las bandas quedó centrado en su propia tradición: la de los baladistas, con Sandro y José José como referencia; la de la música "vernácula": **Los Tigres del Norte** y José Alfredo Jiménez; y, finalmente, la de los propios roqueros latinoamericanos **Soda Stereo** y **El Tri**, cuyo segundo *Tri Buto* (WEA, 2003), en contraste, corre a cargo de grupos que cultivan otros géneros musicales: **Banda Tigrillos, Banda Machos, Banda Pequeños Musical, Caballo Dorado**, Celso Piña, y Margarita (ex cantante de **La Sonora Dinamita**).

Revisar este material y proponer explicaciones sobre cómo se refuncionaliza en cada disco y pista la versión original de las canciones sería, por supuesto, el ideal de un trabajo como éste; la falta de un equipo de investigación dispuesto a ello obliga, sin embargo, a dejarlo para una ocasión posterior, ofreciendo apenas un adelanto de lo que ocurre cuando un grupo se plantea seriamente la generación de un *cover*. Tomo para ello *Greatest Hits* (Universal, 2005) de **Moderato**, y los primeros *covers* de **Molotov** porque, en contraste con las *interpretaciones* de cantantes que hacen variaciones melódicas para cantar una misma letra –que respetada a rajatabla deja la sensación de haber escuchando una imitación sin mayor alcance[12]– ambos grupos logran recreaciones profundas de los textos.

Caracterizado por su fuerte carga paródica y autoparódica (los integrantes del grupo salen a escena vestidos como hacían los músicos de *heavy metal* en la década de 1980), el trabajo de **Moderato** resulta sorprendente por su buena ejecución musical y la libertad con que transforman la letra de sus temas; la grabación de *El Rey* (en *XXX*, RCA, 2003, track 1), cantada en *spanglish* sobre la música de *Should I Stay or Should I Go*, de **The Clash**, resulta paradigmática en este sentido.

Asimismo, **Moderato** apela a la memoria colectiva de un público con experiencias similares a las de sus integrantes. De modo que es su recepción lo que valida el trabajo del grupo, en contraste con discos como "*Rock en tu idioma". Diez años* (2 Cd, RCA, 1997), cuya selección de temas reduce este fenómeno de lírica popular a la nostalgia que mi generación pueda sentir por lo que transmitía la radio hace veinte años. Mostrando, además, cómo lo que entonces pudo ser significativo para los receptores rara vez coincide con los "grandes éxitos" que eligen las disqueras, pues por ejemplo, *Dios bendiga a los gusanos*, de **Fobia**, es un canto adolescente a la intimidad de la clase media muy superior a *El microbito*, pero no está en el disco. Transcribo, para ejemplificar a qué me refiero, las primeras estrofas de cada una:

Dios bendiga a los gusanos
que se han de comer mis ojos
que me limpiarán las muelas
cuando ya no pueda hablarte

(**Fobia**, *Dios bendiga a los gusanos*,
en *Fobia* lado A, track 2)

Quisiera ser un microbito
y dormir en tu cuerpo
¡Ay, para estar muy calientito
casi todo el tiempo!

(**Fobia**, *El microbito*,
en *Fobia* lado B, track 4).

Se trata, pues, de *divertimentos* para "conocedores" capaces de identificar referencias. Pero igualmente permite integrarse a quienes, sin conocer las versiones originales o sin haber vivido lo mismo, entienden que, por ejemplo *Chaperona* es un juego construido con base en una extraña y falsa "traducción" de *My Sharona* de la que, en realidad, **Moderato** conserva sólo el ritmo y la melodía para construir, con base en el fraseo de la canción en inglés, una letra que poco o nada tiene que ver con la versión original a la que pretenden rendir tributo:

[12] Muestra de ello son las siguientes grabaciones de Julieta Venegas: *El Triste* (4:18), en *Un tributo* [a José José], México, BMG, 1998, track 2; *Disco Eterno* (4:09), en *Tributo a Soda Stereo*, México, RCA, 2001, track 9; *La Jaula de Oro* (3:43), en *El más grande homenaje a Los Tigres del Norte*, México, Fonovisa, 2001, track 9; *Serenata Sin Luna* (3:26), en *XXX* [Tributo a José Alfredo Jiménez a XXX años de su muerte], México, RCA, 2003, track 8.

Hoy nos vemos a las seis / y, óyeme,
no te olvides de traer / chaperona.
Dile que se vista igual, / como ayer,
que con ellas es un placer: / es tan mona.
Minifalda azul, / como tú:
yo me siento el rey / de un pequeño harem
aunque ya / no sepamos bien
quién vigila / a quién!
Ch ch ch chaperona!
Hazle caso a tu mamá: / es verdad,
es mejor salir con la / chaperona.
No hay peligro para ti, / sí para mí,
si me mira con ojos / de leona.
Piernas sin final, / es total:
yo me siento el rey / de un pequeño harem
aunque ya / no sepamos bien
quién vigila / a quién!
Ch ch ch chaperona!
Ch ch ch chaperona!
¿Qué más da un amor de dos / que de tres?
No nos divertimos sin / chaperona
Tengo el mundo a mis pies, / ya lo ves,
entre mi princesa y mi / amazona.
Algo original, / especial:
yo me siento el rey / de un pequeño harem
aunque ya / no sepamos bien
quién vigila / a quién!
Ch ch ch chaperona!

(**Moderato**, *Chaperona*,
en *Greatest Hits*, track 7)

Ooh my little pretty one / my pretty one
when you gonna give me some time / Sharona?
Ooh you make my motor run / my motor run
gun it comin' off the line / Sharona
Never gonna stop, / give it up.
Such a dirty mind.
Always get it up / for the touch
of the younger kind.
M' m' m' my Sharona
Come a little closer huh / ah will ya huh.
Close enough to look / in my eyes, Sharona.
Keeping it a mystery / gets to me
Running down the length of my thighs, Sharona
Never gonna stop, / give it up.
Such a dirty mind. Always get it up
for the touch
of the younger kind.
M' m' m' my Sharona
M' m' m' my Sharona
When you gonna give it to me, / give it to me.
Is it just a matter of time / Sharona
Is it just destiny, / destiny?
Or is it just a game in my / mind, Sharona?
Never gonna stop, / give it up.
Such a dirty mind. Always get it up
for the touch
of the younger kind.
M' m' m' my Sharona

(**The Knack**, *My Sharona*,
en *Get the Knack*, Capitol, 1979

Asimismo, es importante señalar que la verdadera consagración de la canción original –escrita por Berton Averre y Doug Fieger, grabada por **The Knack** en 1979– se dio a partir de 1994 gracias a una escena de la película *Reality Bites* donde Winona Rider baila en un supermercado. Y que, en consecuencia, el resto del material destaca, como en este caso, porque fue seleccionado en función de un canon de referencias marginales que permite mezclar fuentes y criterios; pero, sobre todo, deja espacio a la irreverencia que –*también* para el rock mexicano como institución– supone hacerlo así. Nada más sano para que la lírica popular evite la solemnidad con que la alta cultura se contempla a sí misma, creo.

Luego, junto a una canción tan vieja como *Agárrense de las manos* –éxito de José Luis Rodríguez *El Puma*, que en 1989 ya era parte de sus *12 grandes éxitos, volumen 2*, editado por Sony–,

está *Dame un beso*, balada cursi si las hay, y *single* que consagrara *Yo te pido amor*, disco de Yuri grabado en 1986:

Dame un beso *Coro: No, no!*
Dame un beso *No, no!*
Perdóname, cariño mío, por favor;
somos dos niños discutiendo sin razón:
¡olvidémoslo y en paz!
Dame un beso *No, no!*
Dame un beso *No, no!*
Después de hacer la guerra haremos el amor;
es increíble qué bien saben las caricias
tras la reconciliación.

Y sin embargo, interpretadas con *solos* de guitarra eléctrica en la mejor tradición *heavy metal* y apoyados los arreglos en una batería y un bajo grabados en el mismo plano que los instrumentos melódicos, ambas remiten a espacios culturales (en realidad los generan) totalmente distintos a los que ocuparon originalmente; e incluso crean un nuevo público dispuesto a escuchar material cuyas versiones originales rechazaría "por principio". Principio de trasgresión de cánones al que, supongo, igualmente obedecen tanto la selección de un par de rocks "de la infancia" –*Quiero Rock* (Menudo, *Por amor*, RCA, 1982) y *No me canso de Rockear* (Timbiriche, *Corro, vuelo, me acelero*, Fonovisa, remasterizado como CD en 2001)– como la decisión de recrear *otras tres veces* –en castellano, alemán y ¿japonés?[13]– una canción tantas veces grabada como *Márchate ya*: original de Miguel Bosé (*Más allá*, 1981), grabada por **Parchís** como canción "para niños", e incluida por **Kabah** en su disco *XNE* (Universal, 2000).

El trabajo de **Molotov** va mucho más allá. Malmirados por las buenas conciencias a quienes el éxito de *Puto* (*¿Dónde jugarán las niñas?*, Universal, 1997, track 9) les pareció una demostración flagrante de la homofobia del grupo y su público –cuando la intención era jugar con ésta misma para subvertirla–, sus *covers* se han caracterizado "desde siempre" por una falta total de "respeto" hacia los materiales que eligen; de modo que pueden refuncionalizarlo verdaderamente, y demostración clara de que al haberse apropiado de él, automáticamente se otorgan permiso para hacer lo que sea con "sus" *rolas*.

Así, mientras su cover de *Bohemian Rhapsody* transforma un canto de angustia edípica en una declaración de "hombría" que, sin embargo, de tan exagerada resulta divertida y ridiculiza los referentes machistas y abusivos con que está construida:

Queen: *Bohemian Rhapsody*,
en *A Night At The Opera*,
Hollywood, 1975, b\4

Molotov: *Rap Soda y Bohemia*, en
Tributo a Queen,
Sum-Hollywood, 1996, track 8

[13] Track 3: *Márchate ya*; track 12: *Márchate ya*: "Deutsche version"; track 13: *Márchate ya*: "Japanese version".

Is this the real life?
Is this just fantasy?
Caught in a landslide
No escape from reality

Mama, just killed a man:
put a gun against his head,
pull my trigger,
now his dead...

Is this the real life?
Is this just fantasy?
Caught in a landslide
No escape from reality

Mama, mámate este cabrón
le volé la choya con un pistolón.
Mama, con el dedo en el gatillo
le metí 6 balas al cabrón por el fundillo

Su apropiación de las letras y las circunstancias (alcohólicas) de José José, les permite generar un nuevo *Payaso* que, sin consideración a la dipsomanía del cantante, a lo que puedan decir al respecto los grupos de AA, o a lo que se esperaría de una grabación incluida en *Un tributo* (BMG, 1998), remite a las circunstancias más grotescas que puedan presentarse en una borrachera y, por lo mismo, permite reírse, en primer lugar, de un supuesto "Príncipe de la Canción" que llegara tarde a un concierto e iniciara su presentación disculpando su borrachera:

[Hablado: ¿listos carnalitos? [eructo] ya están... ya están en el show...]
Muy buenos días ¿o tardes?, hola!
saludas a todos con una pistola
No hay nada que decir, pa' qué discutir
sé que llegué muy tarde, se despintó mi coca cola
Arriba, abajo, al centro y pa' dentro:
ésta es mi cuba y se toma en florero
y no es un vicio, lo dejo cuando quiero
"si toma, no maneje": yo por eso no manejo
[...coro original] *Y es verdad soy un payaso*
pero qué le voy a hacer
uno no es lo que quiere
si no lo que puede ser

en segundo, de un hombre rechazado por su pretendida que, a medio camino entre el reclamo y la declaración de amor, "disculpa" su forma de beber:

Yo te busco y te busco en el fondo del vaso;
le pido al mesero pero no me hace caso, *güey*:
no me importa, al cabo no quería, *güey*:
yo sé tomar mi tequila, *güey*
y es verdad soy un payaso...

y, finalmente, de la situación en que pueda quedar un grupo de amigos cuando, al fin de una fiesta, quien debería conducir no está en condiciones de hacerlo... aunque, eso sí, la canción cierre con una orgullosa declaración sobre la capacidad de beber y resistir al alcohol que el locutor cree tener:

> Espera, la nave de *El Huidos* no ha encendido
> de haber yo sabido de su estado
> a su bote no me habría trepado:
> venía tomado, y es lo que hemos aprendido
> de todos los roles de la gira, distintos tipos de bebidas.
> Ahí hay algo, que nunca, nunca diré nadie, en un hidalgo,
> de cómo aguantarse el aire y parar sin guacarear

Las referencias a lo que es extraordinario (o cotidiano) para el público refuerzan, pues, el impacto del *cover*. Y en esa medida, permiten exhibir las implicaciones menos cómodas de ciertos comportamientos sociales extensos que, tratados así, se convierten en un chiste de humor negro donde el reconocimiento de los problemas no conduce, sin embargo, a pontificar sobre ellos ni a censurarlos desde una moral normativa porque son guiños de complicidad autoparódica. Luego, porque en la cultura popular la "autoridad" de una fuente se juega necesariamente fuera de contexto, sin notas a pie de página y en función de la simpatía que profesan a la "Personalidad" en cuestión quienes generan y reciben la "cita", el mismo alcoholismo de José José autoriza la burla.

¿Qué puedo proponer ahora como "cierre" de lo aquí expuesto? Creo que, en primer lugar, la idea de que es pronto para alcanzar conclusiones. Se ha hecho tan poco caso a esta lírica, y se la ha estudiado con criterios y métodos tan inadecuados, que es necesario plantearse el trabajo como uno que apenas inicia y requeriría la intervención de mucha más gente antes de ser una línea de investigación sólida y suficientemente compartida.

Y sin embargo, algo debo apuntar. Por ejemplo, que también la cultura y la lírica populares tienden a institucionalizarse, y que probablemente lo hacen con los vicios más graves del modelo cultural al que pretenden oponerse. Así, el riesgo de no reflexionar sobre la experiencia del rock mexicano para aprender de ella está en que el trabajo de **Maldita, Moderato** y **Molotov** se convierta *únicamente* en semilla de un canon que substituirá a otro; de modo que en función de éste se privilegie una memoria local tan inmediata como fácilmente soluble en el folclorismo y la autocomplacencia "contestatarios".

A la luz de un discurso tan "subalterno" como el rock mexicano, la generación de cánones se presenta como una forma de ordenar el mundo y crear una identidad que se autoriza en el pasado, sin importar que éste sea el que la Historia cree fijar o el que preserva la memoria colectiva de sus consumidores. Luego, si en general sus "rompimientos" canónicos son fusiones, al estudiarlos desde la Literatura es indispensable dejar entrar una amplísima gama de manifestaciones culturales que han estado excluidas de ésta por su posición respecto a las artes clásicas. Pero debe ser claro que, haciéndolo así, quien ganará es la Academia (que sigue siendo un espacio donde las cosas se

"autorizan" institucionalmente), pues la vitalidad y el poder de transformación de esa "otra" cultura no habrá de crecer con esto.

Y ello porque, en tanto forma de pensamiento autónomo y local, el rock mexicano se refuerza porque refiere a una realidad inmediata (la suya), que sumada a la conciencia de que su público es él y sus circunstancias le permite decir cómo ve, sin anteojos de acercamiento o filtros contra rayos ultravioleta, aun a riesgo de no ver nada o quedar ciego. La necesidad de adoptar estas características en el quehacer académico me parece evidente siempre que ello conduzca a enunciar desde el espacio en que estamos insertos y, por lo tanto, a hablar desde una poesía que no rima y se ocupa de temas que son cualquier cosa menos "sublimes", en vez de hacerlo, por ejemplo, desde una idea canónica y abstracta de "lo literario".

Idea que, a su vez, hace necesario asumir cómo la refuncionalización académica de *otras circunstancias* las canoniza y las "autoriza", convirtiéndolas fácilmente en piezas de museo pues su funcionamiento cotidiano, hasta la fecha, no ha necesitado de la Academia más que para definirse por contraste con ella; pues ésta, por su parte, no puede mas (ni puede más) que tratar de flexibilizarse recurriendo a su propia *localidad como academia* en vez de intentar erigirse en portavoz de *otredades* no-académicas como el rock mexicano.

Por último (ya con ésta me despido), todo esto me lleva a pensar que, dadas las características "otras" del trabajo que aquí propongo –"análisis de poesía popular urbana contemporánea" sería una etiqueta limitada que podría describirlo con suficiencia aceptable–, la riqueza cultural de toda manifestación dada podría ponderarse en función del número de otredades con que dialogue. E, igualmente, en función de la mayor o menor propuesta de crítica y cambio que ésta y sus referentes impliquen para el espacio al que pertenecen: versiones tradicionales, interpretaciones populares y *covers* masivos que, toda distancia guardada, refuncionalizan y avivan así la lírica contemporánea.

Bibliografía

———, "Rock en tu idiota (¿o a poco no?)", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 1 (México DF, nov-dic 1989), pp. 6-7.

———, "El cisma del rock", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 1 (México DF, nov-dic 1989), pp. 38-40.

———, "Tiradero", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 1 (México DF, nov-dic 1989), pp. 46-50, 53, 57.

———, "**El Personal**. Aquí, la voz de Guadalajara", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 1 (México DF, nov-dic 1989), p. 68.

———, "Pa' rock ranchero? **Café Tacvba**, ajúa! Tecnopolkas y punk agropecuario", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 2 (México DF, ene-feb 1990), pp. 8-11.

———, "Estridentismo y rock guajolotero: **Café de Nadie**", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 2 (México DF, ene-feb 1990), pp. 20-22.

———, "¡ea! jazz a go-go: **Simples mortales**", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 2 (México DF, ene-feb 1990), pp. 42-43.

———, "Los colores de la aldea: la música en España, África y el Islam", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 2 (México DF, ene-feb 1990), pp. 44-49.

———, "Las raíces del reggae", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 2 (México DF, ene-feb 1990), pp. 52-54.

————, "Coño, Cuba! hasta dónde me vas a llevar? Una breve historia del **rock cubano**", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 4 (México DF, primavera 1992), pp. 50-57.

————, "Ya con esta me despido: **Rockdrigo González**", en *La regla rota. Revista de arte, cultura y humor*, 4 (México DF, primavera de 1987), pp. 72-74.

————, "Notas desde el otro lado" (sobre el *gang art* y la cultura *chola*), en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 5 (México DF, invierno 1994-1995), pp. 7-25.

————, "El compadrito **Bob Marley**", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 5 (México DF, invierno 1994-1995), pp. 66.

————, "**Daniel Santos**: el que canta", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 5 (México DF, invierno 1994-1995), pp. 67.

————, "Más allá de las mamonerías: Cultura, migración y desmadre en ambos lados del Río Bravo", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 7 (México DF, otoño 1996), pp. 14-16.

————, "La surrealista y ridícula pero verdadera **historia del rock and roll**", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 7 (México DF, otoño 1996), pp. 48-51.

30 años de música Rock Salvat. 1955-1984. 30 fascículos y 30 discos con la Historia del rock (occidental y mainstreem), México, Salvat, 1985.

AGUILAR, Miguel Ángel, Adrián de Garay y José Hernández Prado (comps.), *Simpatía por el rock. Industria cultura y sociedad*, México, UAM, 1993.

ARANA, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, 4 vv., México, Posada, 1985.

ARANA, Federico, *Roqueros y folcloroides*, México, Joaquín Mortiz, 1988.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo, *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al "suceso" en pliegos de cordel*, tesis de Doctorado (Literatura Hispánica), México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 2003.

————, "La cultura como *continuum* y su posible teorización estética", en *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al "suceso" en pliegos de cordel*, tesis de Doctorado (Literatura Hispánica), México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 2003, pp. 28-45.

————, *Recursos y estructuras literarias en el Bolero*, tesis de Licenciatura (Lengua y Literatura Hispánicas), México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

———— (comp. y pról.), *Y si vivo cien años. Antología del Bolero en México* [2001], México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

BELTRÁN FUENTES, Alfredo, *La ideología antiautoritaria del rock nacional*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1989.

CALVINO, Italo, "Por qué leer los clásicos", en *Por qué leer los clásicos*, México, Tusquets, 1993, pp. 13-20.

CARDONA LYNCH, Rafael, "Tararear un Bolero", *Época* 78 (nov. 30, 1992), p. 77.

CATALÁN, Diego *et al., Catálogo General del Romancero Panhispánico, 1: Teoría general y metodología*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.

CIRESE, Alberto, "Cultura hegemónica y culturas subalternas", trad. de Gilberto Giménez Montiel, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, Guadalajara, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, 1987, pp. 305-315.

CHIMAL, Carlos (comp.), *Crines. Otras lecturas de rock*, México, Era, 1994.

El gallito inglés. Historieta, rock & humor (después *Gallito Comics. Historietismo, rock, cine, arte, cultura*): 41 números (1992 -mayo de 1997). De los 7 primeros números, cada uno dedicado a un grupo distinto, importan el 2° (**Maldita Vecindad**) y el 7° (**Café Tacvba**).

GARAY SÁNCHEZ, Adrián de, *El rock también es cultura*, México, UIA, 1993.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Narrar la multiculturalidad", en *Consumidores y ciudadanos*. México, Grijalbo, 1995, 91-103.

García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y Poesía de Cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

González Pérez, Aurelio, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, Tesis Doctoral, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1990.

Homs, Ricardo. *Al compás del rock & roll. Historia de una revolución traicionada*, México, Universo, 1992.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*, México, Siglo XXI, 1984.

Maravall, Antonio, "Una cultura masiva", en *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1998, pp. 176-225.

Menéndez Pidal, Ramón, "Poesía popular y poesía tradicional", en *Los romances de América*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939, pp. 51-99.

Mignolo, Walter D., "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina", *Nuevo texto crítico*, 14/15 (julio 1994-julio 1995), pp. 23-36.

Nudelman, Pedro, "Escenario del rock chilango", en L*a regla rota. Revista de arte, cultura y humor*, 4 (México DF, primavera de 1987), pp. 75-87.

Paredes Pacho, José Luis (también, baterista de **Maldita**), *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, México, Aguirre y Beltrán Editores / Ayotla Comunicación, 1992.

Pérez Martínez, Herón, "Del folclor literario en México (a guisa de prólogo)", en ----- y Raúl Eduardo González (eds.), *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán - Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003, pp. 11-38.

Thurn, Hans Peter, "Para una historia del concepto de «cultura»", trad. de Armando Suárez, en Gilberto Giménez Montiel (comp.), *La teoría y el análisis de la cultura*, Guadalajara, SEP-Universidad de Guadalajara-Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, 1987, pp. 77-86.

Vega y Carpio, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras selectas*, 3 vv., edición de Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, t. 2, pp. 1007-1010.

Villarreal, Rogelio, "Entrevista a **Maldita Vecindad**", en *La PusModerna. Rock, crítica, cultura, humor*, 1 (México DF, nov-dic 1989), pp. 18-30.

Zavala, Iris M., *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza, 1991.

Zektor 01, "Quince años de no hacer nada", *Replicante* 2, invierno de 2005, 24 (reseña del disco *Quince años de éxitos: el tiempo vive en la memoria 1989-2004*, de **Maldita Vecindad**).

Discografía

Fobia, *Fobia*, México, BMG-Ariola, 1990.

José Luis Rodríguez *El Puma*, *12 grandes éxitos, volumen 2*, México, Sony, 1989.

Kabah, *XNE*, México, Universal, 2000.

Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio, *Quince años de éxitos: El tiempo vive en la memoria 1989-2004*, 2 CD, México, BMG-Ariola, 2004.

Menudo, *Por amor*, México, RCA, 1982.

Miguel Bosé, *Más allá*, México [sin casa disquera], 1981.

Moderato, *Greatest Hits*, México, Universal, 2005.

Molotov, *Con todo respeto*, México, Surco-Universal, 2004.

Molotov, *¿Dónde jugarán las niñas?*, México, Universal, 1997.

Queen, *A Night At The Opera*, México, Hollywood, 1975.

The Knack, *Get the Knack*, México, Capitol, 1979.

Timbiriche, *Corro, vuelo, me acelero*, México, Fonovisa [remasterizado como CD en 2001].

Varios artistas, *El más grande homenaje a Los Tigres del Norte*, México, Fonovisa, 2001.

Varios artistas, *El Tri Buto*, México, WEA, 2003.

Varios artistas, *Outlandos D'Americas: A Rock en Español Tribute to the Police*, [sin lugar]Ark 21, 1998.

Varios artistas, *"Rock en tu idioma". Diez años*, 2 CD, México, RCA, 1997.
Varios artistas, *Tributo a Queen*, Sum-Hollywood records, [sin lugar], 1996.
Varios artistas, *Tributo a Sandro. Un disco de Rock*, [sin lugar] RCA, 1999.
Varios artistas, *Tributo a Soda Stereo*, [sin lugar] RCA, 2001.
Varios artistas, *Tri-buto*, México, Aries Music, 1998.
Varios artistas, *Un tributo* [a José José], México, BMG, 1998.
Varios artistas, *XXX* [Tributo a José Alfredo Jiménez a 30 años de su muerte], México, RCA, 2003.
Yuri, *Yo te pido amor*, [sin lugar ni casa disquera] 1986.

EL ROMANCERO, ENTRE LA TRADICIÓN ORAL Y LA IMPRENTA POPULAR[1]

Paloma Díaz-Mas
Grupo de Investigación Antropológica de Patrimonio y Culturas Populares
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Si hay un género en la literatura española que pueda ejemplificar bien la coexistencia e interacción de la transmisión oral y la escrita, es precisamente el **romancero.** Solemos llamar **romance** a un tipo de poema narrativo cuya característica formal más relevante es estar compuesto por una tirada de versos octosílabos con rima asonante en los pares, quedando sueltos los versos impares; parece que esa forma métrica deriva de las tiradas en versos largos monorrimos y con cesura de la épica castellana medieval (y, en consecuencia, los editores modernos tendemos a editar los versos de romances como dieciseisílabos monorrimos con cesura).

En realidad, el **romancero** no es más que una manifestación hispánica de un tipo de poesía narrativa de origen medieval que existe o ha existido en prácticamente todas las culturas europeas, y que se conoce bajo el nombre genérico de **balada,** aunque recibe nombres distintos en cada cultura: ***ballad*** en el ámbito de lengua inglesa, ***volksballade*** en alemán, ***chanson*** en el domino francófono, ***canzone*** en Italia, ***tragúdi*** en Grecia, etc. Desde los países nórdicos hasta España, desde Rusia hasta Portugal, desde Irlanda hasta Grecia se cantan o se han cantado baladas. Y, desde sus lugares de origen, la balada se ha difundido a las tierras de influencia de esos países europeos: así, la balada inglesa e irlandesa se ha extendido por Estados Unidos y Canadá, los romances portugueses se cantan en Brasil y los españoles en Hispanoamérica o en las comunidades de los judíos sefardíes descendientes de los expulsados de la península ibérica, que más de cinco siglos después de la expulsión, conservan el uso del español.

He mencionado varias veces la palabra **cantar** o **se cantan**. En efecto, la balada (y, con ella, el romancero) es un tipo de poesía cuya función principal es ser cantada. De ahí la vinculación indisoluble entre romancero y oralidad: lo normal es que los romances (como todas las baladas) se transmitiesen oralmente, cantándolos; y se aprendiesen de memoria, a fuerza de oírlos cantar. Durante siglos, el soporte principal en el que se conservaron los romances fue la memoria humana. La forma cómo esa transmisión oral se interrelaciona con la transmisión escrita es el tema principal de esta conferencia.

Para entender cómo una literatura puede transmitirse sobre todo oralmente tenemos que ponernos en la mentalidad de una sociedad tradicional, en la que la transmisión oral de saberes tenía

[1] Publicamos el texto inédito de una conferencia pronunciada en las XLVII Jornadas Hispánicas "España: de la literatura oral al libro virtual" (Amberes, mayo 2001), organizadas por la Asociación Belgo-Ibero-Americana de Amberes.

más preponderancia que en nuestra sociedad actual. De la misma manera que se transmitieron oralmente buena parte de los conocimientos de la sabiduría popular (desde los refranes y adagios hasta los remedios de medicina popular, los saberes propios de los oficios, las oraciones o la manera de realizar determinadas tareas), también se transmitieron oralmente, durante siglos, obras literarias: cuentos y leyendas, poemas líricos en forma de canción popular, o poemas narrativos en forma de baladas.

De hecho, muchos romances pervivieron en la tradición oral durante siglos porque tenían una función en la vida de las gentes que los memorizaban y los cantaban (servían para acompañar actividades cotidianas, o para cantarlos en fiestas anuales o en ocasiones del ciclo vital, por ejemplo). De ahí también que el ponerlos por escrito no fuera, durante mucho tiempo, algo habitual, sino ocasional y, por decirlo así, accidental: lo normal era oír cantar romances, memorizarlos y repetirlos también oralmente, pero sólo por alguna razón excepcional se escribían.

Esa forma de transmisión dejó su huella en los textos: cuando alguien copia un texto por escrito, normalmente lo hace basándose en un modelo también escrito, y pretende reproducir fielmente ese modelo. Naturalmente, uno puede cometer errores; o, mejor dicho, siempre comete errores al copiar. Pero el texto copiado permanece como algo fijo e inmutable, que puede ser leído y releído por muchas personas.

En la transmisión oral, en cambio, el texto se convierte en una especie de ameba que cambia continuamente de forma y de tamaño: como el soporte sobre el que se sustenta el texto es algo tan lábil como la memoria humana, el proceso de cantar, memorizar y volver a cantar se convierte en un proceso de continua recreación del texto. Normalmente, dos personas no cantan un romance de la misma manera e, incluso, una misma persona puede cantar un mismo romance de formas distintas (con más o menos versos, cambiando formulaciones) en una recitación y en otra hecha en otro momento. Es algo que hemos podido comprobar bien los que en algún momento de nuestra vida hemos hecho encuesta de campo para recoger romances de boca de personas que aún se los sabían de memoria: el romancero se presenta así como un corpus en continua variación y cada cantor o recitador recrea de alguna manera el texto del romance porque, consciente o inconscientemente, introduce variaciones cada vez que lo repite.

Esta forma de transmisión ha propiciado también que los romances se difundan como poemas anónimos. Naturalmente, en el origen de cada romance hay un autor individual: obviamente, alguien compuso el romance, porque ya no creemos –como creían los estudiosos románticos, que fueron los primeros en interesarse modernamente por el romancero-- que el romance, la balada o la canción popular son creaciones colectivas, nacidas del alma del pueblo. En su inicio, fueron composiciones individuales; pero en el proceso de transmisión oral no sólo se olvidó el nombre de los autores originales ---si es que alguna vez se supo-- sino que además el texto fue sufriendo variaciones y remodelaciones, por los motivos que ya hemos expuesto.

LOS TEMAS DEL ROMANCERO

Los romances son poemas narrativos. Ahora bien, ¿qué narran los romances, cuáles son las principales historias que cuentan? Podemos contestar que casi de todo, porque lo cierto es que en la literatura tradicional hispánica el romance fue una forma métrica que sirvió de molde a muchos tipos

de narraciones.

La tesis de Ramón Menéndez Pidal es que el romancero surgió a partir de los poemas épicos, largos poemas en versos largos anisosilábicos con cesura, que se cantaban o recitaban de viva voz; algunos fragmentos de esos poemas se habrían independizado como poemas independientes, dando origen a los romances. Por tanto, los más antiguos romances serían los que cuentan aventuras de los héroes de la épica hispánica: los siete infantes de Salas (o de Lara); Bernardo del Carpio, héroe de la lucha contra los franceses; el héroe de la independencia castellana con respecto al reino de León Fernán González; sobre las luchas de los hijos del rey Fernando I y el cerco de la ciudad de Zamora, o sobre Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid. La teoría de Menéndez Pidal ha sido muy rebatida y discutida, desde múltiples puntos de vista; pero lo cierto es que algunos de los romances que conocemos y que parecen más antiguos tratan sobre esas historias de la épica hispánica.

Otro grupo son los romances históricos, que tratan de diversos temas de la historia de España y que en su mayoría debieron de ser compuestos como poemas noticieros a raíz de los sucesos que narran: la repentina muerte del rey Fernando IV de Castilla, las revueltas nobiliarias en tiempos de Alfonso XI, sangrientos episodios del reinado de don Pedro I el Cruel, la conquista de Nápoles por Alfonso V de Aragón, la muerte del príncipe don Juan heredero de los Reyes Católicos o, más modernamente, la muerte del rey Felipe II en el siglo XVI o el fallecimiento de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII, en el XIX. Un grupo especial dentro de los romances históricos lo constituyen los llamados romances fronterizos, que cuentan historias de la lucha medieval de frontera entre los reinos cristianos y musulmanes durante la llamada Reconquista.

Otros romances tratan de temas caballerescos medievales, y entre ellos destacan el grupo de los que cuentan historias ambientadas en la corte de Carlomagno o en la corte de Arturo y los caballeros de la mesa redonda. También hay romances que desarrollan historias de la antigüedad grecolatina. Y no faltan los hagiográficos, que cuentan vidas y milagros de santos o episodios de los evangelios apócrifos (por ejemplo, de la infancia de Jesús).

Pero la mayor parte de los romances no tratan de temas épicos o históricos medievales, sino de historias de validez mucho más universal y general: diversas aventuras amorosas con final feliz o desgraciado; conflictos familiares como el adulterio, el incesto o el nacimiento de hijos fuera del matrimonio; infortunios humanos como el cautiverio o el destierro; modelos de comportamiento como la fidelidad conyugal o filial; o aventuras en las que un héroe ficticio logra salvar una situación difícil gracias a su ingenio. Son estos los romances que solemos llamar *novelescos* y que por su carácter más universal suelen ser los que mejor han pervivido en la tradición oral a lo largo de los siglos, ya que tocan aspectos que interesan a los seres humanos de todas las épocas.

HISTORIA Y DIFUSIÓN DEL ROMANCERO

Me gustaría exponer ahora una breve panorámica de cuál ha sido la historia del romancero, desde su nacimiento hasta la actualidad.

Sabemos que existieron romances por lo menos desde el siglo XIV, o quizás desde la segunda mitad del XIII: del siglo XIV deben de ser algunos romances, que tratan de sucesos históricos y políticos de ese siglo. Sobre todo, una serie de romances relativos a hechos ocurridos durante el reinado del rey don Pedro I de Castilla (apodado "el Cruel"); recuérdese que Pedro I murió en la

batalla de Montiel a manos de su hermano bastardo Enrique, que se convertiría en Enrique II de Castilla, dando origen a la dinastía de los Trastámara. Los romances sobre don Pedro I son prácticamente todos (con una sola excepción) denigratorios contra el rey don Pedro, y se supone que fueron compuestos y difundidos en la época por los partidarios de Enrique II, como instrumento propagandístico contra don Pedro y sus partidarios. Otras veces suponemos que un romance es de una determinada época porque narra un suceso histórico de un momento determinado, y se supone que fue compuesto como poema noticiero, para difundir una nueva o noticia, como varios de los históricos o fronterizos que he mencionado antes.

Sin embargo, todos estos romances a los que he aludido los conocemos por fuentes posteriores: porque han pervivido en la tradición oral hasta épocas modernas, y por tanto se han recogido versiones orales en encuestas de campo a lo largo del siglo XX; o porque aparecen en fuentes escritas (manuscritas o impresas) un par de siglos después. Deducimos, por tanto, que esos romances son medievales, pero sólo los conocemos por textos de varios siglos posteriores.

El problema es, precisamente, la cuestión de las relaciones entre escritura y oralidad: al ser los romances poemas que se transmitían fundamentalmente de forma oral, sólo se nos han conservado textos antiguos cuando alguien, por alguna razón, los puso por escrito. Muchas veces esa razón es meramente accidental: que a alguien le dio por escribir un romance que se sabía. Eso explica que de romances muy antiguos por su origen no se nos hayan conservado textos hasta época muy reciente.

De hecho, los textos escritos más antiguos de romances que se nos han conservado datan de bastante entrado el siglo XV: son un manuscrito del estudiante mallorquín Jaume de Olesa, que estudiaba leyes en Bolonia (Italia) hacia 1421 y que anotó en su **cartapacio** (el equivalente al cuaderno de apuntes de la época) un romance que empieza "Gentil dona, gentil dona" y que cuenta cómo una dama intenta seducir a un pastor sin conseguirlo; y un documento notarial de 1429 encontrado en el archivo de protocolos de Zaragoza, en el que alguien copió un romance sobre un suceso muy reciente en el momento: el asesinato, aquel mismo año de 1429, de don Alonso de Argüello, arzobispo de Zaragoza, por orden del rey aragonés Alfonso V. Nótese que en ambos casos se trata de escritos producidos por hombres de leyes (un estudiante de derecho, un notario): es decir, por gentes que, por razones profesionales, tenían costumbre de escribir, en una época en la que ni todo el mundo sabía escribir ni todo el mundo consideraba necesario dejar constancia de las cosas por escrito (piénsese que en el siglo XV todavía muchos acuerdos y contratos eran verbales) y mucho menos anotar las cosas que sabía. Así que casi podemos decir que los textos de romances más antiguos que han llegado hasta nosotros se deben a la deformación profesional de un par de leguleyos.

A lo largo del siglo XV vamos a seguir encontrando cada vez más textos de romances puestos por escrito. Quitando los dos textos ya mencionados, que son fruto de la casualidad, lo que hace que podamos contar con un buen puñado de romances conservados en manuscritos de finales del siglo XV y principios del XVI es una moda cortesana: no sólo en la corte de los reyes de Aragón y de Castilla, sino también la de de los grandes nobles, se pone de moda la literatura "popular", la propia del vulgo y de la gente rústica. Esa moda parece que nace vinculada también a determinadas modas musicales. Así, vamos a encontrarnos con una serie de músicos y poetas que hacen arreglos de canciones populares para que sean cantados en la corte, o que crean nuevas composiciones imitando las populares. Eso explica el auge, en ámbitos cortesanos, de una forma poética como el villancico, que proviene de la poesía popular. Y, cómo no, también habrá músicos

que harán arreglos de romances y poetas cortesanos que compondrán nuevos romances imitando los viejos. Un ejemplo claro es Juan del Encina, un poeta y músico cortesano de finales del siglo XV y principios del XVI (1468?-1530?) que está hoy en día en el repertorio de todos los grupos de música antigua, y que compuso muchos villancicos y romances.

Como consecuencia, en varios cancioneros cortesanos de finales del siglo XV y principios del XVI encontramos textos de romances: así, en el *Cancionero de Estúñiga* (de ha. 1460-63) hay un par de romances; y en el *Cancionero de Londres*, compilado a finales del siglo XV, encontramos ya unos treinta romances. En el *Cancionero musical de Palacio*, que es una compilación (de finales del siglo XV y principios del XVI) de lo que se cantaba en la corte de los Reyes Católicos, hay también cerca de cuarenta romances, algunos de ellos viejos (es decir, de origen medieval) y otros compuestos por poetas contemporáneos.

En el siglo XVI algunas formas literarias que habían nacido en el siglo XV para uso de las élites aristocráticas se difunden –gracias, precisamente, a la generalización de la imprenta, que abarata y facilita la producción de libros-- hacia las clases urbanas –no necesariamente aristocráticas-- de la sociedad. Es el caso de la ficción sentimental, un tipo de narración corta, que toma como argumento historias amorosas de tono cortés y se centra en el análisis de los sentimientos de los enamorados; en un principio, la ficción sentimental nació como un tipo de literatura cortesana; pero con la imprenta las narraciones sentimentales se difundieron entre un público que podríamos llamar burgués.

Algo parecido sucedió con la poesía cancioneril: nacida, difundida y compilada en principio en la corte, a partir del siglo XVI se difunde a capas más amplias de la población gracias a la imprenta. Para su difusión en ese ámbito fue fundamental la publicación, en 1511 del *Cancionero general* compilado por Hernando del Castillo, una magna colección de más de mil poemas cancioneriles, creados en principio en ámbitos cortesanos, que tuvo notable éxito entre el público urbano, con diversas reediciones: desde su aparición 1511 hasta 1573 se hicieron nueve ediciones en Valencia, Toledo, Sevilla y Amberes (sobre esto último volveremos después). Pues bien, el *Cancionero general* incluye cuarenta y ocho romances –casi todos composiciones de poetas cortesanos a imitación de los romances populares--, y constituye otro de los hitos fundamentales de la relación entre transmisión oral e impresa del romancero.

Otra forma de difusión escrita del romancero en el siglo XVI fueron los libros de música. Recordemos que el *Cancionero musical de Palacio* es precisamente eso: un cancionero musical. Pero, aparte de esas compilaciones cortesanas manuscritas, en el siglo XVI se imprimieron libros para aprender las bases de la música o a tocar un instrumento concreto, como la vihuela, el antecedente de la guitarra española, que empezó a ponerse de moda hacia comienzos del siglo XVI. Algunos de esos libros de música incluyen letras y músicas de romances como ejercicio y ejemplo: así los *Tres libros de música* de Alonso de Mudarra (1546) o el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (1552). Por lo general, estos métodos de música tienen un enorme interés para saber con qué melodías se cantaban los romances, aunque menos para conocer sus textos: la mayor parte de las veces, como el interés es musical, lo que se reproducen son sólo los versos iniciales. Eso demuestra que la gente se sabía de memoria el romance: sólo se le indica el inicio del texto y la primera frase musical, y con esa información se supone que el cantor o tañedor de vihuela podía cantar el resto.

Que la gente seguía sabiéndose romances de memoria —y cada vez más, porque ya no se sabía

sólo los romances que había aprendido por haberlos oído, sino también los que había leído impresos— lo demuestran muchos testimonios indirectos. Recordemos, sin ir más lejos, un pasaje del auto I de *La Celestina*: Calisto está enfermo de amor, tras haber hablado una sola vez con Melibea, y se encierra en su cuarto. En un momento determinado, como corresponde a un buen enfermo de amor, trata de consolarse con la música e intenta tocar el laúd... bastante mal, como demuestra el comentario de su criado Sempronio:

CALISTO: Dame acá el laúd.
SEMPRONIO: Señor, vesle aquí.
CALISTO: ¿Cuál dolor puede ser tal
que se iguale con mi mal?
SEMPRONIO: Destemplado está ese laúd.
CALISTO: ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde, aquel en quien la voluntad a la razón no obedece, quien tiene dentro del pecho aguijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.
SEMPRONIO: Mira Nero de Tarpeya
a Roma como se ardía
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

Lo que canta Sempronio es ni más ni menos que un romance de los llamados eruditos, es decir, los que fueron compuestos a finales del siglo XV o durante el XVI por autores cultos que se basaban para componerlos en la información proporcionada por fuentes también cultas, especialmente crónicas históricas. Aquí se trataría de una crónica sobre la historia de la antigüedad romana, porque lo que cuenta el romance —que se nos ha conservado en versiones cabales, impreso en pliegos sueltos del siglo XVI— es el incendio de Roma por orden del emperador Nerón. Recuérdese que la primera edición conservada de *La Celestina* es de 1499, y que además el pasaje está en el auto I, o sea, en la parte que Fernando de Rojas asegura que encontró ya escrita por un "antiguo autor" desconocido. Es decir, el texto de ese romance erudito debía de existir, y ser conocido por tradición oral, desde algunos años antes de 1499.

Pero el gran impulso a la difusión impresa del romancero lo dio en el siglo XVI el auge del pliego suelto. Entendemos por pliego suelto un impreso de pocas páginas (normalmente, 8 ó 16), producto de doblar en forma de cuadernillo un pliego de imprenta. Los pliegos sueltos eran impresos baratos, que se vendían sin encuadernar y sin cortar (intonsos), normalmente por vendedores ambulantes, aunque también podían adquirirse en las imprentas, en las librerías o en las ferias comerciales. Algunos de los vendedores de pliegos eran ciegos que cantaban o recitaban de memoria los romances y luego los vendían impreso para ganarse unas monedas; incluso a lo largo del siglo XVI y, sobre todo, del XVII, era frecuente que los ciegos fuesen no sólo recitadores y vendedores, sino a veces autores de las obras poéticas que se imprimían en pliegos (sobre todo, romances), con lo cual tenemos otra vuelta de tuerca de las relaciones entre literatura y oralidad: en la época no existían métodos para que los ciegos pudieran escribir, así que es forzoso imaginar que los autores ciegos compondrían sus poemas de memoria, los dictarían a un vidente, y luego ese texto se imprimiría y se divulgaría por escrito; a su vez, algunos de los lectores se aprenderían de memoria el texto, lo

cantarían o recitarían, y de ellos lo aprenderían otros, dando inicio así a una cadena de transmisión oral de un texto escrito.

Porque, en efecto, en el siglo XVI la gente compraba pliegos sueltos no sólo para leerlos, sino para aprenderse de memoria las composiciones poéticas que en ellos se contenían, o para refrescar la memoria de los romances y canciones que ya se sabían; así se crea una compleja red de interrelaciones entre escritura y oralidad.

Los pliegos sueltos empiezan a imprimirse ya a finales del siglo XV (es decir, hay pliegos sueltos incunables), pero su mayor auge es a partir de las primeras décadas del XVI. En pliego se publican textos en prosa (como relaciones de sucesos o de hechos históricos recientes), pero sobre todo muchos textos poéticos: muestras de la poesía cancioneril del siglo XV, composiciones poéticas de autores contemporáneos y, sobre todo, muchos romances, de los más diversos tipos: épicos, históricos, novelescos, eruditos basados en crónicas de la Antigüedad o de la historia de España, y —sobre todo a partir de 1580— romances religiosos. El primer pliego suelto conservado que contiene un romance data de 1510 (Zaragoza, Jorge Coci) y contiene una versión del *Conde Dirlos*.

Pero no todos los romances se difundían impresos o por transmisión oral. También había quien conservaba manuscritos los romances que se sabía. De la misma manera que el estudiante Jaume de Olesa o el anónimo notario de Zaragoza anotaron en sus papeles textos de romances en la primera mitad del siglo XV, a lo largo del XVI y del XVII muchas personas particulares tenían cartapacios, es decir, cuadernos manuscritos en los que anotaban lo que les parecía; y muchas veces incluían poemas que se sabían de memoria o que copiaban de otros manuscritos o de fuentes impresas. Precisamente en uno de esos cartapacios de uso personal del siglo XVI se encontró hace unos años la única versión antigua conocida de *La muerte del príncipe don Juan*, un romance noticiero sobre el fallecimiento en 1497 del heredero de los Reyes Católicos, que debió de componerse a raíz del hecho que narra y del que hasta este descubrimiento en un cartapacio sólo se conocía por las versiones que habían pervivido en la tradición oral moderna.

A las alturas de mediados del siglo XVI parece ser que el romancero era un género de moda: prácticamente todo el mundo sabía romances, los cantaba, los acompañaba con instrumentos musicales, los citaba, los leía en pliegos sueltos, los copiaba en manuscritos para uso personal. Incluso se usaban versos de romances a la manera de dichos o refranes.

Sólo faltaba una cosa: publicar libros exclusivamente compuestos por romances. El primer intento conocido fue, el *Libro de los cincuenta romances,* que debió de publicarse en Barcelona ha. 1520 y debía de ser, mas que un libro propiamente dicho, una especie de folleto, como un pliego suelto ampliado, ya que parece que tenía sólo cincuenta textos. De ese libro de los cincuenta romances sólo se han conservado 4 hojas, que contienen unos pocos romances y la portada en la que se alude a su contenido: por ello sabemos que, entre otras cosas, en ese librito había romances carolingios, novelescos, de la historia Troyana, y hasta un romance sobre la historia de Calisto y Melibea, indudablemente inspirado en La Celestina.

Pero el primer libro de cierta entidad, compuesto exclusivamente por romances, vio la luz precisamente en esta ciudad en la que nos encontramos: Amberes. Su impresor se llamaba Martín Nucio, y sobre él quisiera ahora hablarles un poco.

Martín Nucio había nacido en Mera, en la zona norte de la provincia de Amberes, en 1515. Como solía ser habitual, aprendió el oficio de impresor de otro impresor: Juan Steelsio, que también publicó libros españoles.

En 1544, Martín Nucio llevaba un par de años casado, tenía ya hijos, y se había establecido como impresor por su cuenta; así lo demuestra el hecho de que Carlos V le conceda privilegio (es decir, una autorización para publicar y explotar comercialmente libros) en el cual dice:

> haber recibido una humilde petición de Martín Nucio, nuevo impresor residente en nuestra villa de Enveres ['Amberes'] cargado de hijos y mujer. La cual contenía cómo el suplicante, no habiendo más de tres años que era casado, en los cuales él se había ejercitado en imprimir libros y aún se ejercita para sustentación de su pequeña familia, y porque él en los tiempos pasados anduvo ciertos años en nuestros reinos de España y en ellos deprendió la lengua española, que por tanto le pluguiese imprimir ciertos libros de la misma lengua española, de que la mayor parte era impremida en España con previlegio: la gramática y el dictionario de Antonio Nebrisense, todas las obras de don Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, la *Silva de varia lición*, *Espejo de consolación de los tristes*, el texto del *Salterio* con glosa y sus paráfrases.

Sabemos, por tanto, que Martín Nucio estuvo en España, donde aprendió la lengua española, y que recién establecido como impresor independiente buscó publicar libros para la por entonces bastante abundante población española de Flandes (y nos consta que también sus libros se exportaron a España, como veremos después). Los primeros libros que publicó son, como dice el privilegio, algunos que ya habían visto la luz en España y que seguramente a Nucio le pareció que podían tener una buena salida comercial, por cubrir las necesidades y gustos de los lectores de la época: los salmos, libros que hoy llamaríamos de consulta, como la gramática de la lengua española de Elio Antonio de Nebrija (que es la primera gramática del castellano) o su diccionario latino-español; y libros misceláneos de prosa didáctica, que constituían la lectura favorita de los lectores de entonces, por cumplir con la doble finalidad de enseñar deleitando: las obras de Fray Antonio de Guevara o la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, auténticos *best-sellers* de la época.

Desde 1543 hasta su muerte en 1558 (con sólo 43 años), Martín Nucio publicó en Amberes más de cien libros españoles, unos religiosos, otros científicos (como *La filosofía natural brevemente tratada*, de Juan de Jaraba, en 1546), otros poéticos (reeditó el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, en Amberes 1552) y otros de prosa literaria, entre ellos una de las primeras ediciones del *Lazarillo de Tormes* (de 1554). Como solía ser habitual en los gremios, a su muerte le sucedió en el oficio su hijo Filipo Nucio, que continuó gestionando la imprenta de su padre.

Pero quizás la obra publicada por Martín Nucio que tuvo más trascendencia y repercusión fue precisamente su *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuests*, el primer libro de cierta entidad compuesto exclusivamente por una recopilación de romances: se trata de un volumen de unas quinientas páginas y de bastante pequeño tamaño; el típico librito que solía llamarse "de faltriquera", porque podía llevarse fácilmente en una faltriquera (especie de delantal con bolsillos); es decir, no un solemne volumen destinado a situarse en una biblioteca, sino un librito de mano que un viajero, un comerciante o un soldado pueden llevar en su equipaje. Contiene poco más de 150 romances, editados en letra gótica a una sola columna.

La primera edición del *Cancionero de romances* de Amberes no lleva año de impresión, pero debió de aparecer en 1547 ó 1548. A los textos de los romances precede un prólogo del

impresor (es decir, del propio Nucio) en el que nos explica que él es también el autor de la recopilación, cómo compuso el libro y cómo ordenó los textos:

> He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia, pareciéndome que cualquiera persona para su recreación y pasatiempo holgaría de lo tener ["se alegraría de tenerlo"], porque la diversidad de historias que hay en él, dichas en metros y con mucha brevedad, será a todos agradable. Puede ser que falten aquí algunos (aunque muy pocos) de los romances viejos, los cuales yo no puse o porque no han venido a mi noticia o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos como quisera. Y no niego que en los que aquí van impresos habrá alguna falta, pero esta se debe imputar a los ejemplares de adonde los saqué, que estaban muy corruptos, y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron, que no se podían acordar dellos perfectamente. Yo hice toda diligencia porque hubiese las menos faltas que fuese posible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos. También quise que tuviesen alguna orden, y puse primero los que hablan de las cosas de Francia y de los doce pares, después los que cuentan historias castellanas y después los de Troya, y últimamente los que tratan cosas de amores; pero esto no se pudo hacer tanto a punto (por ser la primera vez) que al fin no quedase alguna mezcla de unos con otros. Querría que todos se contentasen y llevasen en cuenta mi buena voluntad y diligencia. El que así lo hiciere, haya paciencia y perdóneme, que yo no pude más. Vale.

El pequeño prólogo es muy significativo y nos ofrece, en pocas líneas, mucha información acerca de cómo trabajó Martín Nucio. Veamos:

1) El impresor se presenta no como mero impresor, ni como autor, sino como compilador de la colección, en la que incluye poemas que ya existían antes: "he querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que han venido a mi noticia".
2) Además, ha procurado que su trabajo fuese exhaustivo, aunque es consciente de que no lo ha conseguido, como no puede ser de otra manera (los romances que circulaban entonces en la tradición oral y en la escrita debían ser muchísimos): "puede ser que aquí falten algunos...los cuales yo no puse o porque no han venido a mi noticia o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos..."
3) Introduce además un concepto que todavía seguimos usando los estudiosos del romancero: el de *romance viejo*, entendiendo por tal los de origen medieval.
4) En cuanto a sus fuentes, Nucio nos deja bastante claro que ha utilizado tanto fuentes escritas como la propia tradición oral; así se explica que hable de que algunos romances faltarán porque "los ejemplares de adonde los saqué estaban muy corruptos" y que aluda a "la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron, que no se podían acordar dellos perfectamente". En efecto, Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez Moñino, dos grandes estudiosos del romancero, intentaron establecer de dónde podía haber sacado Martín Nucio cada uno de los romances de su colección: resulta que la gran mayoría parece provenir de pliegos sueltos; un buen puñado reproducen algunos de los cincuenta romances incluidos en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo; pero otros muestran indicios de haber sido copiados de manuscritos de la época o recogidos de la tradición oral, de boca de personas que se los sabían de memoria. La

mayoría ya he dicho que provienen de pliegos sueltos: sin duda durante esa estancia en España, en la que Nucio aprendió la lengua española, también adquiriría pliegos sueltos romancísticos que, de vuelta a su Flandes natal, le sirvieron como fuente fundamental para su compilación.

5) Además, Nucio insiste en su tarea de editor: no se limitó a reproducir tal cual los romances de pliegos o de manuscritos, o los que tomaba de la memoria de las personas que los sabían, sino que procuró corregirlos: "hice toda diligencia porque hubiese las menos faltas que fuese posible, y no me ha sido poco el trabajo de juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos". De ahí que seguramente algunas de sus versiones sean facticias: habrá corregido el texto de un impreso o un manuscrito con correcciones provenientes de una versión oral, y viceversa.
6) Por último, Martín Nucio nos pone en contacto con un problema que todavía atormenta a los editores actuales del romancero: la cuestión de la clasificación y ordenación de los romances. Él ha intentado ordenar los suyos, colocando primero los romances de tema carolingio ("los que hablan de las cosas de Francia y de los doce pares"), en efecto muy abundantes en el romancero viejo; luego "los que cuentan historias castellanas", donde parecen englobarse los romances de tema histórico junto a los de tema épico, cosa lógica si tenemos en cuenta que en la mentalidad de la época tan histórico era lo que derivaba de las leyendas épicas medievales como lo que hoy consideramos Historia; después vendrían "los de Troya", es decir, los romances eruditos basados en crónicas de la Antigüedad grecolatina; y, por último, "los que tratan de cosas de amores". Aunque no deja de señalar que "no se pudo hacer tanto a punto... que al fin no quedase alguna mezcla de unos con otros". Y, en efecto, ése es un problema con el que se enfrentó Nucio ("por ser la primera vez", nos dice con cierta candidez) y con el que se enfrentan aún los estudiosos: siempre que se hace una clasificación, los romances quedan "con alguna mezcla" ,porque muchos de los que "tratan cosas de amores" (los que hoy llamamos *romances novelescos*) son a su vez historias ambientadas en la corte de Carlomagno o aventuras de héroes épicos o de personajes históricos; o, viceversa, que muchos de los romances carolingios, épicos e históricos tienen como elemento central una historia amorosa o familiar: precisamente por eso han pervivido a lo largo de los siglos, porque hoy pueden no importarnos Carlomagno o el Cid, pero el amor o los conflictos familiares son temas universales y eternos.

Cancionero de romances debió de tener buena acogida en su momento. Prueba de ello es que enseguida le salió un plagiario: en 1550 aparece otro librito titulado *Romances en que están recopilados la mayor parte de los Romances castellanos que fasta agora se han compuesto*. En la portada se dice que está "impreso a costa de Guillermo de Miles, mercader de libros", lo cual nos indica indirectamente que el *Cancionero de romances* de Martín Nucio había llegado hasta España: este Guillermo de Miles es un librero ("mercader de libros") que trabajó en Medina del Campo desde 1530 hasta 1555. Así que el nuevo libro, que reproduce exactamente los textos del de Nucio y por su mismo orden, debió de producirse en Medina del Campo, en la actual provincia española de Valladolid, por encargo de este librero.

No sabemos si Martín Nucio conoció esa edición vallisoletana de su libro (en la época era frecuente que los impresores se copiasen unos a otros, sin conocimiento mutuo, sobre todo si estaban en territorios distintos, como era el caso). Pero lo cierto es que Martín Nucio se animó a reeditar su *Cancionero de romances* en el mismo 1550. Para esta ocasión, corrigió y amplió algunos

textos, sustituyó algunas versiones por otras que sin duda consideraba mejores, eliminó cuatro romances y, sobre todo, añadió otros treinta y dos. Esta versión refundida, fue reimpresa por el propio Nucio en Amberes 1555; y en 1568 su hijo Filipo la reeditará de nuevo. La última edición conocida del *Cancionero de romances* se hizo en Lisboa en 1581, por obra de otro impresor (Manuel de Lyra). Como se ve, el libro tuvo en su momento cierta acogida, aunque tampoco podemos decir que fuese un *best-seller* de mediados del siglo XVI.

No quedó ahí la aportación de Martín Nucio al romancero impreso. El mismo Juan Steelsio que había sido maestro de Nucio, publica en 1551 y también en Amberes un libro de *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, compuestos por Lorenzo de Sepúlveda,* que es una colección de casi ciento cincuenta romances eruditos (basados en crónicas). Poco después, el mismo Martín Nucio reedita el libro, reordenándolo y añadiendo nuevos textos anónimos "compuestos por un caballero cesario [se entiende 'al servicio del césar, al servicio del emperador'] cuyo nombre se guarda para mayores cosas". En el prólogo a este libro, Nucio nos vuelve a dar interesantes datos, como que el tal Lorenzo de Sepúlveda era sevillano y que había publicado originalmente sus romances eruditos en Sevilla: "agora ha venido a mis manos un libro nuevamente impreso en Sevilla, el cual me pareció imprimir por seguir el intento con que esto comencé y trabajé". Esta colección tuvo bastante éxito: en menos de veinticinco años se volvió a reimprimir más de una decena de veces, no sólo en Amberes por Filipo Nucio (1566) y por Pedro Bellero (1566), sino en Medina del Campo (1562, 1570), Alcalá de Henares (1563, 1571, 1576), Granada (1563), Valladolid (1577), Burgos (1584) y Sevilla (1584).

De hecho, desde 1550 parece darse el pistoletazo de salida para la impresión de libros de romances en todo el mundo hispánico: en Zaragoza aparece la *Primera, segunda y tercera partes de la silva de varios romances* (1550-51), y en Barcelona, diez años después (1561) la *Silva de varios romances*, una colección importantísima que se reeditará continuamente, en Barcelona y Zaragoza, hasta finales del siglo XVII (1696) y que es la colección fundamental para la difusión del romancero en el ámbito de los lectores cultos. La aparición de nuevas colecciones de romances en forma de libro será constante hasta los años 70 del siglo XVI, cuando el impresor valenciano Joan Timoneda publica sus cuatro colecciones tituladas *Rosas: Rosa de amores, Rosa española, Rosa gentil* y *Rosa real*.

El éxito de estos libros de romances hizo que el romancero no estuviese sólo vivo en la tradición oral o presente en manuscritos de uso personal o en pliegos sueltos (impresos, al fin y al cabo, de usar y tirar), sino en las bibliotecas de los lectores cultos de la época. Seguramente ello propició el nacimiento de un fenómeno que se ha dado en llamar el *romancero nuevo*: a partir de la década de 1580, y a lo largo de todo el siglo XVII, es frecuente que los autores cultos utilicen la forma del romance y las convenciones poéticas del romancero viejo y tradicional en sus propias composiciones. El romance entra, como una forma métrica más, en la polimetría de la comedia nueva. Y los poetas incluyen entre sus composiciones numerosos romances de tema pastoril, morisco (en que los protagonistas son moros, a imitación del romancero fronterizo medieval), histórico, mitológico, satírico, o religioso. Por eso entre las composiciones de algunos de los mejores poetas españoles del llamado Siglo de Oro, como Lope de Vega o Luis de Góngora, se cuentan a puñados los romances. Pero esa es ya otra historia, que merece atención aparte y que quizás podamos tratar en otra ocasión.

Bibliografía recomendada

1. ALGUNOS ESTUDIOS SOBRE ESCRITURA Y ORALIDAD

Díaz-Mas, Paloma, "Escritura y oralidad en la literatura sefardí", *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 11 (2003), pp. 37-57.

Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes).* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997; reed. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Zumthor, Paul., *Introduction à la poésie orale,* Paris, Editions Du Seuil, 1983.

Zumthor, Paul, *La lettre et la voix de la "litterature" médiévale,* Paris, Editions Du Seuil, 1987.

2. ANTOLOGÍAS DE TEXTOS DE ROMANCES

Di Stefano, Giuseppe, ed., *Romancero*, Madrid, Taurus (Clásicos Taurus, 21), 1993.

Díaz-Mas, Paloma, ed., con un estudio preliminar de Samuel G. Armistead, *Romancero*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 8), 1994; reed. en Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos), 2001 y 2006.

Díaz Roig, Mercedes, *El romancero viejo,* Madrid, Cátedra, 1976 (múltiples reeds.)

Piñero, Pedro M., *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

3. CATÁLOGOS Y REPERTORIOS DEL ROMANCERO

Armistead, Samuel G., *et alii*, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols.

Catalán, Diego *et alii*, *El Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo... CGR*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982-84, 3 vols.

Catalán, Diego *et alii, Catálogo analítico del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri*, Barcelona, Quaderns Crema-Fundación Menéndez Pidal, 1998, 2 vols.

Chicote, Gloria Beatriz, *Romancero tradicional argentino,* Londres, Queen Mary-University of London, 2002.

Díaz Roig, Mercedes y Aurelio González, *Romancero tradicional de México,* México, UNAM, 1986.

Fontes, Manuel da Costa, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Indice Temático e Bibliográfico*, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1997.

González, Aurelio, *Bibliografía descriptiva de la poesía popular y tradicional de México,* México, El Colegio de México, 1993.

Salazar, Flor, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, 1999.

Valenciano, Ana *et alii, Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid-Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.

4. BIBLIOGRAFÍAS

4.1. BIBLIOGRAFÍAS DE FUENTES ANTIGUAS

García de Enterría, María Cruz, *et alii*, *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional (siglo XVII)*, Biblioteca Nacional-Universidad de Alcalá, Madrid, 1998.

Piacentini, Giuliana, *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los Textos (Siglos XV y XVI). Fascículo I: Los Pliegos Sueltos*, Pisa, Giardini, 1981; *..Fascículo II: Cancioneros y Romanceros*, Pisa, Giardini 1986; y *...Fascículo III: Los Manuscritos*, Pisa, Giardini, 1994.

Rodríguez Moñino, Antonio, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI* y *...Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1973-1978, 4 vols.

Rodríguez Moñino, Antonio, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid-Mérida, Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997.

4.2 Bibliografías de estudios y de ediciones

Además de las bibliografías incluidas en los **Catálogos y repertorios** antes mencionados, véanse las bibliografías críticas de Samuel G. Armistead en las siguientes **Actas de congresos** que se mencionan más abajo: *Actas* del II Coloquio Internacional del Romancero, pp. 199-310; III Coloquio, pp. 77-225; IV Coloquio, pp. 749-789; y Coloquio de UCLA, pp. 447-525.

5. Estudios de especial relevancia

Alvar, Manuel, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1970.

Armistead, Samuel G. y Joseph H. Silverman, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982.

Asensio, Eugenio, "*Fonte frida* o el encuentro del romance con la canción de mayo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 365-388, reimpreso en su *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1970, pp. 230-263.

Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.

Catalán, Diego, *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 1969.

Catalán, Diego, *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, Madrid, 1970.

Catalán, Diego, Arte *poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, 1997; y ...*Parte 2ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

Devoto, Daniel, "Sobre el estudio folklórico del romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional", *Bulletin Hispanique*, 57 (1955), pp. 233-290.

Devoto, Daniel, "El mal cazador", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso... con ocasión de su 60º aniversario*, I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 481-491

Devoto, Daniel, "Mudo como un pescado", en su *Texto y contextos. Estudios sobre la tradición*, Gredos, Madrid, 1974, pp. 170-187.

Devoto, Daniel, "Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)", *Bulletin Hispanique*, 91 (1990), pp. 260-307.

Di Stefano, Giuseppe, *Sincronia e diacronia nel Romanzero (Un esempio di lettura)*, Universitá di Pisa, 1967.

Di Stefano, Giuseppe, "Il *Pliego suelto* cinquentesco e il *Romancero*", en *Studi di Filologia Romanza Offerti a Silvio Pellegrini*, Padua, Liviana, 1971, pp. 111-143.

Di Stefano, Giuseppe, "La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33 (1977), pp. 373-411.

Di Stefano, Giuseppe, "Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero. Una aproximación", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 879-933.

Di Stefano, Giuseppe, "Il *Romance del Conde Alarcos*. Edizione 'crítica'", en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 179-197.

Di Stefano, Giuseppe, "Estado actual de los estudios sobre Romancero", en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pp. 33-52.

Díaz G. Viana, Luis, *Una voz continuada. Estudios históricos y antropológicos sobre la literatura oral*, Oyarzun, Sendoa, 1998.

Díaz-Mas, Paloma, "Cómo se releyeron los romances: glosas y contrahechuras de *Tiempo es, el caballero* en fuentes impresas del siglo XVI", en *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad, 2000, pp. 67-90.

Díaz-Mas, Paloma, "Los romances fronterizos y las fronteras del romancero", en *Ressons èpics en les literatures i el folklore hispànic. El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico*, eds. Pedro Bádenas y Esebi Ayensa, [Madrid], CSIC-Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2004, pp. 53-75.

Díaz Roig, Mercedes, *El romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México, 1976.

Díaz Roig, Mercedes, *Estudios y notas sobre el Romancero,* México, El Colegio de México, 1986.

García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

González, Aurelio, *Formas y funciones de los principios en el romancero viejo,* México, UNAM, 1984.

Marín Padilla, Encarnación, "*Arcebispo de Çaragoça". Romance castellano manuscrito del año 1429",* Madrid, la autora, 1997.

Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols.

Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal* XI, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

Menéndez Pidal, Ramón, Diego Catalán y Álvaro Galmés en *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC, 1954.

Rico, Francisco, "Sobre los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco", en su *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 1-32.

6. Actas de congresos

[Algunos de los más importantes estudios sobre el Romancero se han publicado en actas de congresos dedicados a este género. Relacionamos a algunos de los más relevantes]

Beltrán, Rafael, ed., *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*, Valencia, Universidad.

Bremond, Claude, y Sophie Fischer, eds., *Le* Romancero *Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*, Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez 52), 1995.

Catalán, Diego, et. alii, eds., *El Romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad de Madrid, Madrid, 1973.

Catalán, Diego, et. alii, eds., *El Romancero hoy: nuevas fronteras, El Romancero hoy: Poética* y *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-University of California San Diego-University of California Davis, Madrid, 1979.

Catalán, Diego, et. alii, eds., *De Balada y Lírica. 3er Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, 1994, 2 vols.

Piñero, Pedro *et alii*, eds., *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero...*, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989.

Piñero, Pedro, et alii, eds., *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 2001.

Rodríguez Cepeda, ed., *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, 2 vols.

7. Colecciones de textos

7.1. Ediciones de colecciones antiguas

[Modernamente se han editado varias colecciones de los siglos XVI y XVII y se han hecho facsímiles de colecciones de pliegos sueltos de diversas bibliotecas; como son muy numerosos, no los relacionamos aquí: para una relación exhaustiva pueden consultarse las listas bibliográficas de los libros citados en los apartados **Bibliografías de fuentes** y **Catálogos y repertorios.** Añadimos dos colecciones clásicas, que se han usado con frecuencia como corpus de referencia:]

Durán, Agustín, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, Madrid, 1849-1851.

Wolf, Fernando José, y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances*, Berlín, 1856, reeditada por Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos,* (*Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC, 1945, vol. XXIV).

7.2. Colecciones de la tradición oral moderna

[Las colecciones de romances recogidos de la tradición oral moderna son numerosísimas: véanse las bibliografías incluidas en los **Catálogos y repertorios** antes mencionados. Señalamos aquí algunas colecciones de especial relevancia]

González, William H., *Romancero religioso de tradición oral*, Madrid, Eypasa, 1994.

Mariscal de Rhett, Beatriz, *La muerte ocultada*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984-85.

Menéndez Pidal, Ramón, et alii, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, Madrid, Gredos, 1957-1978

8. Discografía de versiones documentales

[Indicamos aquí algunos CD con grabaciones auténticas recogidas en encuestas de campo en el siglo XX]

Díaz-Mas, Paloma, ed., *El romancero de la tradición oral,* Madrid, Tecnosaga, 2005.

Fraile Gil, José Manuel, *Romancero panhispánico: Antología sonora*, Salamanca, Diputación de Salamanca-Junta de Castilla León, 1991; reed. en Madrid, Tecnosaga, 1998.

Weich-Shahak, Susana, *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Marruecos*, Madrid, Tecnosaga, 1991

Weich-Shahak, Susana, *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Oriente*, Madrid, Tecnosaga, 1993.

Weich-Sahak, Susana, *La tradición musical en España: Romancero sefardí*, Tecnosaga, Madrid, 1998.

9. Páginas *Web*

http://depts.washington.edu/hisprom/

[En esta página *web*, administrada por la profesora Suzanne Petersen, de la University of Washington (en Seattle, EEUU), puede encontrarse abundante información sobre el Romancero Hispánico: versiones, bibliografía de estudios, textos y también algunas grabaciones]

LOS ESTUDIOS ROMANCÍSTICOS DEL SIGLO XXI: UN OBJETO EVANESCENTE[1]

Gloria B. Chicote
Umiversidad Nacional de La Plata - Secrit (CONICET)

El título de esta presentación caracteriza al romancero como un objeto evanescente. En efecto, constituye un intento estéril aprehender el romancero e inscribirlo en una tradición determinada, ya que a lo largo de la historia de la cultura, desde las primeras documentaciones medievales hasta sus contextualizaciones contemporáneas, se esfuma mimetizándose y metamorfoseándose en diferentes tradiciones poéticas.

Su génesis aún hoy está rodeada por un conjunto de incertidumbres. Sabemos que entre los siglos XII y XV en distintas y alejadas comunidades europeas surge un género épico lírico del cual el romancero es subsidiario. Pero también sabemos que el romancero se aparta de ese fenómeno sobre todo por las especificidades que lo conectan con la épica y la lírica tradicional hispánica y, una vez establecido como género autónomo, por haberse convertido en molde privilegiado tanto para el tratamiento de nuevos asuntos, temas de actualidad, con función noticiera y propagandística, como para la recreación de temas de la historia sagrada, los derivados del universo clásico, o la adaptación de temas procedentes de la baladística europea, especialmente la francesa y la provenzal.

La presencia del romance en la literatura española, como así también la confusión de sus límites, se remite a los editores del siglo XVI, a quienes debemos la fijación escrita de los poemas orales y, paralelamente, la instauración de una tradición escrita de romances eruditos que, recogidos en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), inician una veta romanceril cultivada en todas las épocas por poetas de lengua española hasta nuestros días, que comparten, a su vez, por momentos, el soporte precario ofrecido por los pliegos de cordel. A partir de entonces romances viejos, procedentes de la oralidad, romances nuevos, surgidos de la pluma de poetas letrados, y romances facticios, que intentan reunir las tradiciones diversas, otorgan al romancero una falsa unidad que se transmite sin interrupción desde los editores antiguos hasta los eruditos modernos. De este modo se instaló en el objeto, y en la bibliografía crítica a él referida, una heterogeneidad intrínseca que dificultó los abordajes a pesar de los intentos de reconstrucción restringida que desde el siglo XIX emprendieron los filólogos alemanes, difundió Marcelino Menéndez Pelayo y continuaron sin rupturas, las obras

[1]Este artículo se halla en prensa en las *Actas del VIII Congreso Argentino de Hispanistas* (Mendoza, mayo 2008).

monumentales de Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez Moñino. Posteriormente todo lo que se avanzó sobre el estudio del romancero en la segunda mitad del siglo XX, en relación directa con las teorías de la oralidad, no contribuyó a otorgar unidad al objeto de estudio sino que produjo una gran brecha diferenciadora entre la denominada tradición antigua (siglos XVI – XVIII) y la tradición moderna (siglos XIX y XX).

Si buscamos un común denominador para esta diversidad formal y de contenido, quizás ésta resida en la capacidad narrativa de estos poemas, mayoritariamente octosílabos rimados en los pares, para dar cuenta de la construcción identitaria de cada comunidad que los transmite en cuanto a sus concepciones religiosas, sus definiciones políticas o sus estructuras sociales. Desde sus orígenes, el género fue utilizado políticamente: visiones pro-árabes o pro-cristianas son identificables en los romances sobre la guerra de la Reconquista, filiaciones de signo contrario se pueden detectar en los romances históricos referidos a la sucesión del trono de Castilla en el siglo XIV, y, para dar un ejemplo del siglo XX, podemos pensar en la producción romancística que cantó los hechos de la Guerra Civil española tanto desde el bando republicano como desde el bando falangista. Los estudios sobre el "lenguaje" romancístico han puesto de manifiesto un funcionamiento de movilidad de significados y significantes a través de sus seis siglos de oralidad e intermitentes fijaciones textuales. Enunciados sumamente estructurados debido a los límites que le imponen la medida del verso y la asonancia, los romances se expresan en textos ordenados, unificados y delimitados, con un agregado de cohesión y coherencia al mensaje que ha determinado su empleo constante para llevar a cabo narraciones (ya sean históricas o ficcionales), en diferentes procesos de divulgación de la cultura.[2] Asimismo, la concepción del romancero como un género abierto, capaz de recibir elementos de distintos tiempos, espacios y ámbitos, junto con la facultad de ser abordado por una pluralidad de saberes, desde la literatura y el folklore, hasta la historiografía medieval y renacentista, la antropología cultural, la semiótica, la musicología comparada y la sociología rural, determinan la variada procedencia de los estudios y contribuyen a engrosar tanto el volumen como lo ecléctico del acervo crítico. Esta pluralidad de enfoques es "pertinente a la cabal compresión de unos poemas que distan mucho de la sencillez que en ocasiones se les atribuyó."[3]

La crítica académica del siglo XIX intentó, no siempre exitosamente, construir al romancero como ítem de la historia literaria a partir del desbroce de una diversidad en la que conviven oralidad y escritura, prácticas culturales tradicionales de origen rural con prácticas populares de impronta urbana, poetas letrados y poetas populares, sistemas de reproducción escrita artesanales e industrializados. El concepto mismo de literatura popular se adscribe a la construcción romántica de la historia literaria en la base de la distinción entre la *Naturpoesie* (poesía de la naturaleza) y la *Kunstpoesie* (poesía de arte). En este contexto debe ser entendido el interés de los teóricos alemanes por la poesía española de los siglos XVI y XVII: la poesía culta, transmitida a través de la nueva tecnología de la imprenta, se posiciona en la génesis de la historia literaria, y la poesía popular, en especial el romancero, se recoge con igual fervor con el propósito de validar la noción romántica de "pueblo poeta". Sería Johann Herder el primero que se detiene

[2] Me ocupé detenidamente de este tema en Gloria Chicote, 1999 "La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 1999, t. I, 88-95. Partiendo de las consideraciones de Tzvetan Todorov, ("El origen de los géneros", *Teoría de los géneros literarios*, Miguel A. Garrido Gallardo ed., Madrid: Arco Libros, 1988, 31-48) podemos afirmar que el romancero funciona como un horizonte de expectativas para los receptores y como modelo de composición para los emisores del mensaje.
[3] Jesús Antonio Cid, "El romancero tradicional hispánico. Obra infinida y campo abierto". *Ínsula*, 1994, 567: 1-7.

en la literatura española en *Der Cid* y en los *Volkslieder*[4], aunque confunde con poesía popular los artificiosos romances moriscos que leía en la enmarañada traducción francesa del muy tardío romancero de Escobar, nada disonante con el espíritu heroico y homérico que él percibía en la vieja leyenda cidiana. Las afirmaciones de Herder constituyen el primer momento de la fijación del canon romancístico; a pesar de las incongruencias, su planteo se convierte en la base de todos los estudios posteriores, primero germánicos y más tarde hispánicos.[5] En 1811 Federico Schlegel vuelve sobre el elogio a los romances, caracterizándolos como "cantos nacionales, caros y atractivos para el pueblo y bastante nobles bajo el aspecto de las ideas como de las expresiones para que gusten a los hombres instruidos."[6] En 1815 será Jacob Grimm el primero en dar una respuesta más orientada al conjunto indiferenciado que representa para la ideología romántica la poesía española al publicar en Viena la *Silva de romances viejos*.

El recorrido del romance por la crítica germánica decimonónica continúa por diferentes hitos, hasta que ingresa en la agenda literaria de los teóricos españoles, con primacía de los abordajes históricos y filológicos del género. Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y especialmente Menéndez Pidal conectan su estudio con propuestas historiográficas y en función de comprobar sus teorías sobre los orígenes de la épica. Por esta razón, los romances de tema épico fueron señalados como los representantes del género por antonomasia y sobre ellos se edificó todo el andamiaje teórico que signó las décadas siguientes. Constituyen lugares comunes de la crítica afirmaciones tales como que los romances derivan de los cantares de gesta, y que los romances épicos, a pesar de no haber sido documentados masivamente en la colección quinientista, fueron los primeros en cantarse y difundirse. Sin embargo, si tenemos en cuenta el testimonio que nos brindan tanto aquellas primeras documentaciones en cancioneros y pliegos sueltos, como la pervivencia a través de los siglos hasta el presente, podemos apreciar que son los romances de tema novelesco los que han tenido mayor fortuna en su camino de perpetuación transhistórica, a partir fundamentalmente de la posibilidad de recontextualización que les ofrece su misma temática. En nuestro siglo, tanto la tradición oral peninsular como la luso-brasileña, la americana, o la sefardita, conservan un número destacado de temas novelescos en relación a los épicos cada vez más reducidos. Razones de carácter ideológico determinaron el mayor prestigio de los romances épicos en la construcción del discurso crítico romancístico, en relación, tal como fue explicado, con la reivindicación de las gestas populares en el seno del romanticismo y, ya en el siglo XX, en conexión directa con la exaltación de la historia de España y la individualización de la esencia nacional a la que aspiraba Menéndez Pidal.

En el transcurso del siglo XX, la veta de acercamiento historicista a los temas romancísticos ha dado importantes resultados en relación con el esclarecimiento de *loci* épicos y cronísticos. El monumental *Romancero Hispánico* de Menéndez Pidal fue seguido en idéntica sintonía por estudios de Giuseppe Di Stefano, Samuel Armistead y Diego Catalán entre otros.[7]

[4] Johann Herder, *Volklieder Übertragungen Dichtungen*, Frankfurt, 1990.

[5] Recordemos, en este sentido, el juicio de Manuel Milá y Fontanals (*De la poesía heroico-popular castellana,* Madrid, 1874, 73-4): "Esta obra [*Volkslieder*] alcanzó gran boga en Alemania, que la ha adoptado en cierta manera como parte de su literatura nacional y contribuyó a promover los estudios harto más formales de los romances que después se han hecho."

[6] Milá y Fonanals, 1874, 76.

[7] Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1953; Giuseppe Di Stefano, *Sincronia e diacronia nel Romanzero*. Pisa, Università di Pisa, 1967; Samuel Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-Índice de romances y canciones*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 ts. y Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral*,

Pero la verdadera revolución romancística del siglo XX fue sin lugar a dudas el descubrimiento de la tradición oral de España y América. La propuesta de recolección de poemas orales iniciada con el siglo XX en el ya casi legendario encuentro de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal con la lavandera del Duero que les canta durante su luna de miel el romance de la *Muerte del Príncipe Don Juan*, dio inicio a la documentación de un número inesperado de temas y versiones cuya existencia misma fue condicionando los intereses teóricos y los lineamientos metodológicos de la crítica posterior.

Cuando en 1904 Ramón Menéndez Pidal diseñaba los planes de investigación que iba a desarrollar en los 25 años siguientes, programaba la publicación de un *Romancero General* que nunca apareció debido a que los descubrimientos modernos aportaron un número ilimitado de nuevas versiones, tanto en España como en América. El proyecto debió parcializarse en el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, que proponía inicialmente la publicación individual de cada tema romancístico con todas sus versiones, pero cuyas dimensiones determinaron que también se haya interrumpido en la actualidad, Casi un siglo después, refiriéndose a la imposibilidad de abarcar al romancero panhispánico en su conjunto, en su "Presentación de la Silva Asturiana" Diego Catalán afirma:

> Mi fracaso, nuestro fracaso, se debe a la riqueza creadora de la tradición oral, que ha multiplicado a nuestra vista el corpus poético de los pueblos hispanos de una forma que nunca pudieron prever los descubridores del romancero de tradición oral...[8]

El carácter masivo de los nuevos materiales documentados condujo a varios replanteos. Se incorporaron las coordenadas geográficas y tipológicas, como así también los fenómenos de cambio y variación que mostraron resultados altamente productivos en la aplicación de abordajes narratológicos y semióticos, y se accedió a la construcción de una poética del romancero. Mientras que en 1970 el lema era publicar todo para conjurar la agonía del género debido a los avances tecnológicos, la consigna pasó a ser, a fines del siglo XX, documentar todo pero publicar lo relevante, lo que representa algún aporte a la tradición en su conjunto.

Diego Catalán renovó sustancialmente el estudio del romancero hispánico al establecer la independencia de la tradición oral moderna con respecto a sus congéneres medievales y renacentistas, apartándose de la concepción filológico-historicista de Menéndez Pidal, quien nunca dejó de considerar la tradición moderna como el fluir siempre renovado que le proporcionaba elementos de comparación con los textos antiguos al servicio de la constatación de sus teorías y no como un fenómeno en sí misma. Ya en los 70, Catalán señaló:

> la conveniencia, si no la necesidad, de estudiar de forma autónoma, en la sincronía de los siglos XIX y XX el 'Romancero tradicional moderno' y no ver en él simplemente una sobrevivencia anacrónica de una poesía perteneciente a otros tiempos.[9]

Madrid, Siglo XXI - Fundación Menéndez Pidal, 1997-98.

[8] Diego Catalán, "Presentación", *Silva asturiana I. Primeras noticias y colecciones de romances en el s. XIX,* Estudio y edición de Jesús Antonio Cid; Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 15.

[9] Catalán, 1998, I, xxiv.

Esta afirmación lo condujo a desviarse de la concepción pidaliana y exponer la especificidad de esa tradición a partir de la descripción de su funcionamiento y la abstracción teórica consecuente:

> de ahí que me parezca imprescindible, replantear hoy, en un metalenguaje atento a las preocupaciones de la crítica, [...], la noción pidaliana de "tradicionalidad" y de esta forma recuperar para los lectores desinteresados en la erudición "filológica" de fines del siglo pasado y de la primera mitad de este, ideas de actualidad innegable y de permanente interés.[10]

En la construcción teórica llevada a cabo tuvo fundamental importancia el señalamiento de la influencia determinante que tiene el contexto en la actualización de los romances orales, el condicionamiento ideológico que el universo referencial ejerce sobre los textos en los distintos niveles de articulación del mensaje romancístico que, desde una primera impronta semiótico-estructural, Catalán denominó discurso, intriga, fábula y modelos actanciales.[11] El aporte fundamental de este enfoque consistió en la integración de los modelos descriptivos a los comportamientos sociales y los procesos culturales en los que los romances se producen.

El estudio de la poesía tradicional en su conjunto y del romancero en particular adquirió importancia en relación con los procesos comunicacionales, en tanto estructuras narrativas que funcionan como medianeras entre el sistema de valores de una comunidad y su manipulación discursiva a través de un modelo dinámico. En este sentido el *Catálogo General del Romancero*[12] constituye una innovación sustancial en el estudio del género, y una herramienta de especial importancia la constituyó el *Índice general ejemplificado del romancero (IGER)*, empresa que tuvo el propósito de asignar un número y un título identificadores a cada tema romancístico existente en la tradición oral de los siglos XIX y XX, y de describir los ítems informativos que incluye cada entrada, a partir de la diferenciación de campos descriptivos (número identificador, título, otros títulos, muestra, dispersión geográfica, contaminaciones, *incipits* antiguos e *incipits* modernos). Este índice tuvo el mérito insoslayable de proporcionar a los investigadores del romancero en todo el mundo un código clasificatorio que permite simultáneamente identificar cualquier versión de romance en colecciones preexistentes y presentar ordenados en un sistema compartido por la comunidad académica internacional los materiales de nuevas investigaciones de campo. De hecho, de este modo ha estado funcionando a lo largo de las últimas dos décadas.

El auge de los métodos cuantitativos y su instrumentación estadística llegó también a las investigaciones romancísticas para tratar de desentrañar la interrelación entre herencia y contexto y deslindar los mecanismos productivos del género. Más tarde, en 1996, Catalán relativiza los resultados estadísticos. Pero simultáneamente, el estudio comparativo de las versiones hace que se distancie cada vez más de los modelos orales, hasta afirmar que, a diferencia de los bardos yugoslavos, el cantor de romances no retiene únicamente una estructura temática sino también una estructura verbal, el texto del poema, cuya variación determina consecuencias en la estructura temática y en el desarrollo de la fábula.

[10] Catalán, 1998, I, 161.
[11] Siguiendo la propuesta de Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona, Planeta, 1976.
[12] Diego Catalán, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson, *CGR; Catálogo General del Romancero*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1982-84, 3 ts.

Efectuado este recorrido, podemos afirmar que el estudio del romancero hispánico llegó al fin del siglo XX con elocuentes signos de vitalidad, pero también con síntomas de disgregación preocupantes. Estamos en un punto en el que parecería que ya todo ha sido dicho, en primer lugar por las obras canónicas de Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez Moñino, y después por la ímproba tarea realizada desde la Cátedra Seminario Menéndez Pidal en lo que se refiere a la recolección de más textos orales y su procesamiento a la luz de nuevas teorías, metodologías y tecnologías.

Entre 1970 y 1990 las actas de cuatro coloquios internacionales dieron a conocer el quehacer de especialistas de todas las latitudes[13] y aparecieron simultáneamente bibliografías actualizadas de las diferentes áreas y campos de interés (cabe destacar los esfuerzos reiterados de sistematización realizados por Samuel Armistead (1979, 1983, 1989, 1990) y Antonio Sánchez Romeralo *et al*. (1980).[14]

La magnitud de la obra publicada determinó que tengamos la impresión de que la bibliografía referida al romancero, cada vez más amplia y diversa se convierte en inabarcable y por momentos resulta además reiterativa. La gestación de un monstruo bibliográfico de difícil manejo en el que la calidad no siempre está en relación directa con la excelencia de los aportes, determinó el fomento de una perspectiva crítica panhispánica. Frente a la profusión bibliográfica se realizan llamamientos a que es tiempo de unificar esfuerzos y replantearse algunas líneas de trabajo en lo referente a las recolecciones de romances en la tradición oral moderna: una política más estricta que tenga en cuenta la consideración global del romancero y un compromiso de actualización constante que evite la superposición de enfoques y contenidos, a la vez que evite criterios comarcanos y falsos localismos.

En cuanto a los excesos se ha señalado la publicación indiscriminada de todo lo que se encuentra, la necesidad de no ofrecer los materiales en bruto, deslindar con otros géneros no romancísticos y considerar la importancia de cada versión en el espectro total del romancero. Asimismo se considera prácticamente agotado el estudio de la tradición sefardí, después de la monumental obra realizada por Samuel Armistead, razón por la cual se previene ante la reproducción ilimitada de ediciones referidas a esa tradición. A la profusión de materiales peninsulares y sefardíes se contrapone la ausencia de aportaciones globales provenientes de América, especialmente en el caso de Venezuela y Argentina, donde trabajos antiguos permiten adivinar la existencia de un romancero valioso.

Ha sido abandonado el proyecto de la edición organizada y global de los *corpora* textuales (tal como se mencionó el *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* está actualmente paralizado) debido a las dimensiones que ha adquirido. Contrariamente a lo esperable no se han

[13] Diego Catalán, *El Romancero en la tradición oral moderna. 1er. Coloquio Internacional*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Rectorado de la Univ. de Madrid, 1972; Samuel Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán, *El romancero hoy: historia, poética, comparatismo, bibliografía crítica*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979; Diego Catalán, Jesús A. Cid, Beatriz Mariscal de Rhett, Flor Salazar y Ana Valenciano, eds., *De balada y lírica. 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, 2 vols. Madrid: Fundación Menéndez Pidal–Universidad Complutense de Madrid, 1984; Pedro Piñero *et al*. eds., *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Cádiz, 1987)*. Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989.

[14] Samuel Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán, *El romancero hoy: historia, poética, comparatismo, bibliografía crítica*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Samule Armistead, Current Trends in *Romancero* Research". *La Corónica* XIII, 1984-85 1: 23-36; "Trabajos actuales sobre el romancero". *La Corónica* XV, 1986-87, 2: 240-246, "Bibliografía del romancero (1985-87)". *El Romancero. Tradición*, 1989, 749-789; "Bibliografía crítica del romancero (1984)". *Actas*, 1990, II: 447-554; Antonio Sánchez Romeralo *et al. Bibliografía del romancero oral 1*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980.

explotado todavía las posibilidades de ediciones electrónicas y portales en la *web* que harían factible la incorporación conjunta de miles de versiones. Entre los intentos, aún muy embrionarios, cabe mencionar el esfuerzo realizado por Suzanne Petersen en la Universidad de Washington que intenta poner en línea: *a*) una bibliografía crítica del género, *b*) una muestra representativa de todos los romances documentados por el mundo desde el siglo XV, *c*) representación cartográfica de datos romancísticos primarios y secundarios y *d*) reproducciones musicales de recitaciones originales y su notación musical. Actualmente están accesibles la bibliografía, la base de datos textual y el archivo sonoro.[15]

Entre las deficiencias también se debe hacer hincapié en la necesidad de emprender el estudio sistemático de dos subgéneros de elaboración moderna poco atendidos: el romancero sacro y el romancero vulgar. El romancero sacro, a pesar de su origen antiguo, ofrece dificultades en la diferenciación de los temas, ya que se apropió de recursos del romancero viejo a través de *contrafacta* y puestas a lo divino de los temas profanos, hecho que les permitió retornar a la tradicionalidad con la marca distintiva de la desintegración de los motivos que los componen. Se impone, por lo tanto, un estudio sistemático de esta subtradición. El romancero vulgar y nuevo se incorporó,

> a la tradición oral como resultado de la divulgación de pliegos sueltos y de cordel difundidos en medios populares por la actividad de rapsodas ciegos, desde la segunda mitad del s. XVI hasta los principios del s. XX, y dedicado en su mayor parte a cantar sucesos o hechos extraordinarios, provocantes a admiración, asombro o risa.".[16]

Los estudios recientes enfatizan sobre la importancia creciente de estos poemas, cada vez más documentados en la tradición oral moderna, definidos como mercancía cultural industrializada, elaborada a través de una nueva tecnología, la imprenta, y destinada a ser consumida por las nuevas masas de lectores que produce la modernidad. A través de distintos circuitos de comercialización (por ejemplo los ciegos vendedores) esta literatura llega aun a los analfabetos, siendo el romance de caña y cordel desde sus primeras manifestaciones en la España del Barroco hasta su presencia en la cultura urbana de la primera mitad del siglo XX, el vehículo de un mensaje, cuyo asunto podemos determinar en el plano de "sucesos". Los contenidos del romance vulgar están al servicio de la vulgarización de la ideología y la cultura de las clases dominantes y su manifestación discursiva pone en evidencia la función de narrar sucesos para admirar y edificar al vulgo con un vocabulario florido, una sintaxis compleja y una visión narrativa sin variación creativa. Como ya se ha señalado, sólo algunos de estos poemas forman parte del sistema de apertura textual propio del romance tradicional, pero la creciente documentación de romances vulgares en las encuestas (a veces en forma mayoritaria) y la ausencia de diferenciación genérica por parte de los usuarios, exigen un estudio detenido. En este punto cabe preguntarse cuáles son las causas de la documentación creciente de romances vulgares: ¿están en realidad más difundidos o este incremento se relaciona con un cambio de valoración de la crítica con respecto al subgénero que había sido desestimado por Menéndez Pidal y con un cambio en los intereses de investigación? Las posibles respuestas nos orientan a las diferentes

[15] http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/index.html.
[16] Catalán, 1998, p. x.

perspectivas teóricas referidas a las manifestaciones sobre cultura oral desarrolladas en el siglo XX y a las polémicas en torno a las definiciones de cultura popular y cultura de masas.

La trascendencia espacial y temporal del romancero lleva inevitablemente a la parcialización de su estudio, ya sea de subgéneros tal como acabo de explicar, de subtradiciones hasta ahora poco conocidas, como la americana o la portuguesa,[17] o la consideración de colecciones como unidades de análisis, tanto las reunidas por los colectores antiguos en los diferentes cancioneros como las efectuadas por especialistas de los siglos XIX y XX, que iluminan acerca de cómo fue pensado el género en distintos momentos de su historia[18]. Paradójicamente, la inevitable fragmentación debe inscribirse siempre en una visión panhispánica del romancero, contribuyendo a aportar piezas que permitan construir el mosaico del género en sus dimensiones diacrónica y sincrónica.

La multiplicidad de desarrollos y sus respectivos condicionantes tratados hasta aquí, dejan ver una virtual crisis de identidad en el romancero hispánico tal como había sido canonizado por la crítica decimonónica. La ruptura de la unidad del género sostenida por la concepción pidaliana condujo a una diversidad posterior muy difícil de aprehender. Distintos ciclos investigativos subsidiaros de corrientes teóricas y críticas, privilegiaron nuevos enfoques y determinaron la afluencia de nuevos objetos, no considerados en una primera instancia.

Por otra parte, los años pasan y la agonía del romancero sigue siendo lenta pero no eterna. Nos enfrentamos a una escasa supervivencia y recomposición del género en el siglo XXI, modificado además por la influencia, ya contundente, inevitable, omnipresente, de la cultura de masas que da lugar a nuevos modos de fijación en la industria discográfica y los video clips. Factores todos que nos invitan a volver a pensar al romancero como un sistema abierto, determinado por contextos temporales, espaciales y culturales específicos, en cuyos términos podemos continuar profundizando su análisis.

[17] En último término haremos referencia a un proyecto de largo alcance, coordinado por Pere Ferré, el *Romanceiro Português da Tradiçao Moderna*, en cinco volúmenes, de los cuales se nos ofrece el primero (*Romanceiro Português da Tradiçao Oral Moderna.Versoes publicadas entre 1828 e 1960, I Volume,* Estudo Introdutório, Organizaçao e Fixaçao de Pere Ferré; Com a Colaboraçao de Cristina Carinhas, Ramon dos Santos de Jesus e Eva Parrano; Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 2000) que se propone editar los romances publicados entre 1828 y 1960 dispersos en libros y publicaciones periódicas. Esta obra ofrece a la crítica la posibilidad de acceder al vasto corpus de la balada portuguesa impresa entre las fechas consignadas, en la forma de un catálogo bibliográfico descriptivo que permite determinar los temas existentes en Portugal y el número de versiones reunidas.

[18] Con la publicación de la serie *Silva Asturiana* (*Silva asturiana I. Primeras noticias y colecciones de romances en el s. XIX,* Estudio y edición de Jesús Antonio Cid; Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 1999) el Seminario Menéndez Pidal se propone difundir la totalidad de los textos del Romancero Oral del Principado de Asturias reunidos a lo largo de los siglos XIX y XX, en forma de colecciones, con el objetivo de salvar del olvido las versiones orales que oportunamente fueron puestas por escrito o grabadas, rindiendo de este modo homenaje a los transmisores de romances y a los investigadores que prestaron su atención en ellos. En este tomo Jesús Antonio Cid realiza un estudio diacrónico de las diferentes etapas de la investigación romancística en Asturias.

PRAXIS DE LA EXPERIENCIA ENCUESTADORA: EL ROMANCERO

Ana Valenciano
Universidad Complutense de Madrid

La práctica de la investigación de campo dirigida a la búsqueda de materiales para el estudio de los géneros de transmisión oral que todavía sobreviven en las llamadas culturas tradicionales o populares, más o menos marginales respecto a las culturas urbanas, constituye un punto de encuentro en el que confluyen los intereses de especialistas en muy distintas disciplinas. En consecuencia, esos intereses han diferido ostensiblemente en función de los objetivos perseguidos por cada colector o equipo de colectores condicionados, en cada caso, por su adscripción a diversas disciplinas como la Etnografía, la Antropología, el Folklore, la Literatura, etc. Así han surgido inevitables discrepancias respecto a la aplicación de una determinada metodología y a la pertinencia de consignar más o menos datos adicionales que ilustren la recolección de los textos de los diferentes géneros de transmisión oral que, en su conjunto, son todavía un elemento esencial de las citadas culturas.

No se trata, desde luego, de negar la integración de los romances, de los poemas narrativos cantados o recitados, en el conjunto de las tradiciones que caracterizan el acervo cultural de una determinada comunidad; tampoco de rechazar la pertinencia de contextualizar su forma de pervivencia oral junto al resto de las manifestaciones artísticas de una colectividad concreta. Pero, salvo en ocasiones muy excepcionales, la experiencia encuestadora permite afirmar que el contexto en que ahora se actualizan oralmente los romances tradicionales (evidentemente trastocado por los cambios socioculturales acaecidos en los últimos años), y las circunstancias que puedan rodear ese acto de exteriorización de saber tradicional no alteran, sustancialmente, el texto poético aprendido tiempo atrás y almacenado en la memoria del correspondiente emisor. Por esta razón, y en el campo de la Filología, o más concretamente en el campo de los estudios literarios, se ha asumido la conveniencia de aplicar una determinada metodología, obviamente selectiva, a la búsqueda y recolección de los romances tradicionales; metodología que sabemos revitaliza la continuidad de la transmisión romancística en su ámbito natural de conservación y no impide su investigación *in situ* desde otras perspectivas.

La historia de la recolección de los romances de tradición oral nos remonta, necesariamente, a los testimonios del llamado Romancero "viejo", cuando ciertos textos memorizados por los antiguos informantes pasaron, mediante su expresión oralizada, a los manuscritos, pliegos sueltos y romancerillos de los siglos XV a XVII. Informantes anónimos, como los aludidos por el editor Martín Nucio en su *Cancionero de romances* de mediados del siglo XVI, cuando se refería "a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron". Ellos nutrieron con poemas las antiguas

ediciones hasta que, bien entrado el siglo XVII, y decaído el éxito comercial que había favorecido su divulgación impresa, aquellos romances dejaron de publicarse.

Salvo en el caso de la tradición sefardí, el disfrute del Romancero transmitido oralmente fue asumido desde entonces por las sociedades rurales, por comunidades iletradas en su mayoría, hasta que los eruditos del periodo romántico comenzaron a recoger los primeros testimonios de la pervivencia secular de los "viejos" poemas conservados en la memoria colectiva, no todos atestiguados por escrito en el periodo antiguo. De ese modo se inauguraba la renovada etapa del Romancero de la tradición oral moderna que, aunque olvidadiza en cuanto a ciertas narraciones documentadas antaño, mantuvo y sigue manteniendo recuerdo de diversos romances de vieja raigambre, al tiempo que ha ido dando acogida a nuevos relatos poéticos adaptándolos, paulatinamente, al estilo "literario" que caracteriza a la balada hispánica o romance tradicional.

Los primeros investigadores de la renovada balada hispánica se vieron gratamente sorprendidos por la abundancia y por la variedad de los repertorios de la rejuvenecida tradición y se aplicaron a la tarea de recoger, directa o indirectamente, las numerosas versiones recabadas de los portadores de folklore entrevistados para ese fin. Y, casi de inmediato, los *corpora* de textos romancísticos, más o menos retocados por los editores, comenzaron a darse a conocer en diversas publicaciones en un ininterrumpido proceso que, con desigual intensidad, ha continuado vigente hasta el día de hoy. Pero, tanto en el inicio de la recolección moderna como en el presente, y ya se trate de romances documentados en áreas castellanas, en áreas catalanas, en áreas portuguesas o gallegas, o en zonas de asentamiento de población exiliada o emigrante, los materiales romancísticos que ya se encuentran a disposición de los eruditos iniciaron el proceso de su textualización, de su literalización si se quiere, en un acto de manifestación del saber de alguno de los legítimos depositarios del legado tradicional. Ese momento en que se actualizan oralmente los relatos poéticos que han ido pasando, en sus diversas manifestaciones o versiones, a manos de los investigadores es, sin lugar a duda, un momento crucial a tener en cuenta en los estudios del Romancero de transmisión oral y, por la misma razón, en el conjunto de los estudios de los géneros literarios inmersos en la oralidad.

El investigador de campo que pretenda recoger con fidelidad los textos poéticos almacenados en la memoria de los hipotéticos informantes requiere de unos conocimientos y de unas técnicas específicas cuya aplicación debe perseguir, sobre todo, la rememoración cabal, verso a verso, de los relatos previamente aprehendidos. A mayor y mejor dominio de los repertorios de temas y versiones del género investigado, más posibilidades de conseguir mayor y mejor fruto en la tarea encuestadora; y, a mayor respeto ante el saber del transmisor, tacto, pericia y experiencia del encuestador, menos riesgo de desfigurar con intervenciones inoportunas el texto poético celosamente guardado en el archivo memorial del correspondiente informante y generosamente ofrecido al estudioso foráneo en el curso de la entrevista. Estas son, sintéticamente, y, a mi modo de ver, las principales reglas para llevar a cabo la recolección de los romances tradicionales en el campo de los estudios literarios. Obviamente, la preparación de una encuesta, el acceso a los informantes y la consecución de las versiones romancísticas precisa de un determinado utillaje, de una determinada metodología ya delineada en otras ocasiones y, por regla general, adaptada a los intereses científicos de los sucesivos investigadores de campo[1].

[1] La metodología utilizada en las encuestas colectivas de campo organizadas por los investigadores del Instituto Universitario "Seminario Menéndez Pidal" ha sido descrita en detalle por Ana Valenciano, "Survival of the Traditional Romancero: Field Expeditions", *Hispanic Balladry Today,* ed. R. H.

Es indudable que el acto de recolección condiciona el carácter del texto que en el futuro podremos manejar, porque la vinculación de las "versiones" o documentos obtenidos con el modo de realizar el acto encuestador se da, tanto en la época en que el documento necesitaba, desde un principio, una apoyatura escrita, como en la época en que contamos con la inestimable "colaboración" de las grabadoras magnéticas para recoger la voz de los informantes. En una y otra época los textos romancísticos documentados han sido, por regla general, "procurados" por los investigadores, no oídos en un acto espontáneo de exhibición. Ello es debido a que el Romancero, dentro de los géneros que se conservan en la memoria colectiva, ocupa un estrato profundo sólo actualizado en momentos distantes entre sí y, casi siempre en actos "privados" de realización o transmisión, no en exhibiciones de carácter público.

El Romancero tradicional cuenta ya con numerosos y esclarecedores estudios; sin embargo, son escasas las aportaciones que nos suministren datos derivados de la experiencia de encuesta referidos a ciertas técnicas que parecen regir en la transmisión del género, experiencia que nos ofrece la posibilidad de escuchar "en vivo y en directo" la emisión de los romances que, por regla general, conocemos de antemano a través de la lectura. Pero, el investigador de campo que se muestre atento al momento de la actualización oral de los relatos, una y otra vez, en el transcurso de las sucesivas entrevistas, podrá recabar información que, sin duda, complementará la proporcionada por los estudios de carácter comparativo que siempre tienen la ventaja de permitir analizar, simultáneamente, las versiones representativas de uno o de varios temas recogidas en tiempos y espacios diversos. Esa visión complementaria es la que nos ofrece Diego Catalán en un trabajo elaborado en los años ochenta pero revisado y reeditado recientemente[2], a cincuenta años de distancia de la publicación de su estudio sobre Geografía folklórica donde, erróneamente, afirmaba que el cantor no pretende repetir exactamente el romance aprendido sino que "deja en libertad a su inventiva y lo modifica a su antojo"[3].

> Los cantores no crean, no innovan en el acto de exteriorizar su "saber"; —rectifica el mismo estudioso en su trabajo más reciente — cuando cantan o recitan un romance, intentan recordar, con la máxima exactitud posible, el poema atesorado en su memoria y, si su capacidad de recuerdo se lo permite, reproducirlo tal cual "es"[4].

Es cierto, como asimismo afirma Catalán, que la investigación de campo no nos informa de cómo la tradición permite en esa creación la innovación, la variante realmente tradicional, puesto que ello ocurre en la etapa de adquisición del texto y no durante el desarrollo de la entrevista, cuando el portador de folklore pretende mostrarse correcto y fiel depositario del mismo debido a su respeto al saber recibido por herencia. Pero, asumiendo, desde luego, el carácter de poesía colectiva del Romancero Tradicional, se trata en esta ocasión de reflexionar sobre el papel del informante, de los informantes que componen la cadena de transmisión tradicional, presentando algunos datos derivados de mi experiencia en la investigación de campo encaminada a la recogida de romances

Webber, *Oral Tradition*, vol. 2, núms. 2-3, Columbus, Ohio: Slavica Publishers Inc., 1987, pp. 424 - 450. (Reed. *Albert Lord Studies in Oral Tradition*, New York-London: Garland Publishing Inc. 1989, pp. 26 - 52).

[2] Diego Catalán, "La experiencia del acto recolector y la comparación intertextual en los estudios del Romancero (1983)", *Arte poética del romancero oral, Parte 1ª, Los textos abiertos de creación colectiva,* México-España: Siglo Veintiuno Editores, 1997, pp. 197 - 212.

[3] Diego Catalán y Álvaro Galmés de Fuentes, "La vida de un romance en el espacio y en el tiempo", Ramón Menéndez Pidal, Álvaro Galmés y Diego Catalán, *Cómo vive un romance. Dos ensayos de tradicionalidad*, Revista de Filología Española, Anejo LX, Madrid: CSIC, 1954, p. 277.

[4] Ob. cit., nota 2, p. 199.

tradicionales cuyo inicio nos remonta al verano del año 1977[5]. Me refiero a reconsiderar la trascendencia de ciertas normas o criterios observados en el comportamiento de los legítimos transmisores del Romancero que puedan complementar o confirmar los resultados de los estudios comparativos.

Como se ha señalado ya en numerosas ocasiones, el informante del Romancero no es un recitador o cantor profesionalizado, ni responde, necesariamente, a un determinado tipo sea cual sea su actividad, pues está comprobado que cualquier miembro de una comunidad puede conocer versiones muy semejantes a las de su convecino. Y no voy a considerar aquí a los emisores de "fragmentos" que no recuerdan ya, o nunca supieron bien, un texto. Esos informantes no son "transmisores" del romance, y lo que es más significativo, no pretenden serlo. De no importunarles, nunca se prestarían a decir algo que son conscientes de no saber bien. La presencia de esos "fragmentos" en la documentación del Romancero se debe a una metodología encuestadora y a unos intereses "científicos" concretos que han exigido no desperdiciar dato alguno, pero producen falsas impresiones acerca de cómo viven los romances en la tradición.

Aunque, como he dicho anteriormente, el ámbito social o folklórico no modifique, en principio, la muestra que se recoge, sí puede dificultar la recolección de determinados romances. Por ello, no suele ser recomendable, al menos en las áreas rurales españolas, el utilizar como intermediarias a personas destacadas socialmente, pues la presencia del cura o del maestro del lugar puede provocar la autocensura de los informantes y neutralizar la emisión de los textos pertenecientes a algunos repertorios. Así ocurre con los romances jocosos que transgreden escandalosamente las normas morales establecidas y, a menudo, ponen en entredicho la honestidad de curas y frailes.

La enunciación de los romances más "atrevidos" puede verse asimismo condicionada, tanto por el sexo del colector como por el del informante; aunque me siento autorizada a afirmar que un buen transmisor, un buen depositario de tradición, que sabe y está dispuesto a transmitirnos su saber, no va a hacer distinción entre investigador hombre o mujer, si la entrevista se realiza correctamente, a menudo entre miradas de complicidad e incluso entre risas. Como ejemplo significativo para mostrar lo dicho cabría aludir a la recitación o canto del tema conocido como *La bastarda y el segador*, que los informantes suelen iniciar con un verso semejante a: "El emperador de Roma / tiene una hija bastarda" o, sin mayor sobresalto, con el de "El Papa Santo de Roma / tiene una hija bastarda", porque, en la intriga de este relato, no resulta tan significativo el origen más o menos ilustre de la dama como el descaro de la protagonista que sacia su deseo sexual hasta agotar la resistencia del segador, según queda reflejado en el siguiente desenlace, que constituye paradigma del lenguaje eufemístico que, en ocasiones, utiliza el Romancero:

A eso de la media noche la señora preguntaba:
—Qué tal le va al segador segando la mi senara?
—Doce manaditas llevo, pa las trece una me falta

[5] En ese verano de 1977, los investigadores del Instituto Universitario "Seminario Menéndez-Pidal", entonces dirigido por Diego Catalán, iniciamos una serie de encuestas colectivas de campo de unos ocho días de duración, que se realizaron, prioritariamente, en la mitad Norte de España entre los años 1977 y 1985. En la década de los noventa, se llevaron a cabo otras tres investigaciones de campo en Cantabria, en La Raya de Portugal y Extremadura, y en la provincia de Soria. Finalmente, y ya en la nueva etapa del Instituto, dirigido actualmente por Jesús de Bustos Tovar, hemos llevado a la práctica una encuesta desarrollada en las comarcas del Sudoeste de la provincia de Zamora entre los días 25 y 29 de junio en la que han participado diez alumnos de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid y siete profesores procedentes de diversas universidades.

—¡Malhaya sea el segador que a las trece no llegaba!-
A eso de la media noche ya tocaban las campanas,
que murió aquel segador segando la su senara.

Pero la presentación de los versos anteriores, que pueden evitarse o reducirse en determinadas ocasiones por autocensura del correspondiente transmisor, nos lleva a una cuestión de mayor entidad teórica relacionada con el nivel de comprensión que los portadores del Romancero tienen de su propia poesía narrativa. Hasta dónde son capaces de asimilar de forma individual la *fábula* o historia de la que se deriva el mensaje que mantiene la funcionalidad del poema y, hasta qué punto, esos transmisores de folklore tienen competencia para interpretar el significado de cada una de las fórmulas del discurso poético en que se expresa el romance que, dicho sea de paso, los estudiosos del género no entendemos siempre en su totalidad.

Se ha verificado en numerosas ocasiones que los depositarios del Romancero Tradicional Moderno evidencian una extraordinaria coherencia, entienden de qué va el relato, y si no recuerdan bien todos los versos que lo conforman, se resisten a decirlos o se limitan a contarnos el argumento en prosa. Sirva de ejemplo la actitud observada en la ingeniosa informante, Tránsito Bartolomé, de ochenta y siete años, entrevistada el pasado veintisiete de junio en la localidad zamorana de Almendra, quien, después de recitar y cantar un nutrido número de romances cuya enunciación interrumpía para darnos sustanciosas explicaciones, no consintió en decir un solo verso (aunque me consta que alguno sabía) del tema de origen juglaresco denominado *Conde Claros en hábito de fraile* que, previamente, había relatado en prosa con todo lujo de detalles.

Sobre el segundo punto, me atrevería a decir que el verdadero transmisor muestra suficiente dominio del lenguaje poético del Romancero para la comprensión del mensaje contenido en las narraciones, sin que le resulte necesario "traducir" la totalidad del léxico heredado ni, por supuesto, la totalidad de significados de cada una de las fórmulas de discurso que conforman su versión del poema. Cuantas veces me he detenido a preguntar sobre la interpretación personal del informante acerca de un determinado verso, éste, asombrado de mi ignorancia, me lo ha repetido textualmente. Puede servirnos de ejemplo el relacionado con el romance de *La infantina* seguido del de *El caballero burlado*, donde el protagonista recoge a una doncella encantada y, como suele decirse en numerosas versiones, "ya la monta en el caballo / lo de alante para atrás", para cruzar la peligrosa pradera florida de cuya travesía la doncella consigue salir indemne. Cuantas veces he preguntado acerca del significado de esa determinada fórmula, he recibido la misma respuesta que me dio, hace ya unos veinte años, una informante de la aldea de Aceitunilla en Las Hurdes: "pues eso, pues que la monta en el caballo lo de alante para atrás".

Por último, una breve alusión a otras observaciones, asimismo derivadas de la práctica recolectora, que considero especialmente significativas para entender un poco mejor el funcionamiento de la transmisión oral del Romancero y que, evidentemente, necesitarían de un mayor desarrollo. Entre ellas, cabría mencionar la inmediata identificación de ciertos romances, por parte de los informantes, tras la simple alusión al nombre de determinados protagonistas, cuya denominación parece haber adquirido una especial relevancia entre sus congéneres. Ese es el caso del nombre propio de Delgadina, o sustituto cercano, siempre en diminutivo, quien en la intriga del romance asume el papel de hija pequeña de un rey autoritario que, tras ser rechazada por sus familiares más cercanos, suele terminar muriendo de hambre y de sed por resistirse a la consumación

del incesto. Curiosamente, y frente a la consistencia de la denominación de Delgadina en el romance anterior, es fácil constatar la menor funcionalidad del nombre asignado en el área geográfica que se investiga a otros protagonistas, que los emisores de las correspondientes versiones pueden omitir o reemplazar sobre la marcha para centrarse, con mayor énfasis, en lo concerniente a los rasgos semánticos distintivos del personaje en cuestión[6]. Y, finalmente, en lo que atañe a la modalidad del relato, esencialmente dramática en los romances tradicionales, tenemos noticia de que el citado romance de *Delgadina* sigue siendo representado por las niñas y por las adolescentes cubanas de la comarca de Baracoa, donde la transmisión tradicional, de abuelas a madres y de madres a hijas, conlleva la distribución de los papeles que corresponden a los diversos personajes de la narración[7].

Y termino recordando las palabras que me decía el profesor Bénichou en una carta fechada el 15 de octubre de 1998:

> Quizás estemos obligados a aceptar la creación oral como uno de los secretos de la humanidad, a no ser que se descubran para ese misterio otros métodos de los usados en la recolección hasta ahora

Es evidente que no hemos encontrado esos métodos pero, es posible, que el seguir reflexionando sobre las técnicas de la transmisión oral observadas a través de la experiencia en la recolección de los romances tradicionales arroje algo de luz sobre ese misterio al que aludía el maestro a cuya memoria dedico esta breve comunicación.

[6] Véase Francisco Romero, "Hacia una tipología de los personajes del Romancero", *El Romancero hoy: Poética,* eds. D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez-Romeralo, Madrid: CSMP-Gredos, 1979, pp. 251-273.

[7] De ello me ha dado noticia el doctorando de la Universidad Complutense de Madrid Andrés Martín Durán, quien ha realizado investigaciones de campo en territorio cubano y en Santo Domingo con el fin de reunir materiales para la elaboración de su tesis doctoral, que prepara bajo mi dirección, y que versará sobre el Romancero de Centroamérica y el Caribe.

PALABRA Y ESCRITURA EN LA LITERATURA MEXICANA

Aurelio González
El Colegio de México

Muchas veces, cuando hablamos de "literaturas" el término parece implicar una diversidad literaria regional o lingüística, pero en otros casos podemos estar haciendo referencia a una diversidad estilística muy profunda que nos remita como elemento germinal a una estética individual o colectiva. En el primer caso nos estaremos refiriendo a una literatura culta. En el segundo caso nos estaremos refiriendo a una literatura que, además de poseer rasgos distintivos específicos que hacen que una comunidad la considere como propiedad colectiva, es transmitida oralmente.

Sin embargo aun dentro de este tipo de literatura oral también podemos encontrar una pluralidad de formas y expresiones.[1] Jakobson y Bogatyrev, al poner en relación el folclor (literatura de tradición oral en nuestro caso) y la literatura, hacen ver que "el primero corresponde a la lengua, y la otra, al habla",[2] con lo que se pone de manifiesto el carácter de realización individual del texto literario que podemos llamar "*culto*".

De acuerdo con esta diferencia, el "texto" de tradición oral, concebido como obra folclórica por Jakobson y Bogatyrev, es "extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua".[3]

Entonces, aplicando esta dicotomía de origen saussuriano: lengua-habla (*langue-parole*), el "texto" de tradición oral sería "lengua", y su objetivación, esto es las distintas variantes interpretativas realizadas por los distintos transmisores, serían "habla".

Por otra parte 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*. Manuel Machado ha sintetizado poéticamente este planteamiento cuando dice:

[1] Para un desarrollo teórico más amplio y una revisión más detallada de estos problemas puede verse mi artículo "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México", *Caravelle*, 65-2 (1995), pp. 143-157, algunas de cuyas partes aquí sintetizo.
[2] Roman Jakobson y Pietr Bogatyrev, "El folklore como forma específica de creación" en *Ensayos de poética*, FCE, México, 1977, p. 13.
[3] *Ibid.*, pp. 12-13.

Hasta que el pueblo las canta
las coplas coplas no son.
Y cuando las canta el pueblo
ya nadie sabe el autor.

Es un hecho que no todos los individuos (depositarios de una versión, que ya no del "texto") actúan de la misma manera. La mayoría serán depositarios y transmisores que se pueden definir como *pasivos*, sólo una minoría la forman los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir "poetas", de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran en su memoria,[4] y de establecer una interrelación entre lo individual y lo comunitario.

Dentro de la oralidad podemos encontrar distintos tipos de textos. Para ello, han sido de fundamental importancia las teorías y definiciones acuñadas por Menéndez Pidal, quien distingue acertadamente entre *popular* y *tradicional*.[5]

La literatura tradicional es obra de un "autor legión", vive "en variantes"[6] rehaciéndose continuamente, y es la que corresponde al gusto estético más profundo y permanente de la colectividad. Por el contrario lo popular es aquello que el pueblo repite, pero sin rehacerlo, coincide con su gusto, pero lo tiene que reconocer como obra ajena. Los textos llamados "*populares*", están caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que se adapta a una estética popular,[7] y que, por lo general, se difunden desde los centros urbanos, y recogen comúnmente un ideario de las clases dominantes en temas que por su tratamiento "amarillista" pueden llegar a ser de "crónica negra" (o "nota roja"): catástrofes, crímenes, aventuras sentimentales desgraciadas, acontecimientos escandalosos, etc. En este tipo de textos toma parte la transmisión impresa a través de pliegos y hojas volantes, vendidos por sus trasmisores (intérpretes ambulantes, en ocasiones ciegos, más o menos profesionalizados), y su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y por tanto se memorizan tal cual. En algunos casos, sin embargo, entran verdaderamente en la cadena de trasmisión oral, con sus juegos de variantes, y en efecto pasan a formar parte del saber folclórico permanente de una comunidad; esto es, se *tradicionalizan*.

Por otra parte no todos los textos que se transmiten oralmente comparten el mismo *estilo*; sin embargo, hay que tomar en cuenta que en este campo la diversidad estilística es más restringida, y que "la multiplicidad de estilos suele corresponder en el folklore a la multiplicidad de los géneros".[8] Por lo tanto, el "estilo épico" corresponde al género épico, aunque en la tradición oral o folclórica

[4] Sobre este punto no todos los especialistas están de acuerdo, ya que algunos piensan que la remodelación poética o variación, se da en el momento de la objetivación o *performance* del texto. Pero esta posición me parece más difícil de sostener. Mi experiencia me ha demostrado que el transmisor por lo general posee *su* versión, o cuando mucho dos versiones (normalmente en este caso una de ellas es tradicional, y la otra, lexicalizada, bien sea de origen libresco, o bien una *vulgata*). Para el transmisor sería muy complicado mantener la fijeza de *su* versión si la rehiciera en el momento de cada ejecución (*performance*). Los transmisores excepcionales, creativos, con real dominio del lenguaje tradicional, si hacen variaciones en el momento de la ejecución las hacen sobre su propio patrón narrativo del texto que ya poseen con anterioridad.

[5] Véase a este respecto el artículo de Menéndez Pidal, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932, y también del mismo autor, *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, t. I, pp. 40 y ss.

[6] Prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán y Álvaro Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, CSIC, Madrid, 1954.

[7] "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*, INAH, México, 1981, p. 86.

[8] Jakobson y Bogatyrev, *op. cit.*, n. p. 11.

—como en la culta— existen formas mixtas (épico-líricas, por ejemplo) que corresponden a géneros mixtos como la balada. En este sentido la novela, en cuanto género, no tiene cabida en el estilo tradicional, pues la manera de contar, esto es el estilo "narrativo", corresponde al género cuento.

La especificidad de la literatura oral no radica entonces solamente en su forma de transmisión (por la voz), sino también en que está compuesta de acuerdo con unos principios particulares, que no son los mismos de la literatura "culta". Con lo cual por "oral" no se deberá entender simplemente lo contrario de "escrito", sino una forma específica de creación literaria y de cultura.

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 adquiera 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 no folclóricos, pero arraigados en la comunidad.

Es claro que si un texto, para formar parte del acervo oral ha tenido que ser aceptado por la comunidad, debe ser tomado en cuenta no sólo en sus aspectos formales, sino también en su contenido, pues existe también una relación más o menos profunda entre contexto y contenido que prolonga en el tiempo, no sólo una tradición literaria, sino también una tradición ideológica; 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...",[9] sino, como explica el mismo Catalán, a la presentación de un mundo alternativo que permite soluciones que en el mundo real serían demasiado subversivas. Un mismo poema, gracias a la apertura que caracteriza este mundo literario, podrá reactualizar su sentido, a veces gracias a variantes mínimas, para adaptarse a las instituciones y situaciones vigentes de la comunidad en la cual se reproduce. Muchas veces, la acronía (entendida como atemporalidad o temporalidad anacrónica) permite el planteamiento de opciones renovadoras de la sociedad al explicar, a través del relato actualizado, las condiciones y costumbres del contexto en el cual vive un texto determinado. Esto es posible gracias a esa doble condición que posee el texto oral, que, por una parte, es un vigoroso soporte de la tradición, y, simultáneamente, permite, por ausencia de fijeza, una expresión riquísima de la innovación.

Al hombre culto de nuestros días, sumergido en la producción literaria industrial post-gutenbergense,[10] le cuesta trabajo entender el proceso de una literatura en la cual no hay una clara diferenciación entre el emisor y el receptor, y en la cual la originalidad y la exclusividad son términos casi sin sentido. Sin embargo, no hay que olvidar que, aun en nuestros días, la mayor parte de los seres humanos disfrutan de una literatura exclusivamente de este tipo, la misma que ha existido desde que los primeros hombres decidieron que un relato tenía valor y merecía conservarse, por contener algo distinto de la simple comunicación cotidiana.

Con lo anterior no planteamos un divorcio entre la literatura culta y la oral, por el contrario creemos en la convivencia de ambas formas de literatura hoy y en otras épocas, en determinados ámbitos, tampoco pretendemos comparar sus méritos o valores. Simplemente, queremos poner de manifiesto la existencia de una especificidad de la literatura oral y lo erróneo de aplicarle

[9] Diego Catalán, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico, (CGR)*, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984, p. 21.
[10] Sobre este problema véase la presentación de Diego Catalán del *CGR*, *op. cit*., pp. 13-15.

indiscriminadamente los criterios de la literatura culta, ya que, además de su distinto proceso de transmisión, está formada por elementos que, aunque en ocasiones son similares, se organizan de manera diferente. Para decirlo en palabras de Jakobson y Bogatyrev, "sería ambiguo hablar de formas idénticas a propósito de folklore y literatura [entendida en su forma culta]. Así, pongamos por caso, el verso, concepto que a primera vista parece significar lo mismo, tanto en literatura como en folklore, cubre aspectos en realidad muy diferentes en el plano funcional."[11]

Pasemos a ver algunos casos de este contacto entre estas dos literaturas —la tradicional y la culta— en el ámbito mexicano a través de algunos géneros literarios.

Cuando se habla de la llegada del género romancístico al Nuevo Mundo, es un lugar común mencionar el diálogo entre Hernán Cortés y Alonso Hernández Puertocarrero al llegar a San Juan de Ulúa, en las costas de la que llamarían Nueva España, en el cual ambos emplean versos del romance de *Montesinos* que se inicia

> Cata Francia, Montesinos,
> cata París, la ciudad

y del romance de *Gaiferos*:

> denos Dios ventura en armas
> como al paladín Roldán;

diálogo que relata vivamente en su crónica Bernal Díaz del Castillo,[12] sin embargo, no podemos dejar de mencionarlo pues es un episodio que retrata perfectamente la forma en que el Romancero estaba arraigado en la expresión coloquial de los hombres del siglo XVI y cómo en ese momento la cultura tradicional está plenamente vigente y posee una dinámica que le permite acompañar al hombre en todas sus actividades aun en el nuevo ámbito apenas conocido de esta tierra sorprendente.

También se cuenta en la crónica de la conquista de Nueva España que cuando Cortés llora en Tacuba la muerte de algunos de sus hombres, el bachiller Alonso Pérez al tratar de consolarlo hace referencia al romance que empieza:

> Mira Nero de Tarpeya
> a Roma cómo se ardía;[13]

Los testimonios sobre la presencia del Romancero en el continente recién descubierto se remontan al mencionado de 1519 y son frecuentes a lo largo de siglo,[14] por otra parte, la llegada de cancionerillos, pliegos sueltos y romanceros también está documentada a lo largo de todo el siglo XVI.[15]

[11] Jakobson y Bogatyrev, *op. cit.*, p. 19.
[12] Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. de Carmelo Sáenz de Santa María, Patria, México, 1983, capítulo 36.
[13] Bernal Díaz de Castillo, *op. cit.*, cap. 145.
[14] 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 del Romancero en América.
[15] Véase Irving Leonard, *Los libros del conquistador*, FCE, México, 1953.

En América también encontramos a ese transmisor, poseedor de una cultura tradicional y un espíritu juglaresco que le permite transformar las acciones y los hechos cotidianos de la Conquista en materia literaria, tal como sucedía en España. No se trata ahora de refundiciones sino de creaciones y recreaciones que pueden correr el abierto espacio de la tradición oral. En otros casos tal vez pueda tratarse de romances al modo culto, con un espíritu más bien cronístico o erudito, lo cual explicaría en algunos momentos la falta de vuelo poético tanto culto como incluso tradicional. Tal vez este último sea el caso del romance *Fernán Cortés de Monroy* con versos como estos:

Fernán Cortés de Monroy
gran simulacro de César,
nuevo Alejandro español,
y nuevo Tiburcio en Tebas[16]

El romancero de la conquista en México está ligado a la figura de Hernán Cortés y el primer texto romancístico está relacionado con la escena que ya mencionamos antes en la cual Cortés se duele del sacrificio de dos de sus hombres. Este fragmento del romance *En Tacuba está Cortés*, también se conserva gracias a la voluntad cronística de Bernal Díaz del Castillo.[17]

La figura de Cortés despierta en España el interés de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, uno de los poetas importantes de ese renacimiento romancístico que conocemos como Romancero nuevo, que publica en Zaragoza, en 1601, el *Manojuelo de romances nuevos y otras obras* en el cual incluye varios romances sobre la Conquista de México.[18] Con esto, figuradamente se cierra el círculo que se inicia con el empleo, por parte de Cortés y sus hombres, de romances tradicionales en el momento histórico de la Conquista, versos que recoge un cronista con voluntad testimonial que se vuelve literaria; años después, un poeta culto recrea el momento de la Conquista y el personaje de Cortés en romances cultos con versos que buscan asemejarse a los tradicionales. El movimiento entre la cultura tradicional y culta me parece evidente a través además de un mismo asunto.

El período del Barroco se caracteriza por una intensa coexistencia de las formas culturales tradicionales y cultas y en este sentido el romance, altísima expresión de la cultura tradicional, también es expresión de la cultura culta. La forma métrica, los temas y el sentido global de este tipo de composiciones serán elementos de los que se apropiarán los grandes poetas del Siglo de Oro, Cervantes, Góngora, Lope y muchos otros se moverán, a veces anónimamente, en el terreno del Romancero nuevo con la misma facilidad y maestría que en sus composiciones más cultas. En Nueva España, la cumbre de la cultura barroca local, Sor Juana Inés de la Cruz, no será ajena a este fenómeno, si bien ella no lo hará tanto en la forma del Romancero nuevo que circulaba por la calles de Madrid, sí lo hará en el uso de los romances y en el manejo de los villancicos, estas últimas composiciones populares, de circunstancia y hechas por encargo, muy de acuerdo a una estructura formulística y llenos de tópicos, donde sin embargo la maestría se demostraba obteniendo un resultado novedoso. En el caso de los romances, profanos o religiosos, Sor Juana se apropia de esta forma y experimenta métrica y estróficamente como pocos autores de su tiempo osaron hacerlo.[19] Se

[16] Winston A. Reynolds, *Romancero de Hernán Cortés*, Alcalá, Madrid, 1967, pp. 71-73.
[17] Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, cap. 148.
[18] Los romances ahí publicados son *El que de la varia diosa*, *Las habladoras estatuas* y *Donde su crespa madeja*. Gabriel Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances*, ed. de Eugenio Mele y Ángel González Palencia, SAETA, Madrid, 1942, pp. 300, 306 y 311.
[19] Antonio Alatorre, "Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), pp.

trata evidentemente de un manejo culto de una forma tradicional que en el caso del villancico se convierte en una experiencia artística de tipo popular por el gran auge que alcanzan. En esta convivencia estilística también se encuentran los tocotines de recuerdos prehispánicos y coexistencia lingüística.

Por otra parte, así como el hombre europeo se acomodó a las condiciones climáticas y nuevas estructuras sociales que le planteaba el nuevo continente y dio lugar a una descendencia americana, también el Romancero se integró a la cultura americana, modificando muchos de sus aspectos y generando manifestaciones innovadoras propias de la nueva cultura.

Aunque es difícil sintetizar las características generales de la tradición romancística americana, sí podemos apuntar algunos de los elementos que, con distinto grado de expansión, encontramos en los romances recogidos en el Nuevo Mundo. En primer lugar, y como es lógico, tenemos la adaptación al español o portugués empleado en esta parte del mundo; se trata de los giros propios del español americano, pero también de los topónimos, la flora y fauna locales y las referencias históricas concretas. En otras ocasiones, por ejemplo en el caso de una palabra no comprendida, ésta se puede conservar, pero se altera manteniendo su magia incomprensible como sucede en el caso de algunas versiones mexicanas del romance de *Alfonso XII* donde se deforma el término *carmesí* en *copesí* o *cortesí*. En otros casos la tradición hace inteligible un término desconocido como *jato* convirtiéndolo en *pato*, ejemplo que encontramos en un texto de *La dama y el pastor* recogido en Nuevo México.[20]

En este trasplante a tierras americanas, merced a la apertura propia del género, el romance se enriquece con términos nuevos, secuencias narrativas, formas particulares, etc., al tiempo que permite que en algunos casos el texto deje de ser un romance y se convierta, por ejemplo, en un corrido, nuevo género americano, hijo del romance tradicional oral y del romance vulgar de pliego y nieto de la balada europea, que en México desplaza en vitalidad al propio romance.

Los impresos (hojas volantes por lo general) que han llegado a nosotros con corridos del siglo pasado nos permiten aceptar que a finales del siglo XIX el corrido ya es una forma poética narrativa épico-lírica completamente constituida y con vigencia y vitalidad tradicionales (y por lo tanto con variantes derivadas de la transmisión oral).

Se puede decir que esta vitalidad sólo será plena en el último cuarto del siglo XIX porque los textos que poseemos anteriores a esa época, y que muchas veces se consideran como corridos, en realidad están mucho más cerca de la poesía satírica (por lo general en coplas), que fue muy popular durante el siglo XVIII con un contenido político o histórico, pero con un desarrollo narrativo muy limitado. Esta falta de estructura narrativa es la que nos hace que no podamos considerar esos textos como verdaderos corridos.

Como ejemplo de estas composiciones que en otro sentido son antecedentes del corrido, habría que situar los textos propagandísticos de la guerra de Independencia como las *"Mañanitas de Hidalgo"*, los *boleros* alusivos a las batallas de Aculco y del Monte de las Cruces o los cantares dedicados a Morelos.[21] Muy probablemente los autores de estas composiciones que no se llegaron a tradicionalizar fueron creadores cultos que se acercaban a esta forma literaria con la voluntad de que

342ss.

[20] Arthur L. Campa, *Spanish folk-poetry in New Mexico*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1946, p. 44.

[21] Archivo General de la Nación (México), *Operaciones de guerra*, t. 939, f. 599, e *Infidencias* t. 52 ff. 20-22 publicadas por Mario Colín, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972, pp. 3-7.

la comunidad se sintiera poseedora de estos textos.

Hay que entender también que en el México independiente, después del período de la ruptura con España, hay un momento posterior en que se percibe que el verdadero peligro es la aculturación proveniente del ámbito estadounidense y se trata de rescatar una forma de tradición de tipo hispánico. En este sentido el Romanticismo había traído consigo el redescubrimiento de la tradición romancística española de origen medieval, misma que en México también fue conocida por los autores liberales y conservadores a través de los románticos españoles. En esta línea Guillermo Prieto se lanza a la tarea de reconstruir una tradición, perdida en su óptica particular, lo cual sólo demuestra su lejanía de la cultura popular que evidentemente tenía vitalidad y vigencia aunque tal vez no en la línea que esperarían los liberales ilustrados de esa época. El *Romancero nacional*,[22] publicado en 1885, es la expresión evidente de un manejo de la cultura tradicional y popular por parte de los autores liberales mexicanos como Prieto, Altamirano, Riva Palacio, etc. Este último escribe numerosos "romances nacionales" sobre la figura del chinaco en la cual se mezclan los versos que recuerdan el estilo tradicional con otros de pura cepa romántica y completamente alejados del estilo en que crea la comunidad. Guillermo Prieto, a propósito del estilo de su *Romancero* dice:

> conservé hasta en sus ápices la verdad histórica; adopté el romance como lo más popular y acomodaticio a todos los tonos; y en cuanto al lenguaje, desviándome de lo inconveniente y rastrero, preferí lo que mejor se entendiese, sacrificando la metáfora seductora, la alegoría brillante y el apóstrofe conmovedor, al tono de plática y el relato sabroso, pero humilde, del calor del hogar.[23]

En general, en muchas de las obras de estos autores aparecen presencias, a través de temas, formas, motivos, etc. De la literatura tradicional, podríamos decir que, por una motivación de tipo ideológico relacionada con la creación de una cultura nacional, en ese momento del siglo XIX coexisten las dos formas culturales, pero es evidente la distancia que tenían con respecto a un auténtico conocimiento de la literatura del pueblo. Sin embargo algunos textos, probablemente más acordes con la estética popular, sí tuvieron éxito en la comunidad y entraron de lleno en el proceso de transmisión oral. Tal es el caso de *Mamá Carlota* cuyos versos se deben a Riva Palacio.

Para Vicente T. Mendoza sólo es "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",[24] con lo cual define al corrido en una dimensión épica descartando de hecho toda la vertiente novelesca que desde nuestro punto de vista es parte esencial en la temática del corrido.

Este aspecto novelesco (expresado básicamente a través de una temática de amores y aventuras) se encuentra tanto en el Romancero hispánico como en la balada internacional, y son precisamente los textos con esta temática los que han conservado su vitalidad al pasar el tiempo y los que dan nueva vigencia a esas formas poéticas o géneros una vez que desaparece el clima épico en el cual dicho género tuvo amplia difusión como expresión de los valores de la colectividad.

[22] Guillermo Prieto, *El romancero nacional*, pról. Ignacio M. Altamirano, Porrúa, México, 1984.
[23] Prieto, *op. cit.*, p. 227.
[24] Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, FCE, México, 1954. p. XV.

Sin embargo con anterioridad al período revolucionario hay diversos momentos históricos que dieron pie a creaciones literarias de tipo tradicional relacionadas con el género épico. Uno de estos momentos es el de la intervención francesa a mediados del siglo pasado, hecho que fue recreado en canciones y corridos a propósito de las venturas y desventuras de Maximiliano de Austria y Carlota, su esposa. Vázquez Santana, en 1925 dice haber escuchado todavía cantar el *Corrido de Maximiliano* al que supone en circulación desde 1867.[25] Por otra parte, *El sitio de Querétaro* fue publicado en hoja suelta por la imprenta de Vanegas Arroyo en 1904,[26] lo cual indica su popularidad. En la *Bibliografía descriptiva de la poesía popular y tradicional de México*,[27] se recogen 21 textos de diferentes géneros y épocas sobre este personaje histórico lo cual nos habla de la vitalidad del tema de Maximiliano en la tradición mexicana. En 1987, Fernando del Paso publica su novela *Noticias del Imperio* en la cual, entre otros muchos recursos, utiliza textos tradicionales o de estilo tradicional para componer un vivo mosaico de la realidad histórica que está novelando. La presencia de canciones como *Mamá Carlota*, *La Paloma*, *Juan Pamuceno* o *El guajito* al lado de pregones populares reconstruyen, en un texto culto como es esta novela, la oralidad característica de ese momento así como la expresión literaria tradicional y popular en torno a la intervención francesa. Por otra parte, del Paso, aunando la libertad del transmisor oral con la creatividad individual del escritor culto y buscando dar una imagen de realidad total, recrea una canción lírica infantil (*Los diez perritos*)[28] para referirse a la matanza de soldados franceses.[29] En otro momento, del Paso incluye un corrido que titula "del tiro de gracia"[30] que trata de la muerte de Maximiliano. En este corrido facticio, con fórmulas y tópicos tomados de la tradición oral, el novelista alterna sus reflexiones sobre la muerte del fallido emperador de México en el Cerro de las Campanas con versos escritos por él, en los que busca reproducir la sonoridad y expresión populares y el efecto de la memoria tradicional en la cual el hecho individual se diluye en la expresión globalizadora de la colectividad.

Con estos pocos ejemplos tomados a lo largo de la historia de la literatura mexicana, lo que trato de señalar es que la expresión literaria de un país no se puede limitar a sus expresiones más cultas, por muy refinadas y acabadas que estas sean, sino que hay que verla como una manifestación más compleja que obedece a múltiples factores, entre ellos la estética individual de un autor culto por un lado y por otro la estética colectiva de una comunidad en la cual la recreación se produce por el hecho mismo de los mecanismos de la transmisión oral, por la característica de obra abierta de la obra tradicional y desde luego la creación poética particular del transmisor privilegiado. En la realidad cultural de una comunidad la palabra y la escritura no sólo están en contacto, sino que forman ese todo que definimos, con una visión amplia, como literatura. Sin embargo en esta visión global es importante distinguir la especificidad de cada una de esas expresiones, ya que sus mecanismos y condiciones de vida son distintos.

Por otra parte, el autor culto, precisamente a partir de su estética individual, puede en un momento dado apelar a los recursos y al estilo de la tradición oral, puesto que son parte de su acervo cultural, para darnos una obra personal que refleje ese ámbito cultural que es patrimonio común. De

[25] Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y corridos*, t. II, León Sánchez, México, 1925, p. 222.
[26] V. T. Mendoza, *op. cit.*, p. 443.
[27] Aurelio González (coord.), *Bibliografía descriptiva de la poesía tradicional y popular de México*, El Colegio de México, México, 1993, pp. 434-435.
[28] Agradezco estas referencias a Lilia García Peña quien realiza una amplia investigación sobre este autor.
[29] Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, Diana, México, 1987, p. 216.
[30] *Ibid.*, pp. 574-584.

la misma forma, obras de origen culto pueden llegar a la tradición y perder ese origen primero. Sin embargo el caso más común, al margen de academicismos normativos extremos o corrientes estilísticas particulares, será el de la coexistencia y convivencia entre ambas formas literarias, conformando ese conjunto que es la literatura nacional, multifacético al interior y compartiendo muchos sectores con otras literaturas nacionales, en primer lugar, en el caso de la literatura de México, con las del mundo hispánico.

THAMAR Y AMNÓN: EL *ROMANCERO GITANO* ENTRE TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Rodrigo Bazán Bonfil
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

... los sociólogos creen que el pueblo es fácil
Salinas, Pedro

Publicado por la *Revista de Occidente* en 1928, tras una gestación de tres años, el *Romancero gitano* de García Lorca ha sido leído e interpretado abundantemente. Me parece una pena, entonces, que tal abundancia no siempre signifique una lectura textual que lo sea; es decir, que se atenga suficientemente *al texto* y la o las tradiciones a que éste responde.

El problema no es consecuencia tanto de la enorme cantidad de posibles aproximaciones que el texto sugiere, como del ansia omnisciente que parece haber guiado muchos de los trabajos críticos que se han hecho sobre el libro. Si bien esto es lógico porque el *Romancero gitano* abre un universo que llena al lector de gula poética, no es la mejor manera de *estudiarlo*, ya que, pese a lo prosaico que resulte decirlo, eso es lo que supuestamente se hace en tales textos. Así pues, aquí me veo obligado a "reducir" el estudio del siguiente modo:

1) No estudio el *Romancero gitano* completo porque el Romancero tradicional tampoco se estudia así; cuando se trata de tradiciones se forma un *corpus* con las variantes que tratan de un mismo tema y contrastándolas se van sugiriendo lecturas. Por otra parte, repetir o sumarme a la discusión sobre la unidad del poemario como hacen, por ejemplo, Beltrán, Cobb, de Paepe y Ramsden (ver bibliografía final), es inadecuado porque supondría asumirlo como poesía culta y/o de vanguardia; lo que orilla a sujetarse *al libro* cuando mi interés se centra en *los romances* que, como lírica tradicional que son, nunca se consideran una "parte del libro" en que se hallan transcritos pues éstos son accidentes materiales de transmisión: colecciones sólo en el sentido de conjuntos recogidos, no de series interrelacionadas.
2) Visto que no puedo revisar todo el *Romancero*, tomo el último poema: *Thamar y Amnón*, porque conozco sus variantes en los romanceros viejo y tradicional y eso hará que, por contraste, registre cambios y permanencias con más facilidad que la que tendría si tomara romances con otros temas.
3) Centro la lectura del romance entre vanguardia y tradición porque me parece que en ese movimiento pendular del romance está su mayor riqueza[1] y porque con una "interpretación" de

[1]Miguel García Posada separa en dos grupos los poemas del *Romancero gitano*: populares y cultistas. Coloca *Thamar y Amnón* en el segundo y dice que

su significado (una de esas paráfrasis académicas que persiguen fijarle el sentido a la poesía) se corre el riesgo de perderse en asociaciones libres y/o sepultarse en una maraña de relaciones culturales vastas y eruditas que lo dejan a uno con la sensación de que la poesía ha de ser un conocimiento, o evanescente, o terriblemente denso para el lector común.

4) Por otra parte, me parece que con demasiada facilidad se pasa por alto el trabajo de investigación folklórica de Lorca –nombrado por mucha gente y patente en la biografía que Gerardo Diego incluye en su *Antología* de 1932 (297)– y que, en consecuencia, se obvia el amplio manejo que forzosamente tenía de fuentes tradicionales y la forma en que las recrea en el *Romancero gitano*.
5) Procurando explorar la imagen que tuvieron de sí mismos los poetas españoles de la Generación del '27, cuando haya que dejar el marco general tradición/vanguardia daré preferencia a las reflexiones de Lorca y a la crítica de sus contemporáneos sobre la de los estudiosos (y no poetas) posteriores.

GARCÍA LORCA FRENTE A LA TRADICIÓN: ACERCAMIENTOS Y SEPARACIONES.

Si aparentemente hablar de romances remite a una estructura rímica y métrica precisa, en la realidad y desde la definición misma, el asunto es un poco menos sencillo. Según Menéndez Pidal un romance es una "composición monorrima, asonantada en un octosílabo no y otro sí, es decir, en los versos pares" (1953, I, 7). Una composición verdaderamente monorrima supondría la coincidencia (cuando menos vocálica) de la última sílaba a partir del último acento de todos los versos; pero él mismo dice que ésta se da alternada y que sólo los pares asonantan realmente. ¿Qué pasa con la rima entonces?

Todos los textos, las tres variantes y la versión que se confrontan aquí, tienen rima asonante en á-a. Las tradiciones nueva (ARMISTEAD 1982, 98-101), sefardita (ALVAR 1966, 35) y peninsular contemporánea (GIL GARCÍA 1931, I, 53-54) se presentan en dobles octosílabos, con hemistiquios irregulares. Así, ante la imposibilidad de separar sus versos en octosílabos porque éstos no siempre lo serían, deben tomarse como lo que son: dobles octosílabos que, por lo tanto, pueden entenderse como "monorrimas" en el sentido en que usa el término Menéndez Pidal. En Lorca todos los versos son regulares y, en cambio, sí pueden dividirse cada ocho sílabas mediante un cambio de línea.

Si a primera vista el hecho no parece importante, hay que notar que esta regularidad de los acentos y la división del doble romance en hemistiquios regulares provoca una recepción distinta. *Viéndolos* es claro que la estructura es "la misma"; no *al oído*. El efecto final es que la variedad de los versos libres se siente más en Lorca, su rima parece "más asonante" que la tradicional, más rica cuando, en realidad, lo "único" que Lorca ha hecho es *cultivar* una forma tradicional, regularizarla para convertir hemistiquios en versos y rima única en alterna.

Ya en doblerromance, ya en octosílabo, las cuatro versiones tienden a usar dieciséis sílabas para la expresión de cada idea. Y a excepción de la variante peninsular culta —Lorenço de Sepulueda, *Romances nvevamente sacados de hystorias antiguas de la crónica de España*, Anvers, Martín Nucio, *ca*. 1550– que *borda* el mal de amor de Amnón en cinco versos:

suscribe todos "los rasgos señalados en la conferencia [de García Lorca] sobre Góngora: densidad metafórica, fuerte sentido arquitectónico, desrealización suma, mitificación profunda y acusado hermetismo", sugiriendo además que su creación buscaba "compensar [...] los posibles excesos del «gitanismo», cuya trivialización tanto le molestaría" (GARCÍA POSADA 1990, 218 y 224); éste es el tipo de "cruce" que me interesa revisar aquí.

mucho le aquexa esta pena muy grand tormento le daua
a nadie quiere dezirla consigo se la callaua
porque le pone verguença ver que ella era su hermana
no huelga con sus amigos ninguno lo recreaba
y con este pensamiento echo se malo en la cama.
(ARMISTEAD 1982, 98)

cuando alguna ocupa más espacio, éste no es de más de treinta y dos y aún tienen cambio de sujeto en la segunda parte; esto es, la imagen se redondea con un elemento distinto:

La luna gira en el cielo
sobre las tierras sin agua
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama
(GARCÍA LORCA 1927, 439)

Un hijo tiene re Dávi que por nombre Ablón se llama,
namoróse de Tamar, aunque era su propia hermana.
Fuertes fueron los amores, malo cayó y echado en cama.
(ALVAR 1966, 35)

Un rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata,
que, d'edad de quinces años, s'enamoró de su hermana.
Viendo que no podía ser, cayó malito en la cama,
con doloreh de cabeza y calenturillah mala
(GIL GARCÍA 1931, I, 53)

La siguiente diferencia formal corresponde a la extensión del romance y marca el espacio que ocupa el de Lorca entre la tradición y vanguardia. Porque su cultivo popular se ha mantenido, existen más variantes sefarditas y nuevas que de la tradición vieja. De ésta, rescatada en los cancioneros y por lo tanto más bien culta, sólo cuento con una variante de sesenta y ocho versos. Entre las judías, la más extensa tiene veintitrés y es la que tomo para mi comparación. De las peninsulares contemporáneas, la mayor, con treinta y uno. *Thamar y Amnón* está escrito en cien octosílabos exactos.

Aquí importa asentar dos cosas. La primera, que mientras el cultivo *tradicional* de la forma produce variantes de diversa extensión (tomo la más extensa pero en SEMINARIO MENÉNDEZ PIDAL 1982, I, 206, puede verse una completa de diez versos), cuando se la apropia un poeta-autor (alguien que firma porque quiere ser reconocido), puesto que él mismo no habrá de repetir el tema, el romance *se fija* en un número determinado de versos. Y, al mismo tiempo, en *un tratamiento*: el de *esa vez* (aunque en este caso sea *la única vez*), de donde se desprende el segundo punto a considerar.

Aún midiendo las variantes previas en octosílabos, las populares seguirían siendo más breves que la de Lorca; la culta la superaría ¿Está por ello García Lorca más cerca de la tradición vieja que de la popular? Sujeto al número de versos habría de decir que sí; refiriéndome al tratamiento, que es a donde quiero llegar, habrá que aclarar algunas cosas. Por ejemplo, que mientras la extensión de las variantes tradicionales responde a una necesidad mnemotécnica que produce textos breves y más o

menos directos y la vieja se extiende por el afán autoral de romancear todo el texto bíblico para facilitar su difusión, esto es, para hacer propaganda religiosa,[2] la de Lorca es básicamente la popular cultivada, adornada, "mejorada" si el término no fuera totalmente inadecuado.

El tratamiento tradicional de lo que se cuenta en la *Biblia* (2 Samuel 13:1-29) se modifica en función de la comunidad de la que se tome la variante. Los sefarditas "leen" exclusivamente una historia de violación y, puesto que el incesto estaba sancionado por la ley de Babilonia, subrayan la condena bíblica de la primera, nada más. Los cristianos peninsulares, en cambio, suman el incesto como elemento de intensificación dramática y por sus implicaciones en los problemas de honor y honra para, finalmente, encaminar su tratamiento hacia lo novelesco, haciendo de lado las implicaciones religiosas del tema.[3] De este tratamiento, el que ya en la tradición privilegiaba la emoción de la historia sobre sus implicaciones morales, se desprende la versión de García Lorca.

DE CÓMO LORCA LEÍA LA *BIBLIA* EN FORMA POCO ORTODOXA

Poco antes de morir a manos de los franquistas, García Lorca hablaba de que quería escribir tres obras de teatro con temas bíblicos: la destrucción de Sodoma, Lot y sus hijas y Tamar y Amnón. De la primera exclamaba: "¡Vaya manifestación del poder del sexo!".[4] De la última dijo: "El drama de Thamar y Amnón me atrae enormemente. Desde Tirso no se ha hecho nada serio con este estupendo incesto" (MARTÍNEZ NADAL 1970, 13; *apud* WELLES 1995, 366). En estas declaraciones hay que destacar lo siguiente:

1) La importancia que los sentidos tuvieron siempre para Lorca, es decir, ese sensualismo que asoma en su forma de referirse a Sodoma y que en la práctica se convertía en una forma de construcción metafórica que no por ser compleja podía volverse fría. Al respecto dice Luis Cernuda:

> Los cinco sentidos intervienen en esta obra tan sensual y tan sentida, en la cual *se diría que la inteligencia apenas tiene parte y todo se debe al instinto y a la intuición*. La poesía de Lorca me parece a veces *consecuencia de un impulso sexual sublimado, doloroso a fuerza de intensidad*: y esa sensualidad dominante enlaza con la presencia de la muerte . (CERNUDA 1994, 209).

2) Que su acercamiento a la materia bíblica resulta amoral porque se desprende de un juicio absolutamente estético sobre las fábulas a que se refiere: la destrucción de Sodoma no será un castigo divino y un incesto será "estupendo" *si las obras que originan lo son*.

3) Que Lorca no parecía estar muy consciente de la teatralidad que su propio tratamiento del tema adquirió en el *Romancero gitano*; aspecto en que coinciden por una vez, aunque parcialmente, Salinas y Cernuda

[2]Sepúlveda va más allá de 2 Samuel 13:22 (fin de la historia de Tamar) y desarrolla también la venganza (hasta 2 Samuel 13:29) pero, sintomáticamente, omite el versículo 21 por una cuestión de ejemplaridad: saber que "El rey David oyó lo que había pasado y se indignó, *pero no quiso dar un disgusto a su hijo Amnón*, a quien amaba por ser su primogénito" no resulta muy edificante, creo. Ver ARMISTEAD 1982, 98-101.

[3]Para una explicación más pausada del cambio de tratamiento en ambas comunidades, ver BAZÁN BONFIL 1996.

[4]La frase molesta al oído porque es traducción de una referencia indirecta en COBB 1983, 61: "What a manifestation of the power of sex!"; quien remite a MARTÍNEZ NADAL 1978, 19.

> El *Romancero gitano*, es ya, teatro; y en él, como en la escena moderna, la luz, su manejo, hace los milagros. (SALINAS 1991, 288).

> El *Romancero gitano* desarrolla la tendencia dramática de Lorca, pero ahora lo dramático se combina con lo narrativo [... sin que] la acción [...] esté narrada enteramente, acaso porque Lorca huyó de caer en la poesía narrativa, que entre nosotros [...] no goza de crédito. (CERNUDA 1994, 210).

4) Que sus fuentes están mezcladas, y si algunas pueden rastrearse en *La venganza de Tamar*, considerando por ejemplo que los versos "Thamar estaba soñando / pájaros en su garganta" (GARCÍA LORCA 1927, vv. 13-14) podrían identificarse perfectamente con la quinta escena del primer acto de Tirso, cuando ella en el jardín canta:

> Ligero pensamiento
> del amor pájaro alegre,
> que viste la esperanza
> de plumas y alas verdes [...]
> *pajarito que vas a la fuente*
> *bebe y vente*
>
> (TIRSO DE MOLINA 1958, 368)

sus actualizaciones, formal y de tratamiento, tienen fuertes rasgos tradicionales; por ejemplo, el hecho de que considere, como la tradición peninsular, que lo de Tamar y su hermano fue un incesto, no una violación. Elementos, todos éstos, a los que habrá de sumarse el gongorismo de Lorca y, como dije, la tradición que elige como punto de partida porque se mezclan en distintos momentos y formas.

SOBRE LAS ASPIRACIONES POÉTICAS Y LOS MODELOS QUE, AL LEER, ADOPTABA EL SEÑORITO ANDALUZ

La intención de Lorca era apropiarse del Romancero, reinventarlo, superar el desarrollo que éste había tenido hasta entonces. Y, aunque escrito después, "Poesía popular" de Luis Cernuda obliga, por la acostumbrada acidez de su autor, a repensar el peso que pudo tener la obra de Menéndez Pidal en el desarrollo del *Romancero gitano*:

> el ideal vernáculo de nuestros defensores de la poesía popular ha sido siempre el Romancero ¡Escribir un nuevo Romancero! Es curiosa la ilimitada admiración que en nuestros tiempos se profesa hacia el Romancero [...] Siendo la esfera del arte tan libre que [...] cada cual puede opinar [...] hasta el punto de [...] no sólo discutir sino negar todo valor a un Góngora [...] en cambio, ¿qué no se dirá del atrevido que insinuara el menor reparo acerca del más insignificante fragmento poético del Romancero tradicional? [...] a esta parte de nuestra literatura se mezcla un elemento ajeno [...] la labor de indagación científica con que tal o cual profesor vincula a su nombre los restos venerados del pasado; y la ciencia, como sabemos, es la superstición moderna. (CERNUDA 1941, 478-479).

Luego, si el problema era que en el tratamiento tradicional el romance "había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción", el reto evidente sería fusionar el romance narrativo al lírico "sin que se perdieran ninguna calidad" (García Lorca 1926, 1085). Lograr aquello era, además, alcanzar una gran estatura poética porque implicaba repetir, de algún modo, lo conseguido por Góngora con *Las soledades*: hacer un poema lírico capaz de oponerse a los grandes poemas épicos. Y el mejor modo de lograrlo era, por supuesto, seguir los pasos de Góngora. O, mejor, guiar los suyos propios con el mapa construido por su lectura del cordobés.

El problema que García Lorca se plantea entonces es cómo mantener la tensión lírica en una composición larga sin recurrir (demasiado) a la narración, pues si la anécdota ganaba mucha importancia el poema se hacía narrativo al menor descuido. "Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad ni sentido". La fórmula que halló en Góngora fue elegir una narración "cualquiera" y cubrirla de metáforas, usándola como esqueleto del poema y envolviéndola con "la carne magnífica de las imágenes", pues "La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos"; "la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes" (García Lorca 1974, 1011, 1006).

Así, dando a todos los momentos "idéntica intensidad y valor plástico", la anécdota pierde toda importancia, "pero da con su hilo invisible *unidad* al poema" (García Lorca 1974, 1021-1022). Luego, para no extenderme en el establecimiento de antecedentes y hablando al aire de lo que Góngora representaba para García Lorca y la importancia que tiene imagen y metáfora en el *Romancero gitano*, entremos en el poema para ir planteando sobre él lo que resta.

EXTRAÑA VENTURA DE UN POEMA QUE NARRA UN TEMA BÍBLICO Y, CON TRATAMIENTO NOVELESCO, LOGRA ALTOS VUELOS LÍRICOS

García Lorca dividió la fábula de *Thamar y Amnón* en cinco partes irregulares: una presentación de treinta y seis versos; un tensar la situación reuniendo a los hermanos, de treinta y dos más; la consumación de la violación/incesto en otros ocho; dieciséis que se dedican al descubrimiento de lo ocurrido y al escándalo y tristeza consecuentes; y un cierre con dos imágenes de cuatro octosílabos cada una. Cien octosílabos en total.

Cuando no directamente del Rey David, las otras tres variantes empiezan caracterizando a Amnón como hijo de un rey:

1 Un hijo del rey David, namorose de su hermana
a el llamauan Amon y ella Thamar se llamaba
(Armistead 1982, 98)

1 Un hijo tiene re Dávi que por nombre Ablón se llama,
namoróse de Tamar, aunque era su propia hermana.
(Alvar 1966, 35)

1 Un rey moro tenía un hijo más hermoso que la plata,
que, d'edad de quinces años, s'enamoró de su hermana.
(GIL GARCÍA 1931, I, 53)

Lorca no hablará de reyes sino hasta el verso sesenta y nueve, al borde de la violación, y se guardará el nombre del padre para el penúltimo verso.[5] En cambio inicia el romance con la descripción de una noche de verano inquieta (con rumores de tigre y llama) que prepara el escenario, y continúa ampliando lo que la tradición hace en cuatro versos –la versión de Sepúlveda (ARMISTEAD 1982) ocupa veinticuatro, pero ello obedece a su fidelidad bíblica y a la consecuente narración del diálogo entre Amnón y Jonadab, que ocupa catorce– con la presentación de sus personajes.

El procedimiento de Lorca, un *bordado* constante de la versión tradicional (ver DÍAZ ROIG 1976, 18-19, nota 6), resulta más productivo precisamente por sencillo. La siguiente descripción de Tamar es la más amplia que hallé entre las tradicionales: "Se paseaba Ultramara por la sala Ultramarina; / derechita como un pino, relumbra como una espada" (COSSÍO 1933, 29, vv. 1-2) y, al compararla con los versos trece a veinticuatro es importante notar, como rasgo "neo-elitista" de lo popular en el tratamiento lorquiano, que mientras la tradición peninsular pierde los nombres propios, la sefardita y la culta los mantienen.

Thamar estaba soñando
pájaros en su garganta,
15 al son de panderos fríos
y cítaras enlunadas.
su desnudo en el alero,
agudo norte de palma,
pide copos a su vientre
20 y granizo a sus espaldas.
Thamar estaba cantando
desnuda por la terraza.
Alrededor de sus pies,
cinco palomas heladas.
25 Amnón, delgado y concreto,
en la torre la miraba,
llenas las ingles de espuma
y oscilaciones la barba.
Su desnudo iluminado
30 se tendía en la terraza,
con un rumor entre dientes
de flecha recién clavada.
Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,

[5]Hallé tres interpretaciones de la escena final: BELTRÁN 1986, y DE PAEPE 1991 coinciden en que David, como personaje del romance y/o como autorrepresentación de Lorca, está dando por terminado el libro. RAMSDEN 1988 busca la circularidad del poema y supone una recuperación de los *nervios de metal* del sexto verso, que entiende como posibles cuerdas de un arpa. COBB 1983 pierde todo sentido de orientación: "In a simple sense David cuts the strings from his harp because of mortification [...] But certainly more is implied [...] David with his harp is the creator of the Psalms. The Old Testament, however, honestly records the turbulent passions of the king. *Perhaps the old king was jealous of Amnon because he himslef harbored an incestuous passion for his daughter Tamar*" (104).

35 y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana.
(García Lorca 1927, 439-440)

Luego, si recurro a un neologismo enredado como el "tratamiento neo-elitista de lo popular", es porque la observación de García Posada sobre cómo Lorca "toma distancias frente al fragmentarismo cubista y, sobre todo, del creacionismo [cuando, en su conferencia sobre Góngora, dice que] la inspiración da la imagen, pero no el vestido [pues] para vestirla hay que observar ecuánime y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra" (García Posada 1990, 216-217) me impide llamar a estos rasgos simplemente "vanguardistas". Misma línea de pensamiento en que, como elemento de "depuración" de lo tradicional, a mi entender se coloca la concepción generacional que los poetas del '27 tenían de lo que es popular en poesía: en palabras de Lorca el problema era que

> hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los *malos espíritus fáciles* que quieren llevarnos a los *halagos populares sin sentido estético* y sin orden ni belleza. (García Lorca 1974, 1014).

Idea que se refuerza con la opinión de Cernuda cuando sostiene que "lo que dentro del arte *aparece como* inspiración popular no es sino *un artificio estético más*, que atrae por eso mismo al *espectador culto, y sólo a éste*" (Cernuda 1994, 212) y así, "frente a la creencia de que Lorca es un poeta «popular» [...] hay *también* bastantes motivos para considerarle como poeta hermético" (Cernuda 1941, 482). Y puede rematarse citando a Salinas, para quien "El peligro del popularismo es la *expresión mimética*, el no decir nada, imitando sólo lo que el pueblo dice. Federico se *inventó su lenguaje popular*, sembrado de popularismos, sí, pero *lenguaje poético suyo creado*" (Salinas 1938, 319); de modo que desnuda y vestida de luna, Tamar cobra un volumen que nunca lograron darle las versiones tradicionales del romance.

Por su parte, la crítica insiste en discutir las implicaciones lunares que hay en los versos veinticinco a treinta y seis, si el desnudo iluminado que se tiende en la terraza es Tamar o Amnón, si el canto se hizo rumor de flecha porque ella ha descubierto que su hermano la observa y si la luna del primer romance bajó a la fragua, como ahora, con duros pechos de estaño (ver Ramsden 1988, 117; Beltrán 1986, 255-256; Cobb 1983, 103). Y así, encerrados en lo que creen la autarquía del MundoLorca y las interpretaciones cultas pierden el referente inicial: "que en edad de quince años / se enamoró de su hermana". Como van a perder la riqueza del bordado del mal de amor (García Lorca 1927, vv. 37-52) si no ven que las transformaciones importantes se dan más allá de las obras bíblicas (Ramsden 1988, 118) y la sobre lectura de los cambios de párrafo (Beltrán 1986, 258).

En el romancero tradicional sólo los sefarditas usan paralelos entre humanos y paisajes, al momento de la violación, para referirse a Tamar: "Gritos que diera Tamar los cielos aburacaran" (Alvar 1966, 35, v. 16). Lorca, en cambio, hace que Amnón y su cuarto sean uno, y el mundo exterior su contraparte. Dibujó un varón tendido y sufriendo, y después salió a observar la naturaleza expectante pero indiferente; cuando volvió, el desesperado seguía ahí, y es esa disposición del "afuera" en los ocho versos de en medio lo que alarga el sufrimiento a medio describir y lo potencia hasta "Yedra del escalofrío / cubre su carne quemada" (García Lorca 1927, vv. 51-52).

Llego a la que quizá sea la transformación más profunda. Para que la violación/incesto se vea consumada, Tamar tiene que llegar al cuarto. En los textos tradicionales, al saberlo enfermo del mal de amor recién visto, David visita a su hijo y éste le pide que Tamar le guise; la enfermedad es real y la cura simbólica: "que Tamar tienen el remedio de su misma enfermedad" (DURÁN 1849, 209). Diálogo y petición desaparecen en Lorca y Tamar entra en el cuarto por su propio pie, ¿a buscar qué cosa? Sin revolver demasiado el punto, es claro que Lorca privilegia con esta escena "silenciosa y silenciada" el elemento novelesco de la fábula y se queda con la lectura, por él mismo declarada, de un incesto que le parece "magnífico". La ambigüedad del diálogo que sigue el tibio rechazo de Tamar y la posibilidad de que los "besos en [la] espalda / avispas y vientecillos" continúen el granizo del verso veinte (BELTRÁN 1986, 262) abre esta lectura. Así, ante una acción que tradicionalmente o es puro diálogo:

El rey salió por allí, Tamar por la puerta entrara.
¿Qué tienes y tú, Ablón, hermano mío y de mi alma?
Los tus amores, Tamar, me trujeron a esta cama.
Si de mi amor estás malo, no te levantes de esta cama.
(ALVAR 1966, 35)

o se pierde en detalles que, buscando una narración bordada, la distraen y corren el riesgo de entrar en "lo halagador de sensualidades" que había llevado a los "recitadores de bajo tono" a amar el *Romancero gitano* al punto de llenarlo a veces de baba

La cogió por la cintura y a su cama la llevaba;
como era tiempo verano, ha subido en falda blanca,
con un pañuelo de seda, la carita le tapaba.
El colchón era de pluma, y las sábanah de Holanda;
la colcha que la cubría era de seda bordada.
(GIL GARCÍA 1931, I, 53)

en manos de Lorca va a desbarrancar la lectura por la pura sensualidad de "los actos *inocentes y hermosos* de la Naturaleza", acelerando el ritmo de la acción que sólo sugiere; desde el momento en que Tamar entre al cuarto las caricias-acoso se suspenderán sólo el instante en que el poeta, de nuevo, asome al exterior y enuncie presagios como caballos.[6] O el principio de la violación misma si, dándole preferencia a la continuidad de la imagen (pensando que todo es "dentro"), se ligan éstos a la variante en que se describía a Ultramara:

Se echa de la cama abajo como un toro cuando brama:
hizo lo que quiso de ella, hasta la escupió en la cara
(COSSÍO 1933, 29).

[6]Beltrán, que lee a partir de una película "posterior al romancero" (*sic* 1986, 263), y que no conozco (*Éxtasis*), cree ver en el hecho de que "el romance habla de cien caballos, precisamente cien" una "precisión numérica frecuente en Lorca [que] subraya aquí la intensidad del deseo a punto de satisfacerse". No hay manera: cuando el marco de referencia se dispara así, inmediatamente se perderán detalles de los referentes más cercanos en el mismo paradigma; la añeja topicalidad del número, por ejemplo: "Dio a partir estos dineros y estos averes largos, / en la su quinta al Cid caen **C** cavallos" (*Cantar de Mio Çid*, vv. 804-805).

Se trate de un caballo-deseo que se adelanta o de una virilidad taurina substituida, la violación en sí mantiene, en cambio, un apego absoluto a las formas tradicionales; que extraña un poco por parco.

Lorca alababa la imagen popular andaluza porque ésta "llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas y sus transformaciones son completamente gongorinas", pero al mismo tiempo le parecía que toda imagen debía someterse a un fuerte proceso de abstracción pues "la naturaleza que salió de las manos de Dios no es la naturaleza que debe vivir en poemas" (GARCÍA LORCA 1974, 1002, 1014). Las versiones tradicionales *sugieren* la violación, pero la "metaforizan" sólo en tanto eluden declararla. Por eso a primera vista resulta "extraña", al menos en el *bordado* que ha tenido hasta aquí la versión lorquiana, su cercanía con aquellas:

10 La cogió por la cintura y a su cama la llevaba.
(SEMINARIO MENÉNDEZ PIDAL 1982, I, 212)

15 Tendióla la mano al pecho, y a la cama la arronjara.
(ALVAR 1966, 35)

73 Ya la coge del cabello,
ya la camisa le rasga
(GARCÍA LORCA 1927, 441)

Lo que hace Federico entonces es diferir el resto de la imagen. Si en los versos siguientes la metáfora "Corales tibios dibujan / arroyos en rubio mapa" (75-76) paradójicamente explicita la violación y el sangrado (ex)virginal de Tamar, llegados a la escena del escándalo en palacio sus ecos se repiten y multiplican: el ir y venir de la gente; "[...] gritos que se sentían / por encima de las casas" (vv. 77-78) a su vez, remite a la tradición sefardita en que "Gritos que diera Tamar los cielos aburacaran"; en puñales que desgarran túnicas y émbolos que con muslos juegan bajo nubes detenidas que, por lo mismo, detienen una vez más la acción al "sacar" de golpe la imagen a un cielo que no puede verse desde el interior del palacio. Y aparecen los gitanos cuando sólo resta el duelo.

Porque la dejó desnuda cuando estaba en la terraza, Beltrán no entendió jamás la camisa de Tamar (vv. 73-74) y, en su afán por ofrecer una lectura "realista", pasó por alto un par de "detalles": olvida que el romancero, en tanto creación popular, se rige dramáticamente (no bajo una lógica causal) y que, en consecuencia, *si el desarrollo dramático de la narración lo amerita* puede "contradecirse" de un verso al siguiente y "re-vestir" sin más a la protagonista.[7] En cuanto a la importancia específica que para la tradición peninsular tiene la ropa de Tamar –de 50 versiones revisadas, 29 hacen referencia a la camisa, camisilla o enagua (siempre blanca) con que Tamar llega al cuarto; ver BAZÁN BONFIL 1996, 64–, si en Lorca es camisa rasgada, sigue siendo tan tópica que pese a su valor textual, es un símbolo obvio de la misma desfloración que los "corales tibios dibujan"; esto es, Beltrán no debió verse obligado entenderla "como simbolizando el celo del templo, el velo de su femineidad" (1986, 265), sino que debió obligarse a verla desde la tradición a la que responde. Así (y perdón por una digresión tan larga), no es extraño que la aparición de las vírgenes gitanas le

[7] "¿Qué camisa? Era evidentemente [*sic*] que tenía que estar desnuda, que tenía que no llevar nada [*sic*] cubriéndole la espalda ¿Cómo hubiera podido de otra manera sentir el granizo y las avispas y los alientos de los besos de su hermano? Me veo obligado a entender esta camisa como simbolizando el celo del templo, el velo de su femineidad" (BELTRÁN 1986, 264-265).

sorprenda, ni admira el nivel de sobre-lectura que alcanza;[8] pero es grave porque éstas responden *también* a la poética del propio Lorca que, en cambio, estaba obligado a conocer.

Todo el tiempo entre dos aguas, el rechazo de García Lorca hacia las lecturas folklóricas de su libro se suma a la necesidad de "armonizar lo *mitológico gitano* con lo puramente vulgar de los días presentes" de forma que aunque el resultante sea extraño, tenga una belleza nueva y aún sea posible "conseguir que las imágenes [...] sobre los tipos sean *entendidas* por éstos, sean visiones del mundo que viven" (GARCÍA LORCA 1926-b, 1137). Si a esto se agrega que en la tradición, si bien no hay *gitanos*, la escena del "escándalo" es una de las más libres en lo que a los referentes toca,[9] la presencia de vírgenes gitanas no hace sino redondear la intención que ya se declaraba en la conferencia sobre Góngora: crear un mundo mitológico propio en que, desdeñando el método explicativo y procediendo por alusiones (poniendo a los mitos de perfil), la narración "cualquiera" de la que parte se transforme (GARCÍA LORCA 1974, 1017-1019).

Si antes no se hizo mención de otro referente "gitano" es porque, en realidad, no se hizo alusión a ningún otro referente *humano*. El mundo se ha ido creando todo el tiempo en torno de Tamar y Amnón que se reflejan en el paisaje (o que van siendo dominados por el calor del verano y la noche), y la aparición de cualquier otra persona no tendría caso antes de que la tragedia se extendiera *sobre todos*. Sólo en este punto es posible llenar la escena de "gente": esclavos que trajinan, gitanas que compadecen el dolor de Tamar, negros que disparan contra Amnón. Y esto, en realidad, sólo para subrayar la final soledad de David cuando la huida del hijo sea sonido lejano. Así, y en palabras de Lorca (1926, 1084), la "escasez" de personajes sería, en realidad, omnipresencia:

> *las figuras* sirven a fondos milenarios donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como *un cielo de estío* [...] que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y [...] no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia [...] *es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no comprende*.

EPÍLOGO SOBRE LO ESTABLECIDO (DONDE, PREVINIENDO QUE ASÍ NO FUERA, SE EXPLICA QUÉ DEBIÓ SER)

Si hubiera que resumir la forma en que García Lorca transforma este romance tradicional para incorporarlo al *Romancero gitano*, habría que centrarse en dos factores:

1) Conocedor de la tradición, Federico verdaderamente la asimila; *i.e.*, mantiene y pule sus recursos formales y echa mano de las formas de tratamiento que mejor sirven a su *objetivo lírico*.

2) Éste lo lleva a desdeñar la misma narración que pretexta, pero a llenarla de tantos significados como lectores tenga el romance, en obediencia a una poética establecida por él mismo al hablar de otros poemas:

[8] "algo inesperado: las vírgenes [...] son gitanas [...] como si el hecho de que hubiese vírgenes gitanas en la corte del rey David fuera algo perfectamente convencional [... cuando] *aquí se trata de judíos y no de gitanos* [... pero] hay algo común entre judíos y gitanos [...] su condición errante [...] esto podría ser suficiente para justificar la presencia aquí de lo gitano, *como si estas vírgenes estuvieran augurando el futuro que habría de ser el del pueblo judío*" (BELTRÁN 1986, 266; yo subrayo).

[9] El incesto se descubre con y sin intervención de médicos, al salir Tamar de la habitación o tiempo después. Las "soluciones" son igualmente dispares: alguna variante sugiere pedir dispensa al Papa para casar a los hermanos; otras hablan de lo que será la criatura al nacer (rey de España, "Hijo de hermano y hermana", monja); en alguna más, los demonios se llevan a Amnón y en otras dos Tamar se mata. Ver BAZÁN BONFIL 1996, 66-68.

> en *Romance sonámbulo*, hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y *nadie sabe lo que pasa* ni aun yo, porque *el misterio poético es también misterio para el poeta* que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora [...] Es un *hecho poético puro* del fondo andaluz, y siempre tendrá luces cambiantes, aun para el hombre que lo ha comunicado, que soy yo [...] *Y está bien que sea así*. El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio. (GARCÍA LORCA 1926, 1085 y 1087)

Y, sobre todo, al insistir en que el "misterio poético" ha de permanecer como tal, pues "El misterio no está fuera de nosotros, sino que lo llevamos encima del corazón (GARCÍA LORCA 1974, 1021), del mismo modo que "la «verdad poética» es una expresión que cambia al mudar su enunciado" (GARCÍA LORCA 1928, 1034). Así, intentar desarmar las metáforas que llenan el romance, "explicarlas" y con ello cancelarles el secreto, hubiera faltado a la poética que movió su producción misma, a la gongorización de la materia tradicional que perseguía el poeta, al enduendamiento que quería darle, pues

> La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y *es seguro* ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales. (GARCÍA LORCA 1974-b, 1076).

Si "una imagen poética es siempre una translación de sentido" –de ahí la "riqueza" de las interpretaciones citadas–, y al "leer el madrigal hecho a una rosa con una rosa viva en la mano sobran la rosa o el madrigal", ¿qué sentido hay en disecar aquí *mis* rosas y achacarle esa traslación de sentido a Tamar, Amnón o Federico?

Bibliografía citada

ALVAR, Manuel, 1966. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. Sepan cuantos... 43. México: Porrúa.

ARMISTEAD, Samuel G., 1982, y Joseph H. SILVERMAN. *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo, 1996. "Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de Amnón y Tamar". En Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González (eds.) *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*. Publicaciones de *Medievalia* 13. México: UNAM / El Colegio de México. 57-74.

BELTRÁN FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Luis, 1986. *La arquitectura del humo: una reconstrucción del "Romancero gitano" de Federico García Lorca*. Londres: Tamesis.

CANTAR DE MÍO ÇID. Colin Smith (ed.). Letras Hispánicas 23. México: REI, 1988.

CERNUDA, Luis, 1941. "Poesía popular" (1941). *Obra completa*. Derek Harris y Luis Maristany (eds.). t. II (Prosa I). Madrid: Siruela, 1994. 471-487.

CERNUDA, Luis, 1994. "Federico García Lorca". *Obra completa*. Derek Harris y Luis Maristany (eds.). t. II (Prosa I). Madrid: Siruela. 206-214.

COBB, Carl W., 1983. *Lorca's **Romancero gitano**. A Ballad Translation and Critical Studie*. Jackson: University Press of Mississippi.

COSSÍO, José María de, 1933. *Romancero popular de la montaña*. Santander: Publicaciones de la Sociedad Menéndez

Pelayo.

DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. Estudios de lingüística y literatura III México: El Colegio de México.

DIEGO, Gerardo, 1932. *Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.

DURÁN, Agustín, 1849. *Romancero general*. Madrid: Rivadeneyra.

GARCÍA LORCA, Federico, 1926. "Romancero gitano". *Obras completas*. 19a ed. t. I. Madrid: Aguilar. 1083-1090.

GARCÍA LORCA, Federico, 1926-b. "Carta a Guillén" (2 al 3 de marzo de 1926). *Obras completas*. 19a ed. t. II. Madrid: Aguilar, 1974. 1136-1139.

GARCÍA LORCA, Federico, 1927. *Thamar y Amnón*. En *Romancero gitano, Obras completas*. 19a ed. t. I. Madrid: Aguilar. 439-442.

GARCÍA LORCA, Federico, 1928. "Imaginación, inspiración, evasión". *Obras completas*. 19a ed. t. I. Madrid: Aguilar, 1974. 1034-1040.

GARCÍA LORCA, Federico, 1974. "La imagen poética de Don Luis de Góngora". *Obras completas*. 19a ed. t. I. Madrid: Aguilar. 1001-1025.

GARCÍA LORCA, Federico, 1974-b. "Teoría y juego del duende". *Obras completas*. 19a ed. t. I. Madrid: Aguilar. 1067-1079.

GARCÍA POSADA, Miguel, 1990. "Hermetismo, neogongorismo y estilo en el *Romancero gitano*". *Selected Proceedings of the "Singularidad y Trascendencia Conference"*. Nora de Marval-McNair (ed.). USA: Society of Spanish and Spanish-American Studies. 215-228.

GIL GARCÍA, Bonifacio, 1931. *Cancionero popular de Extremadura: contribución al folklore musical de la región*. Cataluña [*sic*]: E. Castells.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, 1970. *El público: Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. Oxford: Dolphin.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, 1978 y M. LAFFRANQUE (eds.). Federico García Lorca, *El público* y *Comedia sin título*, Barcelona: Seix Barral.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1953. *Romancero hispánico*. t. I. Madrid: Espasa-Calpe.

PAEPE, Christian de (ed.), 1991. *Primer romancero gitano*. Madrid: Espasa-Calpe.

RAMSDEN, H., 1988. *Lorca's **Romancero gitano**. Eighteen commentaries*. Manchester: Manchester University Press.

RAMSDEN, H. (ed.), s.f.. *Romancero gitano*. Manchester: Manchester University Press.

SALINAS, Pedro, 1991. "El romancismo y el siglo XX". *Sur, con viento*. José María Barrera López (ed.). t. II. Sevilla: Universidad de Sevilla. 258-300.

SALINAS, Pedro, 1938. "Homenaje a García Lorca" (México, 1938). *Sur, con viento*. José María Barrera López (ed.). t. I. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991. 313-321.

SEMINARIO MENÉNDEZ PIDAL, 1982. *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. Encuesta Norte 1977. Madrid: Gredos.

TIRSO DE MOLINA, 1958. *La venganza de Tamar*. *Obras dramáticas completas*. t. III. Madrid: Aguilar. 359-404.

WELLES, Marcia L., 1995. "The Anxiety of Gender: The Transformation of Tamar in Tirso's *La venganza de Tamar* and Calderón's *Los cabellos de Absalón*". *Bulletin of the Comediantes*. 47. 2: 341-372.

OBSCENE ONOMASTICS IN MEDIEVAL TRICKSTER TALES

Louise O. Vasvári
State University of New York, Stony Brook

Names or nicknames of tricksters, who often appear in both oral culture and in literature in the guise of servants or fools, are infused with what Bakhtin (16-17, 27-28, i48, 164-8, et pass.) called the grotesque debasement of language to the bodily lower stratum. This grotesque carnivalesque language, characteristic of the speech of the marketplace, emphasizes excrescences of the human body, especially the phallus, but also the nose, which often stands for it, as well as all the apertures of the body and hence the often interchanged activities of eating, copulation and excretion. It blurs, as well, the frontiers between categories of the human, the animate, and the inanimate. In this paper I shall exemplify the use of carnivalesque debasement in naming conventions of trickster figures, both in literary and subliterary texts from antiquity to the present, with primary emphasis on the medieval and renaissance periods.

The absurd names of servant figures that I shall be discussing, as well as the frequently cruel and illogical tricks in which they specialize will become clearer if they are studied in the context of the grotesque and anti-social activities of the universal folkloric figure of the trickster, which is their subliterary archetype. According to Jung the trickster, an archetypal psychic structure of extreme antiquity embodies an absolutely undifferentiated consciousness, corresponding to a psyche that has hardly left the animal stage. In his clearest manifestations he is a faithful copy of an absolutely undifferentiated human consciousness, corresponding to a psyche that ahs hardly left the animal level' (Jung 200). He is also seen as poised at the crossroads of the secular and the spiritual. He has some of the features of a pagan deity, of an animal, a human being, a hero, and a buffoon, he serves both good and evil, and functions as denier and affirmer, destroyer and creator. He exists purely on the material level, where what most interests him is the gratification of his physical appetites. Others consider him as a reflection of a logically more sophisticated culture, which needs to create the trickster as a mediating figure to respond to the perception of contradictions in society (Kerényi, Radin, Babcock-Abrahams, Sayre, Koepping). In any case, the trickster represents a symbolic inversion of established values, who is amoral, asocial, aggressive, impulsive, deceitful, exhibitionist, has an overdeveloped libido, and is constantly provoking all authority. From his position on the fringe of society he mocks all conventions but in particular those relating to sexuality. His arms of attack range from coprophagy to scatology, ie., from material dirt to verbal dirt. He may directly sling excrement or drench others in urine, traditional debasing gestures in terms of the topography of the body. He may, instead, obsessively repeat tabu words directly or through double entendres and thus make them, so to speak, come alive. From a psychoanalytical perspective, the trickster's verbal games

—the misremembering, the slips of the tongue, and the double entendres— reveal the unconscious desires of the "id". The trickster's primal or unconscious desires typically work through language, turning on linguistic twists and polysemic significations, as will be richly exemplified.

Frequently the trickster possesses mental or physical abnormalities, particularly in the form of hypertrophied sexual organs, or other appendages that may stand for them, such as a hunchback, oversized feet, nose, or ears. His incorrigible impulses make him the incarnation of the phallus, with its uncontrollable and irrational disobedience. His phallus, serving as his double or alter ego can also be depicted as growing to enormous proportions and can even supplant him, with the motif of detachable phalluses appearing in many trickster tales. For example, the erect organ of the cunning semi-divine but sub-human animal trickster of the Winnebago reaches such a total emancipation that the trickster can remove it carry it on his back in a box, or he can send it under water to copulate with the chief's daughter standing on the other side of the river (Radin). Compare a literary version of the same hypertrophism motif in Rabelais' Pantagruel where men who had gorged on great medlars (where *medlar* connotes the 'female pudenda', Partridge 153) had their members swell and grow so large that they could use them as a belt, twisting them four or five times around the body. In Andalusia today a variant of the Winnebago tale circulates in oral tradition in the joke about the girls who won't go into the pool for fear of male sexual organs lurking underwater. Another joke in the same tradition is about Don Quijote's servant, Sancho Panza (whose name means 'fat belly/gut'), who is said to have to travel with two boxes, one for his luggage and the other for his *cojones* 'testicles' (Brandes 153).

Examples of sexually overdeveloped tricksters in classical culture include the satyrs, and trickster deities such as Hermes, Mercury, and Priapus, who are imagined as gendered and supersexual. Satyrs, who represent the incorporation of animal nature into man, are depicted as having equine ears, tail and sometimes hoofs, and an an always erect phallus of equine proportions and they may carry names such as 'Penis,' 'Erection,' or 'Gland' (Fränkel). Although they pursue human females, their successful sexual encounters are usually limited to quadrupeds. Hermes, the wily and deceptive Greek god of fertility and crossroads, is represented as a kind of "flasher in the form of herms rectangular columns with erect genitals (sometimes with a human head superimposed) facing with menacing erection towards intruders. Mercury and Priapus, the god of gardens and fertility, are also represented with equally overabundant or even animal phallic proportions. For example, miniatures of Priapus, phallus aflame, were hung in doorways, telling both evil spirits and human intruders to 'f--- of f'!

The exaggerated sexual attributes of fools, clowns, mimes, and mummers throughout history are ultimately related to that of the satyrs and the Dionysian trickster deities. Roman examples of phallic display include Gallo-roman bronze ornaments depicting grotesque male busts, on the dome of whose shaved pate a lock of hair stands up in the form of an erect penis, while in Roman theater fools employed enormous leather phalluses. In the middle ages the animal-like sexuality of fools was often shown displaced to other objects associated with them, like the asses' ears and cock's crest, or an actual phallic-shaped cock, decorating their fool's caps. The fool's bauble was particularly seen as a detachable, self-operating organ with life of its own,

which could be formed into a clear representation of a phallus or be capped with an emblematic replica of the fool's head (Maeterlinck [fig. 3], Schwarz, Willeford 10-11, Williams, Richard, Metzger, Gaignebet & Lajoux 190).

The trickster uses practical jokes and verbal games, such as obscene double entendres to subvert official order. One of his favorite games is a kind of false naiveté or pseudo-schizophrenia, where he pretends to understand only on the literal level (Levin). For example, a German version of a tale of the famous Medieval trickster Markolf (which name probably has it origin in the name Mercury) illustrates both Markolf's gluttony and his verbal ingenuity when he promises to bring his master Solomon an *[eier]fladen* 'pancake,' which he then ends up eating himself and replacing with a *[kuh]fladen* or 'cowflop.'

In medieval culture the gross trickster-servant figure with an absurd semantically transparent name, who inevitably outwits his master with his clever verbal games, has its literary roots in the Roman *servus* of Plautus and Terence, revived in narrative form in the twelfth-century Latin clerical *comedia* For example, the cynical comedy *Babio* is a typical medieval "game in a name," where the characters have semantically transparent names appropriate to their role in the plot. The aptly-named young servant *Fodius* 'digger, fucker' tricks his miserly old pedant master *Babio* 'senile, stupid, fool, babbler' intellectually as well as sexually by cuckolding the old man with the latter's young wife, *Petula*, whose name connotes 'lascivious, prostitute.' *Fodius* manages to deny his misdeed by a grammatical ruse on his own name. When accused, he swears only that he is not having sex with *Petula* at that very moment (*luro sacras per aras, non fodit hanc Fodius*), but because *Babio* is too ignorant to distinguish the short *o* of the present tense *fodit* from the long *o* of the past tense *fodit* he becomes complicit in his own deception and eventual castration.

Another example in medieval comedy of the servant with a *redende Name* is the gross rustic servant *Spurius* 'bastard' who serves as the grotesquely inappropriate erotic counselor to his master *Pyrrhus* 'pear, fool, testicle.' On the model of Ovid, *Spurius* convinces his master in fifty bombastic verses to send an appropriately seductive gift of a meat pie to a woman whom he is trying to woo. Naturally, it is the messenger himself who ends up eating the pie with the help of his girlfriend, *Spurca* 'dirty, covered with excrement, fellatrix' (Elliott, Vasvari: "Vegetal").

The function of verbally astute servants such as *Fodius* and *Spurius* is to create a topsy-turvy world of illusion in which values are inverted and where the underdog becomes king of carnival, symbolizing the victory of imagination, astuteness, and of the pleasure principle (Babcock). Such tricky servants always triumph over their master, on whom in real life they must depend, with the servants' grotesque names serving as immediate metatextual clues to indicate their role as liminal personalities.

It belongs to the very essence of trickster-servant and fool figures that they should have grotesque names connoting their basic characteristics. For example, the medieval Irish trickster is called *crosans* which connotes lewd, obscene, boastful or contrary behavior. In one Irish tale the jesters in one household are called *Trick*, *Madcap* and *Mockery* combining the elements of which the tricksters' activities are made up (Harrison 52), particularly when we consider that terms for

deception and trick always overlap semantically with sexual trickery, as even in contemporary English, where a prostitute is said to 'turn a trick.'

Medieval literature is full of onomastically-challenged servant figures, who both have trick names and live by their tricks. Abusive [nicknames and the creation of proper names from sexual or scatalogical terms is one of the most frequently utilized techniques of popular humor. Names and epithets of tricksters are often grouped in lengthy and often complex strings of hyperbolic abusive language, semantically and grammatically isolated from context, where naming and addressing become inseparable activities. Such a combination of ambivalent and ironic epithets of praise and abuse, along with oaths and invectives, form the typical verbal abuse of the festive popular culture, and are particularly prevalent in the subculture of marginalized groups in all periods (Bakhtin, Labov, Dundes, McDowell, Murray).

Ludic onomastics is part of language play, one of the most beloved forms of human activity, and part of oral-carnivalesque culture. It is one the (paraliterary) "little genres of oral discourse" (Bakhtin), such as lying, bragging, and insult competitions, ludic fables and fabliaux, *sermons joyeux*, the *antipastourelle* , and what I have called perverted proverbs, all of which I have studied elsewhere (see Haywood & Vasvari). Examples of ludic onomastics are nicknames centered on physical defects, illness, and scatological and sexual insults, such as the medieval Fr. *boiteux* 'lame', *bossuet* 'hunchback', *Boyau/Boillet* 'with a big gut,' various terms with cul 'ass' (*grant cul, gros cul, trou de cul, poil au cul* 'big ass, asshole, hair on the ass') *couille* 'balls,' and many more, including Eng. *Letcher* 'letcher', *Cunteles* 'cunt', *Prytayle* 'penis-tail', and French *Grossteste, Conilaud, Vitu, Chiart, Chiaille/Chiasson, Chastrez,* and *Coillot/Coille* '[big] balls' (Carriez).

David Gilmore (76-90) discusses the continued proliferation of such disparaging terms, often scatological, obscene, and always embarrasing in the Andalucia of today, where it functions in the form of the *apodo* as a genre of covert verbal, mostly male-on-male aggression, much as gossip does for women. Gilmore documents how in one agricultural town of 1,570 households there are only 217 patronymics to go around, all common Castilian ones, compounded by only a handful of Christian names. To compensate for this paucity of official names, he found 400 nicknames, 40 to 1 of them attached to men, including ones such as, *Antonio la Chochona* ('Antonio Big Twat'), *Manolillo el Chocho* 'Big Twat,' *Joseillo el Cagachino* 'Shit on the Floor,' *La Rogelia*, a feminine distortion of a male's name applied to a man, and *Maripepa Caramelo*, applied to another unfortunate man who was not effeminate but had a high-pitched voice, and *Juanito de la Cagarruta* and *Joseillo el Cagachino*, both of whom purportedly shit their pants.

In stereotyped invectives the borderline between adjective, noun, and common and proper noun becomes totally blurred. The comic effect consists in the ingenuous over-accumulation, often in rhyme, of vulgar epithets. As such catalogues of abusive terms are by their very exaggeration much more conducive to laughter than to functioning as actual insults they turn into a verbal game that socializes linguistic aggressiveness. Invective epithets serve to

enumerate the moral and physical defects and dishonest occupations of cunning jack-of-all-trades, rogue servants, who in the middle ages belonged to the itinerant homeless hordes, including pimps, porters, prostitutes, pickpockets, gamblers, beggars, and the like. Sometimes such would-be servants boastfully list their own vices and occupations by way of self-recommendation for a job. In other cases, it is the masters who extol their servants with such terms and, with carnivalesque logic, contract them or keeps them on as servants in spite of their tricky character. In this carnivalesque language such series of abusive, or often self-abusive names, rather than functioning as true insulting epithets, are by their exaggeration and incongruity part of the carnivalesque genre of billingsgate, or popular invective, where they have fully retained their playful and ambivalent linguistic vitality. Ultimately, in carnivalesque language names, nicknames and terms of abusive praise or praiseful abuse become indistinguishable.

Two medieval examples of such hyperbolic lists of praise--abuse are the thirteenth-century Provençal poem, "Le truand aux cent métiers," a list of some eighty dishonest occupations of a medieval Jack-of-all=trades, and the very similar "Dit de l'Herberie" of Rutebeuf (Bec [89-84, Picot [492]), both burlesque monologues of professional self-praise of a rogue who brags that he will recount all his occupations, among which he includes ruffian, pirate, thief, pimp, cutpurse, and many more. In both lists even seemingly innocuous occupations, such as "basket maker" simultaneously carry dishonest connotations of being a cheat.

In the fourteenth century Spanish *Libro de buen amor* a tricky adolescent go-between miserably humiliates his master in a love adventure, following which the master good-humoredly extols/insults his servant, as (ed. Willis, 1620-21):

> a scoundrely young pimp... a charming young fellow; except for fourteen things I never saw anyone better than he was.
> He was deceitful, drunken, a thief and a tattler, a card-cheat, a brawler, greedy and quarrelsome, a wrangler a fortune-teller, dirty and superstitious, stupid and lazy.

The youth is named Huron 'ferret,' a name whose multiple connotations must be understood in the context of the characteristic grotesque genital attributes of tricksters. On the denotative level, the 'ferret' refers to a small carnivore with a long flexible body that moves rapidly and with agility and is used to hunt rabbits. At the same time, because of his movements, elongated shape and inclination to pursues conies into their hutches the term 'ferret' has been generalized in numerous languages as 'phallus.' Compare, in English, the now innocent sounding *Pop goes the weasel*, which has its origins in the same ambiguous image.

One of the most detailed descriptions of the grotesque qualities of servants is in the Decameron (VI, 10), of *Guccio Balena/Porco* 'Whale/Pig,' servant to the charlatan salesman of relics, *Frate Cipolla* 'Friar Onion.' As his porcine name indicates, *Guccio* is short, ugly, dirty, and oversexed. In addition, his master in a catalogue reminiscent of the description of Huron brags that his servant possesses nine such characteristics that if Salomon or Aristotle or Seneca had even one of them, it would nullify all their virtue, wisdom, and morality: "he is slow, ... a liar,

negligent, disobedient, foul-mouthed... forgetful... not to mention a few other little faults, which it would be better to keep quiet."

Picaresque servants like *Hurón* and *Guccio Porco* are also related to the medieval marginalized figure and onomastic joke par excellence, *Nemo* 'No One', or, better, 'Anti-Someone.' Although it is first recorded as a cunning trick name in Odysseus the onomastic joke is further elaborated in the Middle Ages. *Nemo* becomes a mock saint in parodic sermons, with appropriate reinterpretations of Latin Biblical sentences such as in *Nemo Deum vidit* 'No one sees God,' *Deus claudit et Nemo aperit* 'God knocks and No One opens.' *Nemo* also becomes associated with the misdeeds of servants, for which "No One" always claims responsibility (Calman, Meyer-Heisig, Schuster). Compare also similarly carnivalesque "No" place names, like French *Niort*, and English *No Name*, *Nobody's Business*, and *Nome* (originally 'No Name'), all of which really exist in the United States (McMullen).

In the fifteenth-century Clement Marot plays on a variant of the Nemo figure as servant in the following verses (Koopman: 161):

> Vray est qu'il avoyt ung valet
> Qui s'appeloyt Nichil valet

('It's true that he had a valet 'servant'/ whose name was Nichil Valet "worthless servant"').

The rhymed word, *valet* 'servant,' also connotes 'phallus,' imagined as man's unreliable and disobedient servant, as in the following obscene riddle in Middle French (Hassell: 639D):

> Demande: Quel est tel valet? Se il ne lui monte en la teste, riens ne feroit ne pour maistre ne pour dame.
> Response: Ce est dit pour un vit, qui au besoing ne voelt mettre a point.
>
> ('Question: Who is such a valet If he doesn't feel like it, he won't do anything for master nor lady.
> Answer: That's said of the prick, which refuses to be ready/to get an erection when needed.')

Lists of insults when they are incorporated into insult contests or "flyting" are often nothing but an unbroken string of invectives, whose virtuosity demands an even more inventive retort from the insulted adversary, as in the following fifteenth-century Scottish competition (Legman: 786-7):

> Canker'd Cursed Creature, Crabbed Corbit Kittle, Buntin-ars'd, Buegle-back'ed, Bodied like a Beetle; Sarie-shitten, shell-padock, ill-shapen shit

to which the only appropriate reply is to top the invectives:

> Fond Fliter, Shit Shiter, Bacon Byter, all defil'd,
> Blunt-bleiter, Paddock pricker, Pudding-eater perverse...

> Jock blunt, thrawn Frunt, kiss the Cunt of the Cow,
> Rubiator, Fornicator by Nature.

As we shall presently see, many of these insult terms are readily convertible into proper names.

Fifteenth-century German *Fasnachtspiele* 'carnival plays,' offer a particularly rich documentation in invective naming conventions, where invectives similar to the Scottish ones have clearly become nicknames. In one play in form of a lawsuit the two protagonists represent the gluttony of tricksters, with the plaintiff called *Fritz Weinschlunt* 'Fritz Winegullet' and the defendant *Heinz Molkenfross* 'Heinz Dairygorger' (Keller nu. 10). In another, the fools, who are trying to pose as lovers and who sport fool's caps, ass's ears, and cuckoo feathers, have names like *der Ulein Kolb* 'owl's ass,' *Nasenstanck* 'nose stink,' *Muckenrussel* 'gnat snout' (Hans Folz, *Die Liebesnarren. Em Spiel von Narren*, in Wuttke & Wuttke: 82-90).

Another *Fasnachspiel* provides a particularly extensive catalogue of names of rogue characters, called out at the beginning by the crier (Keller 372). The invective-nicknames range from relatively mild *Landschalk* 'itinerant rogue,' and *Feltrud* '(field) dog/fox' (which, like Huron above, is a sexualization of hunting images), to several grotesque animal terms, *Speckkuh* 'bacon cow,' *Schweinsohr* 'pig's ear,' *Kalbseuter* 'cow's utter.' *Eberzan* 'boar's tooth,' to *der tauft Jud* 'baptized Jew', variant of *der Jud*, a popular insult name. Most telling is the name *Schlauraff* which shows that fools with such names inhabit *Schlaraffenland* or the Land of Cockaigne, the topsy-turvy world, which like carnival, represents the reversal of hierarchical order, and in which such rogue characters dwell (Wunderlich, Vasvari "The Geography of Escape").

Arndt (78-83), who in his *Die Personennamen des deutschen Schauspiels des Mittelalters* provided an extensive lists of grotesque fools' names in carnival plays, left most without adequate commentary, sometimes out of reticence and often out of ignorance of many of the sexual connotations. Among the more picturesque terms listed but not explicated by Arndt are the following:

— *Sauerkübel* 'sour/pickling bucket,' *Sauerzapf* 'plug or bung of a vinegar barrel,' *Scheisskübel* 'shitbucket,' and *Gruomatsack* 'sack full of bran/excrement.'

— *Vilweiss* 'Know-it-all,' and, in the same play, *Studfaul* 'Lazy-as-a-post,' who brags about his incomparable laziness, both of whom must also inhabit Schlaraffenland where it is the laziest and the biggest liars who are made king (on the enormously popular medieval genre of the lying tale see Vasvari "Two Lazy Suitors").

— *Otto Eulenvist von Pirntan*, who is onomastic cousin to the much more famous trickster, *Till Eulenspigel*, whose name, bowdlerized as 'owl-mirror,' actually has its actual etymology in Flemish *ul den spegel* 'wipe my ass' (Richter 38), the meaning which is clearly alluded to in the many illustrations of the young Till riding on a horse behind his father, provocatively "flashing" his bare buttocks to passers-by.

— *Hainkam* 'Cockscomb,' with allusion to the cockscomb, sometimes replaced by a phallus, on top of fools' caps.

— *Pilzan* 'foal's [first] tooth,' which, like *Eberzahn* above, connotes 'horniness,' in this case of an adolescent. Toothache, for example, was regarded in folk culture as a punishment for sexual guilt. Compare the tale of the woman with a toothache who tells her husband that the priest can cure it. The suspicious husband sends their son to spy on the pair, and he comes back with the report that the priest "pulled a very long tooth from mother's hole" (Anonymous, "Contes flamandes de Belgigue"). Or compare the prostitute in the *Decameron* (VII,9) who gets a client to pull out a tooth to give her as a memento, but he soon finds out the she has a whole bag filled with client's pulled teeth.

— *Schürzenesel* 'skirt-chaser,' literally 'apron-ass', because in traditional culture the ass, renowned for his enormous erectile capacity, was the popular image par excellence of both lust and laziness, and term for ass often came to connote the phallus (vid. Vasvari,"A Tale," which also documents the sexual connotations of articles of female clothing, like smocks and aprons, which cover the genital area)

— *Tytke Druckenworst* 'Dietrich Pressed/Dry Sausage' and *Rübengrebel von Erlestigen* 'Rootdigger,' which refers not to agricultural labor but to love's labor of the manroot, or *Rübe*, which I have dubbed elsewhere vegetal-genital onomastics (Vasvari "Vegetal-Genital Onomastics").

Another variant of fool's names in carnival plays is the invention of trickster popular genital saints in the French *sermon joyeux* (Koopmans), as the male *St. Boudin* (blood sausage eaten particularly at carnival/phallus), the female *Sainte Fente* (Saint Split/Crack), the confessor *Saint Couillebault, confesseur*, whose name is homonymous with *couille= con = fesseur* ('nice balls = cunt = ass[man])', and the latter's "sister", *Sainte Velue* ('saint hairy'), among whose miracles is that she gives back a woman her virginity. There is also a masculine *Saint Velu*, in the *Sermon de saint Velu* (circa 1520) said to have been buried in Italy after being martyred in the town of *Viterbie* (*vit* 'penis'), strangled by a *con*. He is famous for many "miracles" like making women "fat" and making milk go into their breasts and for his "medicines", whose nature is readily apparent from the female faithful who are urged to pray to him: *qu'il vous doit donner passion / quant on voudra votre conbatre/ et que d'un coup on vous abbate/ pour fourrer votre pelisson* ('that he grant you passion / when you want to enter into combat [=con=batter 'cunt bang] / and that you get killed /hit/fucked in a quick one/ to stuff your furpiece'). Other similar saints include *Sainte Folie, Saint Frappcul, Saint Pou,* and *Saint Jambon* (where jambon 'ham/ass'), who was martyred in truly saintly fashion, tortured by his skin being salted, then hung, and finally sold [into slavery]: *sallé... pendu... vendu au beau marché au plus. Offrant*. Meanwhile, *Saint Andouille* ('tripe sausage' eaten at carnival/phallus) was boiled and roasted on coals and then cut up into pieces ingested by women.

In the *Fasnachspiele* the humor of the scatalogical or sexual meaning of fools' names is heightened by their obsessive accumulation. Compare an Old German Marian play, where the tricky servant Rubinus introduces the play and himself with nineteen different ridiculous but not obscene names (Kummer 38): *Gumpolt. Rumpolt Harolt, Narolt, Seibolt, Neidolt, Hirolt. Mirolt. Leupolt, Deupolt, Hospolt. Rospolt, Tibolt, Nimdolt. Enchenpolt. Frauenholt. Isandolt, Gundolt, Ranpolt, und der schon Akcherpolt*. To this list he later adds *Pastaun* and *Ekhart* before giving his "real" name, *Rubein* (from Lat. *Rubinus* 'red haired,' a sign of cunningness in the Middle Ages. Although Rubein brags about how mornings he hides behind the fence and then pounces on girls as they take their animals to pasture, his many names have no sexual connotations, but their very accumulation is funny, and they make him into an anti-Nemo, or 'Everyfool.'

As in the above list, even when the names themselves may not be obscene, their very excessive accumulation, perhaps in rhyme and with other linguistic games, can be a source of hilarity. A masterpiece in this genre is the "Chanson contenant les noms des principaux négociants de Lyon", supposedly a list of actual people active in Lyon in the middle of the eighteenth century (first edited in 1846 by J-B. Montfalcon). It is worthwhile to reproduce the whole list, how the hilarity is achieved by a variety of literary techniques: the rhyme (*Violon, Rigoudon, Babillon, Rapillon*), by semantic association (*Le Rouge, le Gris, Le Roux*), by pseudo-proverbs (*Petit Coeur, Grand Jouteur),* syntactically correct semantic nonsense (*Le Gros, Robinet, Soulage*) by *parodia sacra* (*Avé, Maria, Philis*, homonymous with Ave, Maria, Filius, and *Saint-Joseph, Vachet, Fize*, a play on 'Saint Joseph, Vache et Fils'), as well as some supposedly "real" names, but which were like the Andalusian nicknames or *apodos* discussed above as a male-on-male discourse, which could straight-out function as names of characters in carnivalesque genres (such as *Sautemouche, Compagnon* [buddy/testicle, vid. Vasvari "Cruz"]), *Boudin, Sale, Baton, La Sausse, Farinet*, *Bourdon,*and *Cocquard* which means 'trickster, fool'):

Violon
Rigoudon,
Sautemouche,
Detournes, Michel, Morin,
Paillard, Bouchet, Catin,
Beauvais, Fichet, Carmouche,
Perrotton,
Compagnon,
De la Fosse,
Thou, Boudin, Sale, Baton,
Pourrat, Mettra, Toinon,
La Sausse,
Le Gros, Robinet, Soulage,
Vidalin, Dansson, Ménage,
May, Guillot
Beau, Chicot,
Soulas, Treille,

Servan, Marion, Dubois,
Fay, Dru, Comte, Puy, Bois
Bouteille,
Babillon, Rapillon,
Ronjon, Miervre,
Nalet, Pachet, Salicon
Ferlat, Courraiux, Giton,
Chaix, Concler, Gilles, Lièvre,
Blanc, Cocquard,
Bon, Pinard,
Poivre, Motte,
Le Rouge, Le Gris, Le Roux,
Le Court, Le Long, SAphoux,
La Motte,
Dressons, Noud,
La Griffoud,
Avé, Maria, Philis,
De Bouteau, Paradis,
Viton, Jamet, Lafitte,
Aubonnet,
Farinet,
La Gajette,
Prost, May, Pourtat, Sain, Remi,
Troy, Perrat, Calami
Mouchette,
Choisi, Margotton, Sautille,
Toy, fourton, Viola, Guille,
Simon, Chef,
Saint-Joseph,
Vachet, Fize,
Garan, Cusinet, Siblant,
Selle, Bidet, Déjean,
Déglise
Petit Coeur
Grand, Jouteur,
La Rivoire,
Bonafous, Travi, Mollet,
Sans, Vitaux, Serpollet,
Adam, Sondas, L'Histoire,
Audet, Mont,
Jansse, Iron,
Plin, Des Granges,
Lenoir, Demonat, Patou,
Gris, Bourdon, Labat, Foust,
Des Anges.

Many more stories with grotesque-named servants, especially in oral tradition, serve only as an excuse for the narrator and his audience to be able to enjoy the power of tabu words said aloud, as is shown by many oral "name tales" collected throughout Europe. For example, in one South Slavic tale (Krauss 441-5) the trickster-servant presents himself to his new master with the name *Zumpf* 'penis,' to the master's wife as *Votz* 'cunt,' and to the daughter as *Reisfleisch*, a kind of 'meat risotto.' The very first night he seduces the daughter and immediately runs off, the purpose of the whole infantile tale being only to give occasion to the equivocations resulting from the ridiculous situation of parents and daughter pursuing the servant through the village, each calling him by a different one of his absurd names. In other variants, the rogue substitutes other ridiculous names from his repertoire of self-naming, emphasizing in apt trickster fashion in equal measure copulation and excretion, such as *Haar* 'hair,' *Pint* 'penis,' *Ramm* 'ram,' *Loch* 'hole,' *Vözlein* 'little cunt,' *Estrauftdurch* 'it drips through,' *Schwül* 'queer,' *Vögle* 'I fuck,' *Du vögelst* 'you fuck,' *Haltedenfingerinsarschloch* 'hold your finger in your asshole,' *Wissmirdasgesseses* 'Wipe my ass,' *Küssunsdiearskapp* 'Kiss my ass.' Compare, in this context, the name of the famous trickster Till Eulenspiegel, above, or the invitation, in the Scottish flyting also cited above, to "Come kiss my Erse," to which the obscene reply, hilariously couched in an elaborately high linguistic register: *Compear upon thy knee and kisse my foul foundation*.

In other variants of ludicrous name tales collected in Picardie in 1880 (Anonymous, "Contes picardes", Carnoy) the French-speaking rogue manages to convince a priest, and that man's maid and sister, successively, that his name is *J'ai trois poils au con* 'I have three hairs on my cunt,' *Ça m'démange* 'I've got an itch,' and *Dominus vobiscum* 'God be with you,' and, in still another variant, the servant calls himself *Atrappe-mes-couilles-par-derrière* 'Grab-me-by-the-balls=from=the-back,' *Le Chien* and *La Sauce* (this last a name that appears on the list of names from Lyon, above). Other versions of name tales have been collected in Flemish (Anonymous, "Contes flamandes") about a man who only likes to hire servants with curious names and refuses those not interesting enough, so that one day a rogue appears who claims his name is *Prends-mes-couilles-par-derrière* 'Grab-me-by-the-balls-from-behind.' Ultimately all these stories are interchangeable, with the sole aim that the master should be made to look ridiculous, or, even better, actually to suffer bodily harm when he is duped by the rogue.

The tradition of such onomastic tales continues today in oral tradition, where jokes can be invented without the necessity of creating a forced shaggy dog tale to justify them. Today for the most part only mass-culture writers, like cartoonists, pop singers, drag queens and kings, headline writers and advertising copywriters, and the oral humor of children indulge in such humor. As examples,in homosexual subculture note the names of drag kings such as *Muff E. Oso* (a play on *muff* 'female sexual organ' and *Mafioso*) and *Pelvis Parsley*, a play on Elvis Presley (se many examples in a special issue of the *Journal of Homosexuality*). See also the lists of fictitious novel and authors, which must be read —and pronounced— together to get the joke, as in *The Easiest Way* by *Eileen Back* ['I lean back']. One scholar of onomastics recalls how in his student days at the University of Michigan a common practical joke was to

hand in fictitious slips at the Circulation Desk so that names like *Lena Genster* [= 'lean against her'l would be called out loudly' (Rennick 225). Names like *Seymour Hare* (='see more hair') and *Tommy Screwzer* (='Tommy screws her') are in the same tradition. Compare also Sp. *Benito Cómelas* (=ven y tócamelas 'come and feel up my [balls]'), *Federico Jones* [= Federi + cojones 'Fred Balls' (Anonymous, "Chistes"). Similarly, in Mexico in a series called *Telegrama Nacional* and another called *War News*, dating from World War II, a supposed war correspondent sends home reports from the Far East with names of Japanese generals with names like (Jiménez): *Minabo Tadduro* (=mi nabo tan duro 'my root is so hard'), *Tuhoyo Teatako* (=tu hoyo te ataco]'I attack your hole'), *Yanomi Loto Kes* (= ya no me lo toques 'don't touch my thing anymore'), *Nojoda Migatta* (= no joda mi gata 'don't fuck my cat'), *Mipicha Tikabe* (= mi picha te cabe 'my prick fits into you'), *Yokero Tuchiko* (= yo quiero tu chico 'I want your child').

The trickster who represents incorrigible impulses and the insubordinate libido becomes a personification of the phallus, so that in the argot of the European languages a mean, stupid, foolish, or lazy person is often called by genital names, some of which, are simultaneously foodstuffs, as in Eng. *prick* 'phallus, nasty person, Fr. *couillon* 'balls/lazy person,' Dutch *kloot* 'balls/young man/fool,' Fr. *con* 'cunt/nasty male,' *andouille* 'blood sausage/flaccid phallus/fool' Eng. *doodle* 'child's penis/fool,' Yiddish and Yiddish-Eng. *schmuck, putz* 'phallus/fool,' Eng. *weenie* 'frankfurter, insignificant penis, despicable person,' It. *coglione* 'balls/stupid fool,' *cazzo* and *minchia* 'phallus/fool.' Ultimately, tricksters and their tail/tale are inseparable in naming conventions. Conversely, the male organ can be ridiculously personified and be given, *pars pro toto*, names appropriate to fool figures, such as in this list of genital names collected on my college campus: *Dick[ie]*, *Mr. Happy, [Mr.] Peter, Peter Dinkle, Ralph, Slick Rick, Woody* (Cameron).

In the foregoing analysis I have tried to show that the trickster, one of the most ubiquitous archetypal figures of humanity is a marginal or 'liminal' personality of anti-structure across cultures, from the semi-divine trickster of preliterary myths, to his more modern, deritualized and secularized variants, who represent his evolution into something less sinister, such as his literary manifestations as the picaresque servant of many masters, and, in popular culture, as the clown, or the slapstick comic. Nevertheless, tricky servants and fools across cultures maintain constant the archetypal characteristics of the trickster, especially his malicious astuteness and his grotesque corporal image, represented by his obscene and abusive nicknames. Contemporary manifestations of the trickster include animated characters such as Bugs Bunny, whose corporeal hypertrophy, like that of many medieval fools, has moved upward, to his enormous ears. Compare also the popular character of cult proportions of the early eighties, the fat and unkempt Bluto Blutarsky of the hit movie *Animal House* who, for example, in the very first scene of the movie urinates on someone's shoes while guzzling beer. Compare also Richard Nixon's nickname *Tricky Dick* a commentary on the politically 'new' Nixon who appeared every few years, with its clever reduplicative rhyme and the trickster-like sexual/foolishness connotations of both *Trick* and *Dick* 'the prick who is going to screw you.

The trickster, disordered and free from social constraints, is, finally, the incarnation of humor, who is given license to break the rules of society with his ludic behavior. By the creation

of a regressively infantile foolish persona he can mask and de-authorize his aggressive impulses and negate the seriousness of the words and gestures of his derisive jokes and stories. In short, he represents the victory of laughter over the seriousness of tabus. His nicknames, inseparable from ritual insults, function as a verbal game with a kind of magic power, with the obscene language functioning as a substitute for action, that is, with verbal insults replacing acts of aggression, and with salacious expression defusing the impulse to copulate (Rancour-Laferriere: 222).

Bibliography

ANONYMOUS. "Contes Picardes." *Kryptadia* 2 (1884): 115-121.
ANONYMOUS. "Contes flamands belgiques." *Kryptadia* 4 (1888): 297-356.
ANONYMOUS. "Contes flamands de Belgique." *Kryptadia* 7 (1901):1-64.
ANONYMOUS. "Chistes y desvergüenzas de Rio de la Plata." *Kryptadia* 7 (1901): 394-9.
ARNDT, WILHELM. *Die Personennamen des deutschen Schauspiels des Mittelalters*. Breslau: Verlag von M. & H. Marcus, 1904.
BABCOCK-ABRAHAMS, BARBARA. "A Tolerated Margin of Mess: the Trickster and His Tales Reconsidered." *Journal of the Folklore Institute* 11(1975): 147-86.
BAKHTIN, MIKHAIL. *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.
BEC, PIERRE. *Burlesque et obscenité chez les troubadours*. Paris: Stock, 1984.
BRANDES, STANLEY. *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*. U of Pennsylvania P, 1980.
CALMAN, G. "The Picture of Nobody: An Iconographic Study." *Journal of the Warburg & Courtauld Institute* 23(1960): 60-103.
CAMERON, DEBORAH. "Naming of Parts: Gender, Culture, and the Terms for the Penis Among American College Students." *American Speech* 67.4 (1992): 367-82.
CARNOY, HENRI. "Le valet aux noms obscenes." *Kryptadia* 1 (1880).
CARREZ, HENRI. "Anthroponymie: sur noms évoquants des infirmités portées dans la region dijonnaise du XIIe au XVe siècle. *Onomastica* 1 (1947): 49-59.
DUNDES, ALAN, with Jerry W. Leach & Bora Özkok. "The Strategy of Turkish Boy's Dueling Rhymes." In id. *Parsing Through Customs: Essays of a Freudian Folklorist*. U of Wisconsin P, 1987: 82-117.
ELLIOTT, ALISON GODDARD. *Seven Medieval Comedies.* NY: Garland, 1984.
FRÄNKEL, CHARLOTTE. *Satyr-und Backchennamen auf Vasenbildern*. Bonn: Carl Georgi Universitätsbuchhandlung, 1912.
GAIGNEBET, CLAUDE & JEAN DOMINIQUE LAJOUX. *Art profane et religion populaire au moyen âge* Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
GILMORE, DAVID D. *Aggression and Community: Paradoxes of Andalusian Culture*. New Haven: Yale UP, 1987.
HARRISON, ALAN. *The Irish Trickster*. Sheffield: Sheffield Academy P, 1989.
ILASSELL, JAMES WOODROW. *Amorous Games: A Critical Edition of* Les Adevineaux Amoureux. Austin & London: University of Texas Press, 1974.
JIMÉNEZ, A. [Pseud. of Antonio Alatorre]. *Picardía mexicana.* México, D.F.: Mexicanos Unidos, 1983.
Journal of Homosexuality 43.3/4 (2002): Special Issue: Transgender.
JUNG, KARL. "On the Psychology of the Trickster." In Paul Radin, 1965: 195-211.
KELLER, A. VON. *Fastnachtspiele des Fünfzehnten Jahrhunderts* I. Stuttgart, 1853. [reed.W. B. Darmstadt, 1965].
KERÉNY, KARL. "The Trickster in Relation to Greek Mythology." In Paul Radin, 1956.

KOEPPING, KLAUS-PETER. "Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster." *History of Religions* 24 (1985) :191-214.

KOOPMANS, JELLE & PAUL VERHYCK. *Sermon Joyeux et Truanderie*. Amsterdam: Rodopi, 1985.

KRAUSS, FRIEDRICH S. "Südslavische Volksüberlieferungen die sich auf den Geschlechtsverkehr beziehen." *Anthropos* 7 (1910) :416-57.

KÜMMER, KARL FERDINAND. *Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts* Vienna: Alfred Holder, 1882.

LABOV, WILLIAM. "Rules of Ritual Insults." In David Sudnow, ed. *Studies in Social Interaction*. NY: The Free Press, 1972.

LEGMAN, GERSHON. *Rationale of the Dirty Joke: An analysis of Sexual Humor. Second Series*. NY: Bell, l975.

LEVIN, M. "Wit and Schizophrenic Thinking." *American Journal of Psychiatry* 113 (1957): 917-19.

MCDOWELL. "Verbal Dueling." In Teun A. van Dijk, ed. *Handbook of Discourse Analysis* III. London & NY: Academic P, 1985.

MCMULLEN, E. WALLACE. *Names New and Old: Papers of the Names Institute*. Madison, NJ: Penny Press, 1993.

MAETERLINCK, L. "Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallone." *Annales de l'Académie Royale de'Archéologie de Belgique* 55(1903) : 155-214.

METZGER, WALTER, ed. *Narren, Schellen und Marotten. Elf Beiträge zur Narrenidee.* Remscheid: Verlag Ute Kierdorf, 1984.

MEYER-HEISIG, E. "Vom Niemand." In R. Peesch, ed. *Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde*. Berlin: Akademie Verlag, 1960: 65-76.

MONTFALCON, J-B. *Collection des bibliophiles lyonnais où recueil d'ouvrages sur l'histoire politique et litteraire de Lyon*. Lyon: Imprimerie L. Perrin, 1846.

MURRAY, STEPHEN. "The Art of Gay Insulting." *Anthropological Linguistics* 21 (1979) : 211-23.

PARTRIDGE, ERIC. *Shakespeare's Bawdy*. N.Y.: E. P. Dutton, 1948.

PICOT, EMILE. "Le monologue dramatique dans l'ancien theâtre français." *Romania* 16 (1887): 438-542.

RADIN, PAUL. *The Trickster.* NY: Philosophical Library. 1956.

RANCOUR-LAFERRIERE, DANIEL. "Some Semiotic Aspects of the HumanPenis." *Quaderni di studi semiotici* 24 (1979): 37-82.

RENNICK, ROBERT M. "Obscene Names and Naming in Folk Tradition." *Names* 16 (1960): 207-29.

RICHARD, LOUIS. "Encore de prétendus isiaques." *Latomus* 32(1973): 170-6.

RICHTER, DIETER. "Till Eulenspiegel: der asoziale Held und die Erzieher." *Aesthetik und Kommunikation Aufträge zur politischen Erziehung* 27(1977): 36-53.

SAYRE, ROBERT F. "Trickster." *North Dakota Quarterly* 53(1985): 68-81.

SCHUSTER, P. K. "Niemand folgt Christus Nach." *Anzeiger des germanischen Nationalmuseum* 1981: 28-43.

SCHWARZ, J. "Sur de prétendus isiaques." *Latomus* 22(1963): 472-77.

VASVÁRI, LOUISE O. "La semiología de la connotación: lectura polisémica de 'Cruz cruzada panadera'," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1983) [appeared l985]: 300-24.

————."Vegetal-Genital Onomastics in the Libro de Buen Amor." *Romance Philology* 42(1988): 1-29.

————. "The Two Lazy Suitors in the *Libro de Buen Amor*. Popular Tradition and Literary Game of Love." *Anuario medieval* 1(1989)" 181-205.

————. "A Tale of 'Taillying': Aesop Topsy-Turvy in the *Libro del Arcipreste*." *Journal of Interdisciplinary Hispanic Studies* 2(1990): 13-41.

————. "The Geography of Escape and Topsy-Turvy Literary Genres." In Scott D. Westrem, ed. *Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination.* NY: Garland, l991: 179-193.

————. "The 'Novelness' of the *Libro de Buen Amor*." In Louis Haywood & Louise O. Vasvári, eds. *A Companion to the* Libro de Buen Amor. London: Tamesis, 2004: 165-182.

WILLEFORD, WILLIAM. *The Fool and his Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. Evanston IL: Northwestern UP, 1972.

WILLIAMS, PAUL V. A., ed. *The Fool & Trickster*. Thetford, Norfolk: D. S. Brewer, 1979.

WILLIS, RAYMOND S., ed. *Libro Buen Amor*. Princeton: Princeton UP, 1972.

WUNDERLICH, WERNER. 'Das Schlaraffenland in der deutschen Sprache und Literatur." *Fabula* 27 (1986): 54-75.

WUTTKE, WALTER & DIETER WUTTKE. *Fasnachspiele des funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert*. Stuttgart: Phillip Reclam.

SURCOS Y VERICUETOS DEL RELATO EJEMPLAR[1]

Graciela Cándano Fierro
Universidad Nacional Autónoma de México

A las generaciones que vieron la luz después del primer tercio del siglo XX les pudo haber resultado inconcebible un mundo sin radiodifusión, para no mencionar a quienes, habiendo nacido en la segunda mitad de este siglo, no les es fácil imaginar la vida cotidiana sin la omnipresente televisión. Como sabemos, ambos constituyen hoy los medios de expresión y difusión más relevantes. Sin embargo hubo una vez, hace muchos, pero muchos años, en que la gente se transmitía noticias, anécdotas o relatos solamente de persona a persona, de vecino a vecino. De este modo las historias iban siendo acicaladas, tornasoladas, recompuestas, por cada uno de los protagonistas de la transmisión oral —especialmente los ancianos y los viajeros—, de acuerdo a sus tradiciones y estados emocionales.[2]

No obstante, a pesar del tiempo que ha transcurrido desde entonces y de que los vehículos de los cuentos han pasado de la tradición oral a la escrita e ilustrada —y, en este siglo, incluso a la audiovisual (donde el cine ha jugado un importante papel y las computadoras avanzan vertiginosamente en este campo)—, sigue siendo atrayente para los seres humanos de todas las edades e idiosincrasias el verse envueltos en la magia de los cuentos, las historias, las fábulas o las anécdotas instructivas o simplemente divertidas, ya sea por la deleitosa y cada vez más extraviada vía de la relación oral, ya por la íntima senda de la lectura. Y aunque la mayoría de este sinfín de relatos breves ya se han olvidado, una gran parte de los que todavía disfrutamos, como *Caperucita Roja* y *La Cenicienta* (este último incluye múltiples versiones ultramodernas), tiene sus raíces en un remoto pasado y en las más lejanas tierras.

La herencia de las narraciones originarias de la cultura grecolatina, aunque importante, no tuvo el peso ni el influjo que ejerció en Occidente la cuentística oriental, básicamente la procedente de la India y Persia. Con el fin de ilustrar cómo la brújula de la génesis de los cuentos apunta con demasiada frecuencia hacia el Oriente, encaremos el caso de uno de los tantos motivos que se repiten, con más o menos variantes, a través de los siglos.

Para los fines de este trabajo, es pertinente recordar que hay un refrán español que aconseja "No adelantar vísperas", y aún hoy se escucha un proverbio de origen inglés que reza así: "No contéis vuestros pollos hasta que hayan salido del cascarón"; con ambos se quiere advertir

[1] Este artículo fue publicado, con algunas variantes, en *Jornadas Filológicas 1997*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998.
[2] Recordemos que los cuentos, "narraciones esquemáticas, atentas sólo a la ingeniosa trabazón de sus incidentes, sin la menor dilación expositiva [...] propician que el relato pueda circular rápidamente" [Menéndez Pidal: XXVIII].

que no es conveniente anticiparse con la imaginación a hechos que aún no han sucedido (o sea, que no deben "construirse castillos en el aire"). Pues bien, uno de los cuentos graciosos de los hermanos Grimm: *Elisa la lista*, publicado en el primer cuarto del siglo XIX, narra la siguiente historia:

> Una mujer se percata de que hay un azadón en lo alto de la pared de la cava de su casa. Entonces considera la posibilidad de no contraer matrimonio ya que piensa sucesivamente que, si se casa, tendrá un hijo; que en algún momento va a mandar a ese hijo a dicha cava a buscar cerveza, y que, entonces, le caerá el azadón en la cabeza y el niño morirá [*Cuentos de Grimm*: 42-43].

Este cuento, o más bien su trama (consistente en una impropia anticipación o adelantamiento del futuro), ¿es una creación de los hermanos Grimm?, ¿se trata de una compilación? Sabemos que Jakob y Wilhelm Grimm recopilaron de viva voz la mayor parte de su material entre los habitantes de la región de Kassel, Alemania, de donde se fortaleció la idea de que los germanos eran grandes creadores de mitos, devenidos con el paso del tiempo en cuentos (*Märchen*) gracias a la magia de la tradición oral. Sin embargo, con objeto de mostrar la posibilidad de una retroalimentación entre los relatos populares y los mitos —de acuerdo a una interpretación ecléctica sobre el origen de los cuentos [Pinon: 14]—,[3] retrocedamos al último cuarto del siglo XVIII, donde hallaremos la siguiente fábula de Félix María Samaniego:

> Una mujer camina con un cántaro de leche sobre su cabeza. Alegre, imagina que con la venta de ésta comprará un canasto de huevos que le dará cien pollos para criar y vender; después se hará de un cochino; luego de una vaca y de su ternerito saltarín... la mujer brinca de gusto al ritmo del ternero y, ¡adiós ilusiones!, pues se le cae el cántaro [Samaniego: 50-52].

Esta fábula, anterior al cuento de los Grimm, presenta una variante de las consecuencias que puede haber cuando no se aplica la máxima de "No adelantar vísperas". Pero Jean de La Fontaine, también heredero de antiguas tradiciones nacionales, ya había publicado prácticamente la misma fábula en la segunda mitad del siglo XVII; en ella vemos a una tal Perrette imaginando grandes negocios y brincando entusiasmada, y, como consecuencia de ello, también se le cae el cántaro y ¡adiós ternera, vaca, cerdo y pollada! [*Las mejores fábulas de todos los tiempos*: 32].[4] Tal descubrimiento hace que nos preguntemos: ¿será la fábula del francés la fuente original de la temática anticipatoria manejada por Samaniego y Grimm?: la respuesta es ¡no!

En la primera mitad del siglo XVI Rabelais, en *Gargantúa y Pantagruel* [Cfr. cap.: XXXIII], hace una referencia a la farsa de la jarra de leche, en la cual un zapatero se hace rico en sueños y después rompe el jarro y no tiene qué cenar. Por otra parte, cien años antes encontramos

[3] Los mitos del difunto reivindicado o el monstruo redimido por el amor de una doncella (abundantes, por ejemplo, en la mitología griega: Canopo y Teónoe, Hefesto y Cárite, etc.), corresponden, a mi juicio, a recónditos y primigenios deseos humanos por cumplir, aunque sea simbólicamente, algunos de sus ensueños. El relato de *La bella y la bestia* -sin duda una de las innumerables versiones de una historia proveniente de la Antigüedad- es una muestra de esta voluntad emancipadora del hombre.

[4] La fábula de Perrette fue publicada por primera vez en la edición de 1678. En el prefacio de ésta La Fontaine se expresa así: "No creo que sea necesario decir [...] de dónde he sacado estos últimos temas. Solamente diré, por agradecimiento, que debo la mayor parte de ellos a Pilpay, sabio indio. Su libro ha sido traducido a todas las lenguas. Las gentes del país lo creen muy viejo y original hasta comparado con Esopo..." [Müller, *Essais sur la Mythologie Comparée*; *Apud* Menéndez Pidal: 558].

en el *Arcipreste de Talavera* (o *Corbacho*), máxima obra de Alfonso Martínez de Toledo, a una plañidera mujer que, por perder un huevo (al que le adjudica *a priori* la facultad de contar con dos yemas), siente que se ha malogrado incluso su futuro; por tanto, se lamenta de la manera siguiente:

> [...] ¡Ay, huevo mío de dos yemas, que para echar vos guardava yo! ¡Ay, huevo! ¡Ay, qué gallo e qué gallina salieran de vos! Del gallo fiziera capón que me valiera veynte maravedís, e la gallina catorze. O quiçá la echara e me sacara tantos pollos e pollas con que pudiera tanto multiplicar que fuera causa de me sacar el pie del lodo [Martínez de Toledo: 124].[5]

Y, en el siglo anterior, el XIV, don Juan Manuel compone *El Conde Lucanor o Libro de Patronio*, uno de cuyos 51 *exempla* (el VII [*El Conde Lucanor*: 83-85]) es protagonizado por una cómica doña Truhaña que, cargando una olla de miel sobre su cabeza, va imaginando cómo se va a hacer rica a partir de la venta de la miel, hasta que, de pronto —coherentemente con el remate de la mayoría de los relatos que se integran al tema del adelanto de vísperas (debido a un afán didáctico, sin duda)— la arroja al suelo involuntariamente al darse en la frente una palmada de satisfacción.

Mas no concluye aquí el sinuoso derrotero transitado por los divagantes personajes que anticipan sucesos de tal modo que se perjudican —o conduelen gratuitamente— a causa de su desbordada fantasía. En la colección de cuentos orientales *Calila e Dimna*, cuya traducción a la lengua romance fue auspiciada por Alfonso X, el Sabio, en el siglo XIII, nos topamos con un religioso que sin querer rompe de un varazo una jarra con manteca y miel por razones similares a las de doña Truhana y la lechera de La Fontaine [*Calila e Dimna*: 264-265].[6] En cambio, en una traducción del *Calila* al latín, hecha en el siglo XIII por el judío converso Juan de Capua (y editada en español en el XV bajo el título *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*), se lee: "que toda la miel se vertió por el suelo de manera que de todas sus fantasías no le quedaba salvo su cabeza y cama ensuziadas con todos sus pensamientos y cuentas perdidas" [cap. VII, folio LXIII].[7] Con *El Conde Lucanor* y *Calila e Dimna* hemos arribado a la Baja Edad Media española, misma que constituirá, como se verá más adelante, una encrucijada en la migración realizada por los cuentos y las fábulas a través de la historia.[8]

No obstante la gran distancia de seis siglos que ya separa a *Calila* de los Grimm, las huellas del mismo argumento se encuentran aún más atrás: en el *Hitopadeza* (o *Provechosa enseñanza*), colección india de fábulas, cuentos y apólogos `adscrita tentativamente al siglo XII' [Rohde: 157].[9] En su *Libro cuarto, Sandhi*, se encuentra el cuento que se condensa a continuación:

[5] A este relato se le puede aplicar al pie de la letra la advertencia enunciada en el proverbio inglés mencionado más arriba.
[6] En *Disciplina clericalis*, colección anterior a *Calila e Dimna* (principios del siglo XII), el cuento XXXI [: 96] roza nuestra temática, pues habla del sueño de un pastor consistente en que posee mil ovejas y las quiere vender muy caras. Soñando, soñando, de pronto se despierta y, entonces, grita maquinalmente que está arrepentido y que ha decidido que se lleven sus animales por un precio menor.
[7] Por su parte, en la versión árabe de *Calila* es un anacoreta quien rompe la jarra con un cayado y, para colmo, se derrama el contenido sobre su cara [*Calila y Dimna*: 216-218].
[8] En el caso de *Calila*, "el texto clave [...] fue la traducción titulada *Directorium humanae vitae alias parabolae antiquorum sapientum*, realizada hacia 1270 [...] de un original hebreo. A partir de ese momento *Calila* conocerá numerosas traducciones a distintas lenguas romances" [Lacarra, 52-54].
[9] Aunque otros estudios señalan al siglo X como tiempo de inicio de su recopilación.

> Un brahmán rompe impensadamente una fuente de harina que acaba de encontrarse. Esta desgracia le ocurre porque, semidormido, esgrime un bastón con objeto de defender a la más hermosa de las cuatro "futuras" esposas con las que estaba fantaseando; inmediatamente antes se había estado solazando con la idea de que se casaría con ellas después de haberse vuelto acaudalado gracias al comercio de paños, lo cual lograría en virtud de su éxito en la compra y venta de vajillas, producto a su vez de las ganancias obtenidas en el mercado con el harina... ¡que acaba de derramar! [*Hitopadeza*: 134].

Y, todavía, está la *Historia del quinto hermano del barbero* de *Las mil y una noches* (el más largo de todos estos relatos paralelos y quizá el más hilarante), donde el objeto detonante de las ensoñaciones de su respectivo forjador de castillos en el aire —un limosnero que recibe una herencia— es una bandeja llena de cristalería, a la que, por supuesto, termina destrozando de una patada [*Las mil y una noches* Volumen I: 636-638]. Esta magna obra fue traducida al árabe en Bagdad hacia el siglo X, del libro persa *Hasar Afsanah* [: 21], que a su vez es de ascendencia india.

Finalmente, arribamos centurias atrás al texto clásico de la literatura india, el *Pantchatantra*, escrito, aproximadamente, entre los siglos IV y V[10] (del que se derivan 23 narraciones del *Hitopadesa*); en esta colección de cinco libros se encuentra un relato, *La olla rota*, en el que un brahmán soñador, pensando que castiga a su imaginaria esposa (culminación de su quimérico letargo) por descuidar al hipotético hijo de ambos, quiebra de un puntapié una olla con arroz que le han dado de limosna [Menéndez Pidal: 38-39].[11]

Se ha demostrado, pues, que el motivo del que cuenta sus pollos antes de que salgan del cascarón ["El soñador codicioso"; Keller: J1473] ha venido realizando, con distintas variantes y sin muestras de agotamiento, una carrera de relevos de siglos. Sin embargo no es, desde luego, un caso aislado; lo mismo ocurre con el tema del individuo que se ve premiado en el último momento, con el burlador burlado y con un sinnúmero de situaciones y personajes que se han reiterado intermitentemente desde la Antigüedad. En otros ejemplos, Fernando Savater[12] refiere que el primer relato que se hizo célebre (y su fama duró siglos) fue el egipcio de los dos hermanos Anubis y Bata -el primero mucho mayor de edad que el otro-, encontrado en un papiro del siglo XIII a. C. y que, según Kurt Ranke, ha conocido 700 versiones diferentes.[13] Por su parte, Menéndez Pidal [: 176b] señala que aun en el *Quijote* vemos en boca de Sancho Panza [Cervantes Tomo I: 152b-156a] el cuento XII de *Disciplina clericalis*,[14] donde las innumerables ovejas que originalmente cruzan un río de dos en dos en una barca sólo son substituidas por cabras que lo hacen de una en una.[15]

[10] Rodríguez Adrados remonta su génesis hasta el siglo III a.C. [: 654].

[11] Debe destacarse, en este punto, que los eruditos no se han puesto de acuerdo si fue Esopo (s. VI a.C.), con su fábula *La mujer y la gallina* [*Colección Augustana* -situada por Rodríguez Adrados en el siglo V d.C.-, Hausrath Nº 58], quien influyó en la del brahmán y su tarro de arroz o viceversa. Yo me inclino a considerar que fue la cuentística india y persa de transmisión oral -anterior al surgimiento del *Pantchatantra*- la que habría influido al semimítico Esopo en la elaboración de parte de su fabulario. Este influjo Oriente-Occidente pudo haber ocurrido a partir del ascendiente de los persas en Jonia [Alcina Franch: 15], colonia griega del Asia Menor conquistada por Ciro en el siglo VI a.C. En todo caso, lo más probable es que las fábulas indias y griegas hayan recibido la influencia de la cultura sumeria y neo-babilónica, de pasado aún más remoto (hasta el siglo XXV a.C.) [Rodríguez Adrados: 654].

[12] En una conferencia dictada hace unos años.

[13] Una mala mujer -la esposa de Anubis- trajo la discordia entre los dos hermanos al tratar de seducir a Bata.

[14] Considérese que las fuentes de *Disciplina* son fundamentalmente orientales (sólo al cuento XV se le puede `situar dentro de la comunidad romance' [Lacarra en: *Disciplina clericalis*: 24]).

[15] Lacarra cita a María Rosa Lida de Malkiel, quien asevera que este mismo cuento existe en prosa y verso en Andalucía, Puerto Rico, Chile, Argentina,

♣

Hemos visto el camino que recorrieron algunos de los temas inmortales de la cuentística universal para trasladarse desde el Oriente al Occidente. En general, la cepa oriental hizo su aparición definitiva en Occidente recorriendo, más que nada, el siguiente camino: desde la India y Persia viajó, gracias a los musulmanes -quienes la asimilaron y trasladaron al árabe-, primero a España y después a toda Europa [Alcina Franch: 18].[16] Uno de ellos fue Abdalá Benalmocaffa, quien consolidó el brillo de la prosa clásica del Islam y que, en el siglo VIII, tradujo del pahlevi al árabe la colección de cuentos y apólogos *Kalila wa-Dimna*, proveniente a su vez del *Pantchatantra*.[17]

Pero la época decisiva en que se consolidó la entrada de los cuentos del Oriente al Occidente corresponde al siglo XII, y sobre todo al XIII, donde se observaron en Europa transformaciones cruciales de toda índole. Al respecto, ecribe Dhondt: "La Edad Moderna comienza en el siglo XII" [*Apud* Reinhard: 53], refiriéndose a la renovación y la expansión urbanas, la apertura de rutas comerciales y la extensión de las áreas cultivadas, con el consecuente aumento del precio de la tierra [Yver: 75]. Y aunque en la Península Ibérica se pospuso en alguna medida el advenimiento de estos hitos socioeconómicos —así como el de la fundación de las universidades—, España se distinguió, en cambio (junto con el sur de Italia), por la traducción al latín, y después al romance, de obras cultas árabes. Esto se debió, en gran parte, al anhelo de los atrasados reinos cristianos por adquirir los elevados conocimientos de la España árabe. Las colecciones de cuentos orientales traducidas, fundamentalmente, al castellano, influyeron en todas las literaturas europeas, tal como se puede constatar en Beauvais (1190-1264), Lull (1235-1315), Don Juan Manuel (1282-1348), Boccaccio (1313-1375), Chaucer (1340?-1400) [Cfr. Anderson Imbert: 259] o Bonaventure des Périers, de quien se publicaron unos *Contes et nouvelles* en el siglo XVI.

He aquí uno de los grandes aportes de la cultura desarrollada en los califatos de Bagdad y de Córdoba, y de la labor de los compiladores y traductores españoles de los siglos XII al XV, cuyas obras sirvieron de puente entre Oriente y Occidente para hacernos llegar, después de un largo y fascinante viaje, una parte crucial de la riqueza literaria de la India y de Persia.

♣

"...ca tantas cosas son que nasçen las unas de las otras..." [*El Conde Lucanor*: 83]. Sí; y no sólo los cuentos y las fábulas prohíjan cuentos y fábulas paralelos, variantes, nuevos, sino también la sabiduría popular, expresada en sus máximas y refranes: de *"Ante victoriam ne canas triumphum"* deviene, entre tantas otras sentencias: "*To sell the skin before you caught the bear*" y "Aún no asamos y ya pringamos". Todo ello me lleva a evocar el siguiente poema árabe:

etc., `sin más innovación que cambiar cabras en pavos (el *Quijote* de Avellaneda ya incluye este cambio) y patos' [*Apud Disciplina clericalis*: 103].

[16] Otro punto de destino de los relatos orientales, recogidos por los árabes, fue Sicilia.

[17] Y de otras fuentes como el Mahabharata [*Calila y Dimna*: 19-20]. Una obra del siglo XIII que tuvo gran éxito y fue traducida a varias lenguas modernas (y que pudo haber sido introducida a Europa vía Bizancio, la otra ruta de los cuentos) es *Dialogus creaturum optime moralizatus*, en una de cuyas fábulas el brahmán ya aparece convertido en lechera; ésta, regocijándose con sus "castillos en el aire", hace como que espolea a un hipotético caballo, por lo que cae al suelo y se derrama la leche... y con ello se esfuman polluelos, cerdos, carneros, bueyes y hasta un honorable marido [Muller; *apud* Menéndez Pidal: 563].

Piensa en los millones de años que han sido necesarios para que la lluvia, el viento, los ríos y la mar hicieran de una roca... esa arena con la que estás jugando [*El jardín de las caricias*: 92].

Bibliografía

ALCINA FRANCH, Juan, *El Conde Lucanor y otros cuentos medievales*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1973.

ANDERSON IMBERT, Enrique, "El cuento español", en *Estudios sobre letras hispánicas*, México: Editorial Libros de México (Biblioteca Nuevo Mundo), 1974, pp. 257-288.

Calila e Dimna, ed. de CACHO BLECUA, Juan Manuel & María Jesús LACARRA, Madrid: Castalia, 1984 Clásicos Castalia 133.

Calila y Dimna de Abdalá Benalmocaffa, ed. de VILLEGAS, Marcelino, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, coment. por CLEMENCIN, Madrid: Ediciones Castilla (Edición IV Centenario), sin año.

Cuentos de Grimm, ed. de María Edmé ALVAREZ, México: Editorial Porrúa S. A. (Colección "Sepan cuantos...", 121), 1988.

Disciplina Clericalis de Pedro Alfonso, ed. de LACARRA, María Jesús, y trad. Esperanza DUCAY, Zaragoza: Guara Editorial, 1980.

El Conde Lucanor o Libro de Patronio, de don Juan Manuel, ed. de BLECUA, José Manuel, Madrid: Clásicos Castalia, 1971.

El jardín de las caricias, ed. de VILLENA, Luis Antonio de (según la versión castellana de Pedro Laínez), Madrid: El jardín amarillo (Colección Visor de poesía), 1979.

Exemplario contra los engaños y peligros del mundo, Facsímil, Valencia: Servicio de Reproducción de Libros(Librerías "París-Valencia"), 1993.

FRADEJAS, José, "Varias versiones más de la fábula de la lechera", en Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica, I, 1978, pp. 21-30.

Hitopadeza, ed. de ALEMANY Y BOLUFER, José, Buenos Aires: Espasa-Calpe (Colección Austral), 1960.

KELLER, John Esten, *Motif-Index of Mediaeval SpanishExempla*, Knoxville, Tennessee: Department of Romance Languages (The University of Tennessee), 1949.

LACARRA, María Jesús, *Cuentos de la Edad media*, Madrid: Editorial Castalia ("Odres Nuevos"), 1987.

Las mejores fábulas de todos los tiempos, ed. de CAMARA, Carlos, México: Producción Editorial Dante, 1990.

Las mil y una noches, ed. de R. CANSINOS ASSENS en III tomos, Madrid: Aguilar, 1976.

MARTINEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*, ed. de J. GONZALEZ MUELA, Madrid: Clásicos Castalia, 1970.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Antología de cuentos de la literatura universal*, Bilbao: Editorial Labor (Grandes Antologías Labor), 1953.

PINON, Roger, *El cuento folklórico*, Buenos Aires: EUDEBA (Cuadernos de EUDEBA 136), 1965.

RABELAIS, François, *Oeuvres complètes*, ed. Guy EMERSON, Paris: Aux Éditions de Seuil, 1973.

REINHARD, Wilhelm, *Historia de la población mundial*, Rosario (Argentina): Comisión de Educación Estadística del Instituto Interamericano de Estadística, 1959.

RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco, *Historia de la fábula grecolatina (II),* Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1985.

ROHDE, Teresa E., ed., *La india literaria*, México: Editorial Porrúa S. A. (Colección "Sepan cuantos...,207), 1974.

SAMANIEGO, Félix María, *Fábulas*, ed. de ROIG, Rosendo, Bilbao: Ediciones Mensajero, 1982.

YVER, Jean, "Remarques sur l'evolution de quelques prix en Normandie, XIII-XVI siècles",en *Revue historique droit français et étranger*, 1958, pp. 70-83.

GLOSSES ON THE VOCABU(R)LARIO OF THE *CELESTINA:* II. 'EL DOLOR DE MUELAS DE CALISTO'

Louise O. Vasvári
State University of New York, Stony Brook

Two decades ago Dorothy Severin (1978-79 [1989]) proposed that *La Celestina's* contemporary readers understood it as a as a funny book —"a comic work with a tragic ending" (276)—, but that readers today often miss this humor. She classified four levels of humor —the verbal, parodic, dramatic, and satirical, specifying the first as one of the most important facets of the work, making a distinction between what she deemed as surprisingly few verbal obscenities versus comic erotic scenes, citing in the first category the examples of Celestina's scabrous joke about Pármeno's *cola de alacrán* and Calisto's clumsy rejoinder to Melibea's complaint that his *desonestas manos* are tearing at her clothes: *Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas* (this last studied by Alan Deyermond [1985]).[1] María Eugenia Lacarra (1990: 45, 146; 1995: xii-xiii) reaffirmed that it is in particular the first, the *simples chistes groseros* which are today ignored by critics, who are more interested in parody and irony. Like Severin, she distinguished the *chistes fáciles* from what she called *el lenguaje de doble lectura* (see also her discussion in Lacarra 1995, 2000). Louise Fothergill-Payne (1993: 31, 36) also returned to the concept of *La Celestina* "as a funny book", offering a Bakhtinian reading, buttressed by Freudian joke analysis, classifying the work in Bakhtin's category of "joyeuse litterature recreative des écoliers," or, in more contemporary terms, as the laughter of solidarity of the Monthy Python "wink, wink, [...] say no more," variety.[2] In a seminal study on humor E. Michael Gerli (1995: 26) pointed out that although earlier studies saw laughter as something residing only in the reader, in fact, the laughter of the characters themselves serves as a paralinguistic gloss to signal the presence of a double-voiced or heteroglossic discourse of desire in the text.

At the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of *La Celestina*, held in New York City in 1999 (Vasvari 2005), I presented what I proposed as the first installment of a "*vocabu(r)lario*" of the *Celestina*, glossing two equivocal terms, *la cola de alacrán* and *landrecillo*, from the well-known scene of the seduction of Pármeno by Celestina in the Primer Auto. Here, almost a decade later, on the occasion of Dorothy Severin's retirement from the Gilmour Chair of Spanish at Liverpool, I offer these additional

[1] Carmelo Gariano (1975) had also categorizes verbal humor into direct vulgarities, suchy as *vieja puta*, meant to be insulting rather than humorous, versus what he dubbed obscene *juego conceptista*, such as the *cola de alacrán* joke.

[2] See Fothergill-Payne for a review of important earlier scholarship on humor in the work, such as that of Peter E. Russell, Alan Deyermond, and June Hall Martin.

notes as glosses on the work's *léxico equívoco*. Linguistically, equivocal humor might be defined as a sort of verbal and psychological short circuit, which allows —through the complicity between the text and those members of the audience with adequate linguistic competence— to economize by what linguistics call relexicalization, uniting two ideas in a single word, thus creating linguistic ambiguity, as, for example, typically in the punch line of a dirty riddle. Much verbal humor is obscene, a kind of agonistic verbal game of verbal striptease, with emphasis on a simultaneous hiding and uncovering, but always meant ultimately to reveal rather than to conceal. Such inherently teasing and seductive linguistic performance cannot occur in a linguistic vacuum but is a complex sociolinguistic and socio-cultural structure with attention to audience, setting and context. Gerli's study focusing on the laughter of the characters gives us guidance precisely in what contemporary audience with linguistic competence found funny.

In the context of obscene humor it is useful to recall Keith Whinnom's (1967) *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, where he pointed out that it is an anachronism, first, to consider "Spanish literature" before the XVI century as a separate native tradition, second, to study the supposedly serious Golden Age tragedies instead of the far more numerous comedies, and, third, but more likely really a subdivision of the second distortion, to disregard obscenity and pornography, which is rampant in many medieval and premodern texts, such as *La Celestina* and *Cancionero* love poetry. He called these fallacies "distortion of history by literary appreciation" (23), for which he blamed the prudishness of both modern Spanish editors and critics and that of foreign Hispanists.[3] Ignacio Díez Fernández (2000: 32-34; cf. also Montero Cartells 2000) adds that while every Spaniard knows from oral tradition that certain passages in *Celestina* are erotic, there are nevertheless a dearth of studies on the subject, for which he blames the tradition of Francoist repression and a too strict religiosity. While I am in accord with these judgments, I would add that the scholarly ignorance of verbal humor is not due merely to prudery, but also because most obscenities circulate in oral culture, their textualization in works like the *Libro de Buen Amor* or *La Celestina* may slip by today unrecognized, particularly when in the intervening centuries they may have lost their connotative value, at least in the linguistic milieu in which most scholars live. Here Whinnom's first distortion of literary historiography comes into play, the fallacy of studying medieval literatures along national lines, demonstrating that all three distortions, are in fact, inseparable. As I have tried to show in my work on the *Libro de buen amor*, much of the equivocal vocabulary of medieval texts can only be recuperated with the comparative tools of a folklore-oriented comparative philology, which seeks analogues in other languages and in visual culture, and where, *pace* some of my recalcitrant colleagues, it is not only not anachronistic but imperative to also consider examples later than the text being studied. I have utilized this methodology, which I call a linguistic archeology, in my earlier *vocabu(r)lario*

[3] Márquez Villanueva (2005: 154-55, esp. n. 37) cites some dozen studies on eroticism in the *Celestina,* from which it is evident that except for an occasional piece, the majority of the work has been done by scholars in the Anglophone world, whether native born, or, like himself and Eukene Lacarra, having spent the major part of their academic career in such a milieu.

study, where I also included several visual examples.[4] Here I have space to discuss only Calisto's feigned *dolor de muelas* in Act IV.

There exist several studies on *dolor de muelas*, usually in the context of the equally equivocal *cordón*, with which it is paired in same episode.[5] While I will follow the lead of these studies, I shall also provide folkloric and literary evidence on the continuation of this and related equivocal term in Spanish and in other languages. My aim is to illustrate that *La Celestina*'s *double entendres* are so widespread geographically, chronologically, and across discourses that it becomes impossible to consider them anything as fanciful as textual *juegos conceptistas*, as claimed by Gariano. Although they can also be studied as literary wordplay, their roots are in pan-european folk culture, and as Michele De Fillipis (1998: 13) documented, their most pronounced characteristic is obscenity. Any speaker with native linguistic competence would recognize such verbal play, not the least a twenty-year old woman like Melibea —who under the tutelage of her streetwise maid is given to singing dirty ditties at midnight (whose lexicon is explicated by Montero Cartelle 2000:124).

M. Dominica Legge (1950) was the first to discuss toothaches in medieval literature, citing a number of examples from French literature, where they are compared the pangs of love, including erotic insomnia. Legge concluded in positivistic fashion that in a time when barbers extracted teeth with pincers and without anesthesia such a comparison was realistic, and that therefore the Middle Ages would not have seen the incongruity than we do in the association of toothache and courtly love.

George Shipley (1975: 326-328) judged that Melibea was initially innocent, reacting as a "correct maiden" should to Celestina's proposal but that then she was steered into complicity by the linguistic ruse of the toothache, which allowed the two speakers to replace an indecorous and offensive line of communication by the fictious but respectable substitute. Now, using *dolor de muelas* (and *cordón*) in this way is precisely the linguistic definition of a euphemism: an alternate to a dispreferred term in order to avoid possible loss of face for the speaker and/or the listener (Allen & Burridge 1991: 26-27). However, as I shall try to show in the second part of this paper, the hilarity of the episode is precisely that the supposed euphemistic *dolor de muelas* is actually far more obscene in folk tradition than what it replaces, so that it is really a dysphemism, as are terms like *cola de alacrán*. That's what makes them funny, as is often signaled by the laughter of the characters in the text. Here, however, both Celestina and Melibea *pretend* they are speaking euphemistically and it is the audience who laughs to hear that incongruous language in the mouth of a pseudo-innocent girl. They understand, as Lacarra (2000: 129) has said: "Melibea muestra conocer bien el léxico erótico, descodifica las palabras de Celestina y subraya la intención que encubren".

[4] See also my "Fowl Play," whose analysis of the verbal and visual *double entendre* of *cock* across European languages also demonstrates this methodology. Although I do not mention *La Celestina* there, that pun is also applicable to Celestina calling Pármeno *galillo*, more precisely, *un putillo, gallilo, barbiponiente... que en tres noches no se le demude la cresta.* (VII).

[5] The *dolor de muelas* game is, in fact, inseparable from analysis of *cordón, hilado,* and related terms, on which see especially the Index of Euphemisms and Metaphors in Fontes (2000: 313-15), which references his series of earlier studies and those by others. See also Márquez Villanueva (2005: n. 7, 11).

Geoffrey West (1979), following on Shipley's work, also proposed that since the symptoms of Calisto's feigned toothache were synonymous with those of love sickness, they were a handy linguistic subterfuge for Celestina in persuading Melibea to accede to Calisto's request for her girdle. West posed again the linguistically relevant question if Rojas and his readers would have been aware of the double meaning of the toothache ruse, and, second, if readers were meant to understand that Melibea was so naïve that she would have been deceived by Celestina's verbal subterfuge, or if, in fact, she, too, was in on the game. One of West's examples attesting to the equivocal use of 'toothache' from a seventeenth-century *villancico*, where two women plan a threesome with the *barbero* while their husbands are away:

Pues llamemos al barbero
Que nos saque sendas muelas,
Y arrímalle las espuelas
Si no anduviere ligero.

If we look at the full text (Alzieu 1983, no. 92) we can see that, other words also lends themselves to obscene understanding, such as *espuela* 'penis', as well as *andar* 'to be in the act of copulating'.[6] At beginning of the poem one of the woman declares that she has sent her husband off to *Cervera*, a bit of folkloric geography that plays on that town's homonymic association with *ciervo* and hence suggests her husband's cuckolding. Continuing the same wordplay, her companion adds that her husband will bring back a *ciervo de montería*, to which the first woman counters that hers has been instructed to bring her a *madera* (on the phallic associations of which see Vasvari 1997) to make *calzadores*, where the shoe trees to be fitted into shoes allude to the still current expression *calzar a una mujer*, suggesting that the impotent husband, unlike the barber would need a prosthetic device to service her. Such a deeper folkloric reading of the text cited by West shows that, he is too cautious in concluding that doubts remain concerning Melibea's awareness of the *dolor de muelas* subterfuge. As West himself illustrates, a girl like her could not have been ignorant of the suggestiveness of *cordón*, the other key equivocal term of the episode, because of the suggestiveness of the well-known popular refrain, *Por mi mal me lo tomastes, caballero, el mi cordón*, but in which case, however, she would also have been familiar with the equally widespread connotations of *dolor de muelas*.[7] In a similar vein to West, Joaquín Casalduero (1986: 79) in a note suggested that

[6] On *espuela* compare *LBA* 612c and 1,085d, and recall also *el capón* accused in rhyme of having *chiquito el espolón*. *Andar,* like *llegar* describe stages of the sex act, as in another poem (Alzieu1983: no. 90, 25-6), which combines *llegar* with *sacar una muela*, in a scene where a man addresses his lover, who is progressing faster than he is:

sacarte puedes tres muelas
mientras que a Francia llegamos

In Alzieu (172, no. 9) see also *hacer(se) una sangria* as synonym for *sacarse una muela.*

[7] Handy (1983: 17-27, esp. 16) offers further insights on the "rhetorical and psychological defloration of Melibea,' but no corroborative linguistic evidence outside of the text. Herrero (1986) does not add further documentation on 'toothache' to that of West. Fontes (1998: 16), on the other hand, explicates, with examples from Portuguese tradition on folkloric erotic connotations of barbers, whose professional activities included serving as doctor and dentist, visiting patients in bed, wielding a phallic knife, all potential overdetermined semantic fields for erotic lexicalization. Botta (1994: 57-58) relates *muelas*, along with the *hilar* semantic field of equivocal terms, to magical practices , at the same time as a euphemism for the sex act, signifying frustrated erotic desire, and *quitar un diente o sacarse una muela* as ' goce sexual', but also without examples.

Melibea should have been suspicious of Calisto's feigned *dolor de muelas*, because she would have been expected to be familiar with still another proverb, which he cites in Italian: *dolere a qualcuno qualche dente* meaning to feel intense desire, usually not reciprocated. Ángel Gomez Moreno and Teresa Jiménez Calvente (1995) are critical of West for accepting the interpretation, originally adduced by Legge, that the relationship between love and toothache is that both cause intense pain, cites still another still living popular proverb relating to toothaches: *mal de muelas, mal de amores*.

Also useful in the context of equivocal toothaches is an article by David Kunzle (1989: 29-30) on the art of pulling teeth in the XVII and XIX centuries, which has not been cited in *Celestina* scholarship. He discusses how toothache has always been considered as a sign of moral corruption, earlier for sexual guilt, and how even today medical science warns that decay results from excessive indulgence in sweets. It was still common in XVII century German illustrated "sociology" of trades and professions, to read under the Dentist epigraph: "sin will not come out without pain and suffering" and "evil lust clings like a tooth in the vein-root and causes pain in the conscience. Out wit it or the pain will grow flesh must be crucified for the heart to rest in peace." The popular preacher Abraham sancta Clara using the same engraving said "we unfortunate humans/ we all have toothache and suffer ever and always from teeth with which Adam bit the forbidden apple. Kunzle also discuss the inordinate role of teeth-pulling in art, greater than that of any other operation, with the theme reaching status of subgenre in XVII Netherlands art. However, neither he nor the website containing a number of illustrations (http://www.fisterra.com/human/3arte/pintura/temas/sacamuelas/sacamuelas/asp) deal with the potential erotic implications of, as the website states under one illustration, "el paciente que abre desmesuradamente su boca y extiende su brazo en un gesto inequívoco de dolor insoportable."

After the foregoing overview of studies on the humorous equivocal vocabu(r)l*a*rio of the *Celestina* in general and on the *dolor de muelas* specifically, in this second half of my study I will cite corroborative evidence for the widespread erotic relexicalization of the semantic field of 'tooth,' 'toothache' and and 'toothlessness' from texts earlier than the *Celestina* through twentieth-century xerox-lore.

Note another different, although related erotic use of *diente/dentera*, such as when Celestina, voyeuristically envious of Pármeno and Areusa's foreplay, says *voyme, que me hazes dentera en besar y retocar*, or when Lucrecia says the same thing in observing Calisto and Melibea (on female voyeurism, see Gerli 2003). In this context the association is between hunger and sexual excitement, akin to the burlesque beggar's lament (in Alzieu 96.11) about *el pobre a diente/ de carne cruda y caliente* who asks for alms indiscriminantly from *doncellas, casadas, viudas,* and *beatas caritativas*, to give shelter to his *niño. alegre y juguetón* who will sweep out every *rincón*.

In a Boccaccio story (*Decameron* VII 9), better known as the pear tree story because a young wife dupes her husband into believing that a tree in their garden has the magical qualities that from its perch one only imagines what one sees. With this ruse she can openly have sex with her lover literally in front of her credulous husband. However, preliminary to the

actual adultery she performs a bogus dental operation on him. Having convincing him that his mouth stinks because he has a rotten tooth, she painfully pulls out one of his good tooth, substituting for it a rotten one she had hidden in her hand. Tooth pulling as a pantomime of sex is repeated in many later texts following Boccaccio, as, for example in the story a prostitute gets her client to pull out a tooth to give her a memento. When he tries to get it back, he finds she has a whole bag filled with client's teeth, and she will tell him contemptuously: "I don't know which one is yours, so you'll have to pick it out yourself" (Rotunda 1942: J2331.2).

The sixteenth-century French carnivalesque hagiography *Sermon Joyeux de Saint Jambon et de Sainte Andouille* 'Saint tripe sausage/penis' and 'Saint Ham/Buttocks' (Koopmans 1984: 211ff.), recounts in two parts the life, miracles, martyrdom, and canonization of two carnivalesque saints. The two came to a bad end, as, not unlike their alimentary relatives *doña Cecina con el Tocino* (*LBA* S1125-4), they were killed, one by being salted, the other hung, after which they are sold in the marketplace. *Andouille* undergoes further multiple martyrdom by being boiled, roasted on coals, cut up into pieces, and stuffed into the mouths of women, who later complained of "toothache", and subsequently developed a more serious "stomachache".

Antonio Salas Barbadillo in his burlesque *Novela dialogada, La hija de Celestina* (1612) gives Celestina three long monologues where she speaks literally *ex cathedra*. In the second lesson she explains what characteristics are best for lovers, explaining parodically her preference for old lovers over younger ones, defending her choice in the following terms (Cao 1992: 52):

> Si están sin dientes me agrada,
> Porque en cualquier pendencia
> Mal pueden mostrar los dientes
> Quien tiene la boca yerma...
> Nada a la murmuración
> Hombres semejantes pecan,
> Que mal hablará entre dientes
> Quien apenas tiene muelas

The main verbal game in the foregoing quote is between the metaphorical meanings of *mostrar los dientes* and *hablar entre dientes*, but the sexual play enters also in that it is precisely 'toothless' old men who are powerless to do these things, because they are impotent.[8] We see

[8] Toothlessness can of course just be a sign of old age but even in women it is associated with their unseemly libidousness, as in the fifteenth century poem about the old woman suffering from erotic insomnia (West 1979:7):

> Sospira como moçuela,
> Dice que amor le desvela;
> Non tiene diente ni muela
> Rumia al comer como oveja

Let us recall that Celestina is of course also toothless, but, unlike the *vieja* above, she can still 'eat'. How she achievesdo this is clarified in a story by Giovanni Sercambi about a widow who without teeth can swallow a raw'sausage' in one gulp, a sausage like *Sainte Andouille*, above (Rossi 1974: II, 59-60) :

> Ella in un boccone [la salsiccia]
> Cruda nella bocca senza denti si mettea

the same joke in the old men who pine for sex in the German proverbs *Der muss kein Nüsse knachen, der hohle Zähne hat* 'he who has hollow teeth should not crack nuts' and *Taube Nuss und hohler Zahn, /Junges Weib und alter Mann* 'silent nut and hollow tooth, young wife and old man' (Aigremont 1908: 91; on 'cracking nuts' as copulation see Vasvari 2008b). This kind of toothlessness was still alive in New York joke collected in 1937 of the elderly Jewish gentleman who says to his wife in bed on their golden wedding anniversary, "Becky, hand me my teeth out of that glass – I want to bite you!" (Legman 1975: 527).

In contrast to 'toothless' old men, young men in German Carnival plays have names such as the adolescent *Pilzan* 'foal's (first) tooth' and the more mature *Eberzahn* 'wild boar tooth'. These examples illustrate that the *dolor de muelas*, above and beyond the associations with lovesickness, gets its inescapable obscene connotations because teeth, like bony and erect fingers, are a common corporal metonymy for the male organ.[9] The obvious reason is the fascination with the 'bone on' qualities of the penis, which, nevertheless, doesn't possess a bone. This is also why the penis bone of the very few animals (such as the stone marten) sporting these are considered good-luck charms and aphrodisiacs, as are the horns of various real and imaginary animals.[10] Compare also *young bones* 'youth' in Shakespeare's *King Lear*, Eng. *Boner/ bone on*, It. *Aver ossi in panza* 'have an erection' (Cantagalli). The phallic associations of teeth is also the like reason for the custom in many cultures, both primitive and in twenty-first century urban ghettos, of ablating, filing, ornamenting the teeth, and wearing decorative gold caps.

In a British jestbook (Hazlitt 1864: 48; Zall 1963: no. 29) we have a dialogue between a gentleman and a lady about his toothache, not so different from the pseudo-euphemistic interchange between Celestina and Melibea, but here there can be no doubt that lady is herself fully in command of this double discourse:

> A gentleman and a gentlewoman sat together talking —which gentleman had great pain in one of his teeth, and happens to say to the gentlewoman thus: "I wis ['know'], mistress, I have a tooth in my head which grieveth me very sore, wherefore I would it were in your tail." She, hearing him saying so, answered thus: "In good faith, sir, if your tooth were in my tail, it could do but little good –but if there be anything in my tail that can do your tooth good, I would it were in your tooth." By this, ye may see that a woman's answer is seldom to seek.

In a Venetian song it is not the man, but as he explains, his beloved who invents the 'toothache' rose to get him into bed (Corso 1914: 172):

[9] Anthony Cárdenas (1986: 33) mentioned the possible equivalence of molar-phallus in the *Celestina* and in the *Corbacho* but without giving details.

[10] The fascination with such 'horniness' shows deep-seated sexual anxieties about personal deficiency and is thus pervasive in male folklore, as in the following example collected in the twentieth century: a doctor excuses himself for being late to a banquet by saying that he had to amputate a man's penis. "Did you have to saw through the bone"" the hostess interrupts, whereupon everyone gets up and bows to her husband. A World War II variant of the story has a Duchess visiting a veteran's hospital asking the same question of a wounded soldier, who answers, "My compliments to the Duke" (I long ago acquired these tales from the aptly titled, *Grim Hairy Tales* (1966: 8) but which I am now unable to retrieve.

La mia morose per farme despeto
la se despoggia e la se ne va in letto,
e la fa finta che ghe dola un dente
e pain bel belo la se mi tira arento.

('My beloved gets undressed, and to anger me, goes to bed and pretends to have a toothache, and then very nicely pulls me to her and pulls me inside (her).

In a Galician folksong we again have women's toothaches, here, in addition, and paired with a *cintura*, serving the same function as Melibea's *cordón* (Ballesteros I, 35.9):

As mulleres que son boas
Dios lles dé dolor de moas
Ortigas pol-a cintura

But, we may ask, why is the *cintura* made of the seemingly improbable *ortigas*? I can offer no written documentation but can attest from my own Hungarian culture I recall when one of my female friends was very offended when a male guest at a party made jokes about young girls kneeling down to piss in the woods and being 'stung' by nettles. Manuel Costa Fontas (personal communication) informs me that in Portuguese, as well, *ortigas* still have a sexual suggestiveness.

In a Flemish story (Anonymous 1901: no. 6) still another woman keeps on complaining of a toothache. Her husband suggests that she get it pulled out by the doctor but she claims that only the *curé* can perform the operation. The husband agrees but sends their son to spy on the couple from a treetop. An hour later the boy returns with the news that the cleric has pulled a very long tooth from the mother's *trou*, illustrating once again the in-out equivalence of carnivalesque dentistry. Another version of this story is in Samaniego's *El jardín de Venus*, here with the more conventional *barbero*, and with the added pornographic detail that the voyeuristic *chico* is visually recapitulating the sex act by looking through the *agujero de la llave* ('el Raigón", no. 89):[11]

Mientras ausente estaba
Un pobre labrador de su alquería,
Su mujer padecía
Dolor de muelas. Esto lo causaba
Un raigón que, metido
En la encía, tenia carcomido.
En el lugar hacía de barbero
un mancebo maulero
a quien ella quería,

[11] In the text the barber will also be referred to as *rapabarbas*, which in topsy-turvy carnivalesque logic also suggest his talent for 'trimming' that lower body *barba* featured in the Curban *piropo*: *vieja, muéstrame la de Fidel!* (Dundes & Suárez Orozco 1987: 131). Since his is also a *mancebo maulero* it is obvious that his only skills reside in his 'equipment,' as a XVI century carnival song by Lorenzo de Medici, "La canzone de cavadenti" describes their ferri *duri e grossi*.

por lo cual mandó a un chico que tenía
le buscase y dijese
que a sacarla un raigón luego viniese.
El rapabarbas, como no era payo,
Vino con el recado como un rayo,
Y para hacer la cura
Se encerró con la moza. ¡Que diablura!...
Digo esto porque nunca se sabría
Lo que el barbero con la moza hacía
A no ser por el chico marrullero,
Que curioso atisbo en el agujero
De la llave la diestra sacadura
Del raigón. Repitamos:¡Qué diablura!
La operación quirúrgica acabóse
Y el barbero marchóse
Dejando a la paciente mejorada,
Mas del tirón bastante estropeada.

Finally, for our *climactic* example, let us look at a joke in the form of an extended riddle, collected in three version (in Quito in 1965, with English versions in World War II and in Indiana in 1970) which describes what seems like the sex act but is actually a dentist taking out a molar from a girl's mouth (Dundes & Pagter 1987: 226-7). I will quote the scene in its entirety because it illustrates beautifully how the suggestiveness to readers of *La Celestina* of the *dolor de muelas* episodes, from the equivocation of love sickness or toothache keeping the girl awake, to her pseudo-innocent lamentation and initial resistance, her "opening wide", and, when it was over, immediately wanting more:

> Con un suspiro se recostó ella, y, los músculos de su bien formado cuerpo, se aflojaron. Por un instante, se resistió a él; pero, deseando de todo corazón que no hiciera caso de sus protestas... Eso que le había quitado el sueño tantas noches era lo que ella quería; pero, ahora había llegado el momento y tenía miedo. Cierto que él era un hombre con mucha experiencia, mas era la primera vez solos en esa piecita, ella se sintió nerviosa; él le ofreció no lastimarla. Le puso mano sobre aquel lugar que ella escondía mientras trataba de convencerla. Le quitó la mano, pero, él se la volvió a poner; y, esta vez, apretando. Ella dirigió los ojos, desmesuradamente abiertos, hacia la cosa que él tenía en la otra mano; sus protestas se acentuaron, más todavía cuando él estuvo cerca sintiendo su aliento junto a su boca... la colmó de palabras dulces al oído. Le dijo: "que era muy práctico y que no tuviera miedo, que no le iba a doler nada..." convencida, dejó que el maniobrara, aflojó los músculos y abrió bien para dar cabida a aquello... Su cuerpecito frágil se estremecía; quería luchar, pero sus fuerzas la abandonaban... Sintió correr algo caliente... SANGRE... SANGRE. Una emoción viva la envolvió, entonces gritó: No, por favor...ahora no aguanto más... No aguanto más. AH, AY, NO ME LA SAQUE, SE LO RUEGO...

As Eukene Lacarra pointed out (1989: 19) what Celestina so crudely said about all women proved absolutely true for Melibea:

> Coxquillosillas son todas; mas despues que una vez consienten *la silla en el enves del lomo,* nunca querrian holgar... muertas si; cansadas no. Si de noche caminan, nunca querrían que amaneciese.

We could also add here Celestina's later words to Sempronio about women who *cautívanse del primer abrazo, ruegan a quien rogó*. But then if Celestina's prognostications prove to be "true" it is only because it articulates a collectively held fantasy on the nature of women. This is the way patriarchal culture insists on ever [re]telling the story, and what it insists on finding funny in all this hasn't changed in five centuries. And if the fantasy is that all women want and need sexual intercourse than folklore requires it to be even more so for young unmarried women who supposedly suffer from what the Elizabethans called the "green sickness". Virginity, as the saying goes, is curable (Frantz 1989: 57).

Now it could be argued that in the foregoing examples, it is not only men but as often females who are having teeth extracted. It is certainly relevant, as Freud suggested that pulling teeth can represent a symbolic form of castration (cited in Dundes 198a: 180; see also Legman 1975: 519, 521 on neurotic fantasies of the barber or doctor as castrator), which certainly makes sense for the cuckolded husband in the Boccaccio story, and might also further highlight Calisto's passivity. However, simultaneously there is also another imagery at work here, that of a woman's open mouth in public, which is a sign for female transgression. What is being graphically being played out here is that these women are presenting indiscriminantly one or the other of their wide open viscous oral cavitities for penetratation. The equivalence of the upper and lower buccal cavities, both large and rimmed by dark labia, one with teeth and the other without (if not for the vagina dentate), is also illustrated in an obscene riddle in Strapapola, whose official answer is "the pot" (Toscan 1981: 111):

> Me vergogno di dir qual nome io m'abbia
> E sono aspro al toccar, rozza al vedere;
> Gran bocca ho senza denti, ho grosso labia,
> Negra d'intorno...

While in a tooth extraction in the real world a tooth is taken *out*, in the topsy turvy world of carnivalesque dentistry it is instead the male 'tooth' that is being showed in. This is graphically illustrated in the cartoon below of a dental procedure where after a man's "tooth" is pulled out, the dentist says "all root", a pun on still another common term for the testicles/penis.

Bibliography

AIGREMONT, Dr., 1978 [1908]. *Volkserotik und Pflanzenwelt I.* Brensbach: Satyrverlag, Allen, Keith & Kate Burridge. 2002. *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language* (Cambridge: Cambridge University Press).

ALZIEU, PIERRE *et al.* eds., 1983. *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Editorial Crítica).

ANONYMOUS, 1901. "Contes flamands de Belgique". *Kryptadia* 7: 1-64.

BALLESTEROS, JOSÉ, TEÓFILO BRAGA, ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ, 1886. *Cancionero popular gallego; y en particular de la Provincia de Coruña* (Madrid: Ricardo Fé).

BOTTA, PATRICIA, 1994. "La magia en *La Celestina*". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 12: 37-67.

CAO, ANTONIO, 1992. "La *anticomedia* de Salas Barbadillo, transposición genérica y desplazamiento de la figure mítica". *Actas del X. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Antonio Vilanova, ed. (Barcelona: PPU) pp. 799-812.

CANTAGALLI, RENZO. 1972. *Con rispetto parlando. Semantica del doppio senso* (Milano: Sugar Editore).

CÁRDENAS, ANTHONY J., 1986. "The 'Corriente Talavereña' and the *Celestina*: Beyond the First Act". *Celestinesca* 10.2: 31-41.

CASALDUERO, JOAQUÍN, 1977. "La señora de Cremes y el dolor de muelas de Calisto". *La Celestina y su contorno social*. Manuel Criado de Val, ed. (Barcelona: Hispam) pp. 75-79.

DE FILLIPIS, MICHELLE DE, 1998. *The Literary Riddle in Italy to the End of the XVI Century* (Berkeley: University of California Press).

DEYERMOND, ALAN, 1985. "'El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo". *Estudios románicos dedicados al professor Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Literatura Romanica* (Granada: Universidad) pp. 292-300.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. IGNACIO, 2000. "El erotismo de la Celestina". *Actas. IV Encuentro de profesores de español de Eslovaquia, Bratislava, 22, 23, y 24 de noviembre de 1999*. No ed. (Bratislava: Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores) pp. 32-47.

DUNDES, ALAN, 1987. "The American Game of 'Smear the Queer' and the Homosexual Component of Male Competitive Sport and Warfare". In id. *Parsing Through Customs* (Madison: University of Wisconsin) pp. 178-96.

DUNDES, ALAN, WITH MARCELO M. SUÁREZ HOROZCO, 1987. "The *Piropo* and Dual Image of Women in the Spanish-Speaking World. In id. *Parsing Through Customs* (Madison: University of Wisconsin) pp. 118-44.

DUNDES, ALAN & CARL R. PAGTER, 1987. *When You're Up to Your Ass in Alligators: More Urban Folklore from the Paperwork Empire*. (Wayne State University Press).

FONTES, MANUEL DA COSTA, 1998. "Early Motifs and Metaphors in a Modern Traditional Poem: *A Fonte do Salgueirinho". Luso-Brazilian Review* 35.1: 11-23.

————, 2000. *Folklore and Literature: Studies in Portugues, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Tradition*. (Albany: SUNY Press).

————, 2005. *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado* (West Lafayette: Purdue University Press).

FRANTZ, DAVID O., 1989. *Festum Voluptatis. A Study of Renaissance Erotica* (Columbus OH: Ohio State University Press).

FOTHERGILL-PAYNE, LOUISE, 1993. "*Celestina* as a Funny Book: A Bakhtinian Reading." *Celestinesca* 17.2: 29-51.

KOOPMANS, JELLE, ed., 1984. *Quatre Sermons Joyeux* (Geneva: Droz).

KUNZLE, DAVID, 1989. "The Art of Pulling Teeth in the XVII and XIX Centuries: from Public Martyrdom to Private Nightmare and Political Struggle". *Fragments for a History of the Human Body* 3. Michel Feher, ed. (Paris: Presses Universitaires de France) pp. 29-89.

GARIANO, CARMELO, 1975. "Amor y humor en *La Celestina*." *La Celestina y su contorno social"*. Manuel Criado de Val, ed. (Barcelona: Hispam) pp. 51-66.

GERLI, E. MICHAEL, 1995. "Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in Celestina". *Hispanic Review* 63.1: 19-38.

————, 2003. "El placer de la Mirada: voyeurism, fetischismo y la movilización del deseo de Celestina". *El mundo social y cultural de* la Celestina. *Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio,*

2001. Ignacio Arellano & Jesús M. Usunáriz, eds. (Frankfurt am Main: Iberoamerican/ Verveut) pp. 191-209.

GÓMEZ MORENO, ÁNGEL & TERESA JIMÉNEZ CALVENTE, 1995. "A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea". *Revista de filología española* 75: 201-228.

HANDY, OTIS, 1983. "The Rhetorical and Psychological Defloration of Melibea". *Celestinesca* 1.1: 17-27.

HAZLITT, W. CAREW, 1864. *Shakespeare's Jest-Books*. London: Willis & Southerland: reprints of the Early and Very Rare Jestbooks Supposed to Have Been Used by Shakespeare (London: Willis & Sotheran).

HERRERO, JAVIER, 1986. "The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle". *Literature Among the Discourses: The Spanish Golden Age*. Wlad Godzich & Nicholas Spadaccini, eds. (Minneapolis: Minnesota University Press) pp. 132-168.

LACARRA, MARÍA EUGENIA, 1989. "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*". *Celestinesca* 13.1 11-29.

————, 1990. *Como Leer* La Celestina (Madrid: Ediciones Júcar).

————, ed., 1995. Fernando de Rojas. *La Celestina*, 2a edición (Madison: Hispanic Seminary).

————, 1996. "Sobre los dichos 'lascivos y rientes' en *La Celestina". Nunca fue pena mayor". Estudios de litratura española en homenaje a Brian Dutton*. A. Menéndez Collery & victor Roncero López, eds. (Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha) pp. 419-32.

————, 2000. "El erotismo en la relación de Calisto y Melibea." *El mundo como contienda: estudios sobre la* Celestina. Pilar Carrasco, ed. (Málaga: Universidad de Málaga) pp. 127-45.

LEGGE, M. DOMINICA, 1950. "Toothache and Courtly Love". *French Studies* 4: 50-54.

LEGMAN, GERSHON. 1975. *Rationale of the Dirty Joke. An Analysis of Sexual Humor* (NY: Breaking Point).

MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, 2005. "La *Salida* de melibea (Jean de Meung, Juan Ruiz y Fernando de Rojas)". *Spain's Literary Legacy. Studies in Spanish Lierature and Culture from the Middle Ages to the Nineteenth Century*. Katherine Gyékényésy Gatto & Ingrid Bahler, eds. (New Orleans: University Press of the South) pp. 139-61.

MEDICI LORENZO DI, 1991. *Canti carnascialeschi* Paulo Oriveto, ed. (Roma: Salerno Editrice).

MONTERO CARTELLE, EMILIO, 2000. *La* Celestina *y el tabù sexual".* El mundo como contienda: estudios sobre la *Celestina*. Pilar Carrasco, ed. (Málaga: Universidad de Málaga) pp 109-26.

ROSSI, LUCIANO, ed. 1974. Sercambi, *Il novelliere* (Roma: Salerno Editrice).

ROTUNDA, DOMINIC, 1942. *Motif-Index of Italian Novella in Prose* (Bloomington: Indiana University Press).

SAMANIEGO, FÉLIX MARÍA. 2001. *Obras completas*. Emilio Palacio Fernández, ed. (Madrid: Fundación Antonio de Castro).

SEVERIN, DOROTHY, 11978-9. "Humour in *La Celestina". Romance Philology* 32: 274-91. Reproduced in id. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina* (Cambridge: Cambridge University Press).

SHIPLEY, GEORGE A., 1975. "Concerting through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images en *La Celestina*". *Modern Language Review* 70: 324-32.

TOSCAN, JEAN, 1981. *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'euivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe-siècles)* (Lille: Presses Universitaires de Lille).

VASVARI, LOUISE, O., 1997. "La madeira certeira...a midida d'España de Alfonso X: un *gap* carnavalesco". *Actas del VI I Congreso Internacional de la A.H.L.M*. Santiago Fortuño Llorens & Tomás Martínez, eds. (Castellón: Universidad) pp. 459-69.

————, 1998. "Fowl Play in My Lady's Chamber: Textual Harassment of a Middle English Pronothological Riddle and Visual Pun." *Obscenity: Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*. Jan Ziolkowski, ed. (Leiden: Brill) pp. 108-35.

————, 2005. "Escolios para el vocabu°lario de *La Celestina*". I. La seducción de Pármeno." Ottavio DiCamillo & John O"Neill, eds. La Celestina *1400-1999. Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of* La Celestina. *New York, November 17-19, 1999*

(New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies) pp. 219-235; *HiperFeira* 3 (Fall, 2002), www.ic.sunysb.edu/Publish/hiper/num3.

WEST, GEOFFREY, 1979, "The Unseemliness of Calisto's Toothache". *Celestinesca* 3.1: 3-10.

WHINNOM, KEITH, 1967. *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion* (Exeter: University of Exeter Press).

ZALL, P. M., 1963. *A Hundred Merry Tales and Other English Jestbooks of the Fifteenth and Sixteenth Centuries.* (Lincoln: University of Nebraska).

EL VIVO CON LA CRUZ

Fernando D. González Grueso
Faculty of Humanities & Social Sciences
La Trobe University Australia

ESTUDIO PRELIMINAR

Hace ya algunos años encontré entre los cajones de una hemeroteca de nuestra capital un cuento en un periódico publicado en marzo de 1817. Lo dejé arrinconado entre mis notas por no considerarlo especial, cierto es que desde un punto de vista estético es aceptable, y que el entramado estructural es complejo, pero no le atribuí más importancia que esa.

El año pasado, en un curso que impartió la doctora Mª Montserrat Trancos en la Universidad de Barcelona, sobre los cuentos publicados en el segundo y tercer cuarto del siglo XIX en la prensa madrileña, comprendí que ese cuento presentaba especial relevancia, ya que un año antes de la aparición de los primeros cuentos fantásticos de los periódicos de Madrid, este cuento concentraba casi toda la temática que se iba a desarrollar en sus herederos. No así su forma ni estructura.

En ese curso, la profesora Mª Montserrat Trancos afirmó que esos cuentos fueron muy criticados y que incluso se llegó a la censura de algunos de ellos, porque, según se decía, "ocultaban secretas intenciones contra el Gobierno". Tal vez por eso la mayoría eran anónimos.

Sin mencionar el nombre del periódico que publicó el cuento a tratar, me propongo rescribir dicho cuento en el presente comunicado, queridos colegas, evitando alterar nada en el proceso que no atienda a razones tipográficas[1]*:*

{El viento mece el prado, verdes olas se extienden hasta donde mi vista alcanza. Luce el sol y las nubes inician la carrera por ocultarlo. Es curioso ver como las que navegan a mayor altura ceden terreno a las más bajas, las más obscuras, que pronto se pierden en el horizonte. Los olmos se inclinan y los animales huyen a sus hogares. Se acerca la tormenta.

La melancolía me invade desde este lugar evocando tiempos retoños. La colina se alza majestuosa y desde su cumbre doblega al bosque, última frontera natural que me aísla de la perniciosa civilización.

La suave brisa de un atardecer de verano que trae un placentero olor a tierra mojada, despeja mis pensamientos, los ordena e irremediablemente me hace recordar negros

[1] A la persona que le interese el aspecto crítico, próximamente se va a editar un estudio que he realizado sobre este cuento anónimo.

momentos de mi vida pasada. Recuerdo a mi hermano, jovial y risueño de niño, despreocupado y absorto en sus ideas de joven. Como él, yo era hijo de Fernando de Andrades y de Ascensión Ridruejo Sánchez, inmigrantes criados en Cáceres, tejedores y buenas gentes. Nuestra madre nació en el seno de una familia de gloriosos conquistadores venida a menos; nuestro padre era el fruto de la unión de un párroco llamado Juan de Andrades, y de una perdida, de la cual mi padre nunca supo nada. Nuestro abuelo cuidó de él hasta que tuvo la edad suficiente para internarlo en un colegio de jesuitas, entonces lo olvidó.

Están empezando a caer las gotas. Un rayo ilumina el cielo. El trueno se deja oír poco después. He de ir a resguardarme en algún lugar. Tan solo conozco una cueva cercana. Los cabreros suben hasta aquí, hasta estos verdes pastos y en tardes como esta duermen en paz sus horas de vela.

Aún recuerdo aquella noche, aquel sueño. Me alcé lentamente, no sabía dónde me hallaba, me sentía ofuscado, confundido. Giré sobre mí mismo y me vi tumbado, pálido, exhalando mi último suspiro y perdiendo la mirada. Desde entonces temí la caída del sol, temí volver a soñar, de nada sirvieron mis objeciones a mi superstición, me abrumó un temor insondable.

Recuerdo también otra noche. A lo largo del día estudié en mi escritorio sin cesar.

Poco a poco la sombra recorría su lento camino desde el reloj de la pared hasta mi lugar en el cuarto. Llegado el ocaso me levanté a encender la vela y, entonces es cuando lo vi, una luz brillante que bailaba sinuosa desde el rincón del reloj hasta mi mesa, perdiéndose al pie de ésta. De pronto oí un crujido de madera en la ventana. Extendí mi brazo para coger el abrecartas y algo movió los oxidados goznes de la puerta: era pequeño, no más de dos palmos, horrendo y con forma pseudohumana, en sus ojos se averiguaba la ira. Me dijo:

"Maldito estás, maldita está tu familia
y malditos sois por el pecado de vuestro padre".

Me levanté con la intención de estrangularlo, pero no pude, corrió hacia esa obscura caja que guarda el tiempo pasado y venidero, y con un golpe de péndulo desapareció.

Este asunto se clavó en mi alma y sentí la absurda curiosidad humana que nos caracteriza. A la mañana siguiente concerté para el atardecer una visita con el obispo de la capital de mi provincia, e inicié mis indagaciones dentro del seno de mi familia.

En aquellos días mi madre se encontraba muy enferma, el médico nos dijo que podía ser gripe y que si no mejoraba aparecería la pulmonía. Tratamos de cuidarla, empero nuestro empeño no obtuvo su fruto y empeoró. Padre, demasiado ocupado en cuidar a su esposa, no prestó atención a mis preguntas.

Extremadamente preocupado me fui al obispado, donde me recibió su Ilustrísima. En un tono benevolente y supremo, sólo me dedicó estas palabras: "Su abuelo, Señorito, tuvo la desgracia de coger un cáncer en las manos. Nos comunicó su intención de retirarse, pero nuestros rezos por él

dieron resultado y Dios le curó". Yo le pregunté: "¿Recuerda su Ilustrísima cuándo aconteció el milagro?" "Por supuesto, el día antes de la Noche de San Juan, pues un desafortunado suceso tuvo lugar esa noche: un labriego ateo, con el que tu abuelo discutió ese día, apareció muerto en su casa. Dios se lo llevó al infierno, por su apostasía. Ahora Señorito, quisiera atender a otros buenos cristianos que también desean verme".

Aquella noche era obscura, fría, y de luna llena, como ésta que preludia. La lluvia ha cesado y el valle, por un momento, ha cobrado un brillo especial. El telón se ha corrido.

Retorné a casa dubitativo, siempre he sido cristiano católico y romano, no obstante no podía creer que en mi familia existiera un acto del Creador. A mi regreso, todo el edificio gritaba y gemía de dolor ante lo que estaba sucediendo. Vi salir a mi madre sobre una tabla de almohadones del salón, pálida, adorable, como una virgen, y junto a ella, Eloisa, la bella Eloisa, mi vecina, mi amor oculto. Mi padre y mi hermano se encontraban dirigiendo el taller y mi madre había desfallecido. Eloisa, que desde días atrás se había mostrado bondadosa, la estaba cuidando esa tarde. Había mandado a un criado a por el médico, Don Hilario, éste convino en que lo mejor sería llevarla al hospital. No pude menos que acompañar a mi querida madre, Eloisa no se separó de nosotros. Una vez instalada en una buena habitación, Eloisa y yo nos sentamos junto a ella. Por suerte, no tardó en dormir su mal, nos levantamos, me acerqué a Eloisa para agradecerle su ayuda y ella unió su mano a la mía en señal de amistad. No pude soltar su suave y blanca piel, ella sonrió y permanecimos como en un sueño, roto al fin por padre y mi hermano. Padre me ordenó volver a descansar. Acompañé a Eloisa cogidos de la mano. ¡Qué contradicción!, mi corazón moría, y renacía una nueva ilusión en él. Nos despedimos con un dulce beso. Aquella madrugada no dormí, abrumado por el pesar, se me olvidaron mi abuelo, el Demonio y Eloisa.

Al amanecer fuimos al hospital, y de camino le conté a Eloisa mi otra preocupación familiar.

Hay momentos en la vida que parece que el destino está escrito, fuerzas irremediables nos encaminan por los obscuros senderos de la verdad. ¿Sabré por qué la tormenta me trajo aquí? Veo una antorcha ascender la colina, ¿quién será? *Siento incertidumbre, la misma que sentí cuando Eloisa me dijo que su abuelo conoció al mío. Le pregunté por su paradero y me respondió que en el Cielo. Le ofrecí el pésame. Ella, dulcemente, agregó que su abuelo también conoció al sacerdote que le sucedió, Don Cosme, quien al poco tiempo abandonó su puesto y con él su fe. Ahora vivía en la pensión de Mª Agustina, al otro lado de la ciudad.*

Mi madre vomitaba sangre de los pulmones cuando llegamos. Padre nos dejó fuera y nos ordenó que regresáramos. Por lo que decidimos visitar la pensión.

Ya no veo la antorcha, se ha debido apagar. Algo acompaña al rumor del viento, no se trata del chapotear de las gotas, ni del tronar majestuoso, tampoco el aullido del lobo, ni el crujir de las ramas, es algo extraño, un susurro.

Preguntamos a una cigarrera que amablemente nos indicó el sitio. Subimos a la tercera planta, allí nos atendió Mª Agustina muy amablemente, nos hizo esperar a Don Cosme en el salón mientras iba a dar el aviso.

Al poco, Don Cosme se sentó junto a nosotros, una vez presentados como el protocolo requiere, le interrogué sutilmente sobre el "milagro", y lo que aconteció esa noche. También le pregunté su opinión y por la causa de su renuncia. A esto último se negó a contestar. El bueno de Don Cosme me contó que aquel asunto no le pareció ningún milagro, sino todo lo contrario. Me dijo que mi ancestro no se separó de un cáliz que encontró ese mismo día en las catacumbas de la iglesia, incluso exigió que se le enterrara con él y su diario. El obispo accedió a ello pues el receptáculo sagrado no poseía otro valor que el de su antigüedad.

Eloisa y yo partimos a nuestras casas cogidos de la mano. Su madre me invitó a comer, y tras un delicioso postre nos fuimos al hospital. Mi madre se encontraba peor, padre lloraba por dentro, mi hermano no ocultaba su dolor. Entre pesar y pesar pude conocer el paradero de la tumba de mi abuelo. Hasta tal punto llegó mi desesperación. Truculentas ideas calentaban mi imaginación al tiempo que mi madre moría lentamente, sin reposo, cual un pájaro con el ala rota, aterrada. Padre me reprendió por mi comportamiento cobarde y Eloisa me huyó con la mirada, debí asustarles. Permanecí en el hospital ansiando ver ese cáliz y leer ese diario.

Por fin llegó la noche, mi hermano se iría a la fábrica, Eloisa y yo a casa, empero tal no fue mi caso, pues al cruzar la primera esquina expliqué a mi querida el propósito de exhumar el cuerpo de mi abuelo. Ella se ofendió y me rogó que no lo hiciera, me dijo que el calvario por el que pasaba mi madre me estaba trastornando. No la respondí, y me dirigí al cementerio.

¿Es un murmullo lo que oigo? Percibo pisadas, lentas, acompasadas. Son varias personas. Está empezando a escampar, las llamas de mi fuego danzan sinuosamente, el viento ha cesado su caminar y se vuelve con violencia allá a lo lejos, sobre el horizonte lejano, bajo el reinado mayúsculo del techo de nubes.

Aquella noche no llovió. Tras escalar la lozana tapia, llegué hasta el cobertizo del enterrador. El descuido o la suerte permitieron que consiguiera un pico y una pala. Por un momento pensé que me descubriría el vigilante cuando la luz de su candil iluminó desde un ventanuco el interior de la caseta. Pasados algunos minutos decidí salir en busca de la tumba de mi abuelo. Dos o tres horas tardé en encontrarla. Con la ayuda del pico moví la losa de mármol, vi su féretro, lo abrí, y un vaho repugnante me mareó haciéndome caer hacia atrás. Comenzó a llover tenuemente. El cuerpo estaba en un estado muy avanzado de putrefacción, los huesos blanqueaban en algunos espacios una masa entre sólida y arenosa. Había muerto con la boca abierta, tal vez exhalando un último grito. Entre sus largos dedos aparecían; de un lado, un cáliz de hierro, y del otro, un libro. Guardé los dos en un saco sin prestarles atención, seguramente por el miedo a ser descubierto, y me fui hacia la fábrica.

Cerca de media noche era cuando sentí una sombra seguirme, ¿quién era?, ¿qué buscaba?

La calma que hasta ese momento había derrochado en mi aventura nocturna se me escapó, —tal vez sepa lo que he hecho—, pensé. Aceleré el paso, torcí una esquina y alguien me detuvo. Frente a mí hallé a un hombre extraño oculto entre las sombras. Su voz de ultratumba me preguntó: ¿Eres tú familiar de Juan de Andrades? —Le respondí que sí y se dirigió a mí de este modo: —Me llamo Antonio Gonzalo. Soy el padre de la lujuriosa pecadora que se amancebó con Andrades. Ella me confió un secreto que ahogaba su alma: tu ancestro fingió un milagro ante la curia cuando en realidad hizo un pacto con el Diablo. Por eso me asesinó. Pero tu abuelo traicionó al Maligno y éste le maldijo con una muerte dolorosa y el viaje al Infierno. También os maldijo a vosotros, inocentes criaturas, herederos de su desventurado legado. —Un carro pasó a nuestro lado y me salpicó. Pasado el susto busqué con la mirada a la misteriosa sombra, pero se había desvanecido. Acalorado por el largo trayecto entré apresurado en la fábrica, mi hermano me tomó del brazo y me llevó a la oficina. Allí le mostré el saco. Al sacar el cáliz observé su belleza, no pude apartar la vista de él, tenía unas extrañas muescas alrededor en seis columnas, con seis filas por columna y con seis signos en cada línea. Rápidamente mi hermano me arrebató el cáliz, y con un rostro extasiado lo apretó entre sus manos, lo observó, no pudo apartar la mirada de él. Sentí volver de otro lugar cuando el encargado abrió la puerta avisándonos del requerimiento de nuestra presencia en el hospital, por parte de padre. Tomamos un coche.

Nuestra amada madre estaba lanzando sus últimos estertores de vida a nuestra llegada. El médico ladeó la cabeza varias veces, el sacerdote concluía de dar la extremaunción, padre y Eloisa lloraban cogidos de la mano. Yo me quedé paralizado en la puerta, mi hermano entró y se sentó junto a la angelical enferma, arrebató con violencia al padre su agua bendita y llenó el cáliz del límpido elemento. En su rostro se adivinaba la locura, parecía poseído por otro espíritu. Dio de beber a nuestra madre y después sorbió él. La enferma comenzó a toser y a gritar de dolor, corrí hacia ellos y aparté a mi hermano, ella se retorcía, me volví hacia mi querido hermano y lo vi enfermo, decrépito, pálido, con los ojos desencajados. Él me miró, le fallaron las fuerzas y calló al suelo, frente a mí, mirándome fijamente, y no volvió a respirar. Padre, Eloisa, el médico y el sacerdote se arremolinaron junto a mi madre, el pastor gritó: —¡Es un milagro!— Sin embargo no era un milagro, la enferma dejó de toser y noté como se incorporaba, yo no pude apartar la vista de los ojos de mi querido hermano.

Mis padres aún lloran la pérdida de su hijo. He arrojado el cáliz y el diario sin abrir al mar, desde las rudas costas de estas tierras del norte, ¡Lo siento hermano, yo provoqué tu muerte!

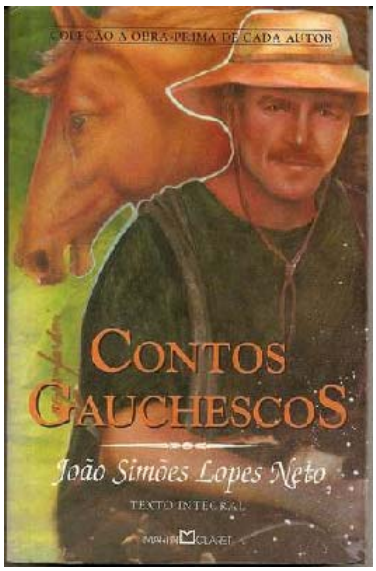
¿Qué es eso? Un murmullo mayor, un cántico, no son voces, es una melodía creada por el silencio. Veo una hilera de antorchas, no es una, son más de una decena. Sé quienes son, sé a qué han venido aquí, sé que mi destino me liga al de mi familia}.

CONTANDO CAUSOS NA LITERATURA: A NARRATIVA ORAL DESDE OS XAMÃS ATÉ SIMÕES LOPES NETO EM *TREZENTAS ONÇAS*

Jucelia Ferreira Loebens
Universidad de Alcalá de Henares

Então, senti um frio dentro da alma...
Blau Nunes

A narração oral vem desde sempre trazendo o encantamento da palavra verbalizada, dando vida às diferentes histórias do mundo. A partir dessa verdade, é que neste trabalho reuno breves comentários sobre os primordios da oralidade e os relaciono com algumas conclusões sobre um escritor do Sul do Brasil, chamado Simões Lopes Neto, especialmente em um dos seus contos que se intitula *Trezentas onças*. Para agregar conceitos de narrador oral, cito a Sevcenko[1], quando nos remete às origens xamânicas, ou seja, a um narrador-mediador entre os deuses e os homens, além disso, um orquestrador do ritual xamânico era uma figura singular, inclassificável. Ele era considerado um mediador do deus. Era quem contava as historias a partir da tradição, em realidade, o xamã representa a própria tradição. E quando nos referimos a um xamã, estamos mencionando um narrador oral específico, situado num momento em que a narrativa ainda era mito e canto. Un lugar no tempo em que se mezclava inteiramente a linguagem com a religião e com a arte. O líder xamânico pregava a ordem e ia impondo limites aos indivíduos de cada comunidade, estes, por sua vez, eram os que delegavam autoridade de mediador de deus ao xamã, que afinal era visto como o mito que faz revelações do sagrado ao seu público ouvinte, através da "linguagem que é um dos recursos encantatórios do xamã."[2]



Num momento posterior da historia, como era natural acontecer, surgiu um paradoxo entre a experiência xamânica e a predominância racional. De um lado a crença e de outro a razão,

[1] PRADO Jr., Bento; PESSANHA, J. Neves, Luiz Felipe. *Narrativa: ficção e história*. RJ. Imago, 1988.
[2] *Ibid*., pág.134.

junto com a escrita que constitui paralelamente a filosofia, assim como a retórica é paralela à lógica. Isso causou a fragmentação da experiência xamânica, a qual foi organizada em diferentes tipos de escrituras, como em fábulas, em parábolas (evangelho),ou mesmo na História (Heródoto) e na literatura, como fabliaux (humor satírico com moral).

Entretanto, a oralidade era ainda uma excelente maneira de conhecer e apreciar as vivencias do mundo, pois pressupunha uma lealdade com o passado, que possibilita a interação com o interlocutor-receptor, uma vez que a marca evidente dessa prática é a simultânea presença do narrador e do(s) seu(s) ouvinte(s). Segundo Benjamin, no texto *O narrador*[3], "a faculdade de narrar está vinculada a duas faculdades: a oralidade e a tradição", cujas qualidades são bem quistas pela sociedade em geral, por isso o narrador continua tendo prestígio.

Do mesmo modo, um bom narrador faz um intercâmbio de vivências capaz de despertar em uma pessoa um aprendizado através do sentimento gerado na troca de experiências, ainda que somente rememoradas. Muito influi para isso a afinidade entre a alma, o olho e a mão:

> A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora no vazio. Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o que é dito. (*Ibid.*, pág.220-221).

Para Benjamin, a alma, o olho e a mão fazem parte da narração oral e juntos definem um tipo de prática. No entanto, essa prática não tem mais sido usada, uma vez que a finalidade da mão no trabalho produtivo está cada vez mais reduzida, dessa forma a função dela na narração está em falta. Diz ele, que a narração, no seu lado sensível, não pode ser resultado somente da voz. Na perfeita narração, a mão interage, com gestos aprendidos no trabalho, e tem um papel essencial na veracidade do que é contado.

Interagindo à luz desses comentários, vem à baila o narrador Blau Nunes, representante do regionalismo sulino, criado pelo melhor escritor que descreve o homem do Sul do Brasil, que é João Simões Lopes Neto. Ele registra com propriedade a linguagem falada pelo gaúcho, suas crendices, seu comportamento e sua cultura. Além disso, Simões consagra a tendência regionalista universal, partindo de uma temática regional peculiar, o narrador atinge dimensões filosóficas universais acerca do homem e de suas relações com a natureza e suas leis circundantes.

Alguns estudiosos acreditam que através de Blau Nunes, seu narrador-personagem, o escritor Simões instaura dentro da tradição do relato na literatura gaúcha uma dimensão nova, que antecipa no Brasil a técnica do diálogo evocativo, que depois seria retomada em Guimarães Rosa.

Segundo Martins[4], a distância que há entre o narrador Blau Nunes e o fato que ele mesmo narra traz a decorrência do fabuloso, dando-se através do distanciamento temporal uma das formas de propor algo de mentira e de exagero: Blau situa-se no presente em íntima e animada

[3] BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e sociedade*. SP: Brasiliense, 1986.
[4] MARTINS, Altair. *Leituras Obrigatórias*. POA. Novo Século, 2000.

conversa com o ouvinte, relatando histórias ocorridas num passado pouco determinado. Percebe-se que a marca da oralidade é rica, contrastando com a estrutura bastante simples.

Na oralidade de Blau acentua-se a linguagem guasca, pois ele é conhecedor do dialeto falado nos pampas, o autor não se limita a recriar o universo fabular do gaúcho. Ele o narra, mas através de uma linguagem própria desse mundo fictício, no qual surgem os castelhanismos, as onomatopéias, os provérbios populares, as interjeições de entusiasmo ou repulsa, as frases idiomáticas do gaúcho, as comparações com a natureza, alguns termos que poderíamos rotular de neologismos, além de recursos gráficos como linhas em branco, pontilhadas entre frases ou linhas pontilhadas.

No que se refere ao tema das marcas da oralidade, podemos citar as intervenções do narrador, chamando a atenção do ouvinte-leitor, apontando locais, gesticulando, enfim como se estivesse presente a dar mais força ao discurso. Lembremos que Blau Nunes é um senhor idoso e vivido, ao passo que seu ouvinte é inexperiente quanto ao mundo de Blau, resgatando aqui o intercâmbio de experiências como sugeria Benjamin, já citado.

Simões resgata o mundo crioulo justamente no momento em que este entrava em decadência, e o faz criando o melhor porta-voz oral, dando-lhe vida com a linguagem guasca, como neste exemplo: "*Patrício, apresento-te Blau, o vaqueano*". Que bem poderia significar: companheiro, apresento-te Blau, o experiente, aquele que tem vivências de andanças e idade suficiente para avaliar e relatar tudo o que aprendeu com o mundo.

"*Trezentas onças* é um conto de tropeada", diz Martins. Blau aqui é narrador e protagonista, e em *Trezentas onças,* ele conta que duma feita, levava a guaiaca repleta de onças de ouro, trezentas, de seu patrão ao rancho onde deveria passar a noite: antes, porém resolveu banhar-se num arroio. Levava consigo um cachorrinho braseiro, que parecia avisar-lhe de algo estranho. Deu-se conta, depois do banho que se esquecera da guaiaca com o ouro. Voltou imediatamente para o local, encontrando-se com uns tropeiros. Não mais encontro à guaiaca. Apavorou-se, pensou como única saída para sua honra, matar-se. Chega a encontrar o cano do revólver na cabeça, mas a natureza viva ao redor dele o impele a desistir. Reequilibrando-o. Chegando ao rancho, encontra os tropeiros e a guaiaca, descobre que se tratava de uma brincadeira, onde todos riam, inclusive Blau, que poderia, por respeito aos seus valores ter deixado de rir para sempre.

O enredo desde conto traz marcas de oralidade, por exemplo, no trecho: "*Olhe ali, na restinga, à sombra daquela mesma reboleira de mato, que está nos vendo...*" Reforçando também, neste caso os aspectos geográficos. Ainda no trecho: "*Ah! Patrício! Deus existe!...*" Usando a pontuação para fazer a ponte entre expressão falada e escrita. Enfim, muitas são as marcas da oralidade, nesse conto que nos referimos até agora.

Por outra parte, retomando os comentários desde o início deste trabalho, se pode afirmar que muitas são as expressões orais de todos os povos de todos os tempos, desde os xamãs até a simplicidade de um contador de historias, de apenas algumas décadas passadas, que é um gaúcho pampeano, do Sul do Brasil, fronteira com Argentina.

Simões Lopes Neto, em sua literatura, resgatou a narrativa oral, não com a imagem de um herói, nem de um xamã com liderança religiosa, nem de um profeta ou bacante, nem poeta ou artista. Ele não nos remete a fábulas, nem ao Evangelho, não pretende ser historiador, nem faz

humor satírico, nem apregoa conselhos. Simões resgata o narrador oral no protótipo de homem comum e digno de valores morais louváveis.

Bibliografia

PRADO JR., BENTO; PESSANHA, J. NEVES, LUIZ FELIPE. *Narrativa: ficção e história*. RJ. Imago, 1988.

BENJAMIN, WALTER. "O narrador". *Magia e técnica, arte e sociedade*. SP: Brasiliense, 1986.

Leituras Obrigatórias: vestibular da UFRGS 2001-2002 / Altair martins, João Armando Nicotti, José Hildebrando Dacanal, Sérgio Fischer e Sergius Gonzaga. 3ed. Porto Alegre-RS: Novo Século, 2000.

NETO, SIMÕES LOPES. "Trezentas Onças". In *Contos gauchescos*. 2 ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

LAS SAGAS MODERNAS EN EL MUNDO DE LOS MEDIOS

Isabella Leibrandt
Instituto de Idiomas- Universidad de Navarra

La tradición oral es la parcela más rica, variada e interesante de la literatura, la que más y mejor se impregna de los valores identitarios y la que con más inmediatez transmite la visión del mundo que tiene la comunidad que la transmite. Es, además, la más viva, natural, espontánea, cambiante... En las leyendas urbanas han confluido muchos de los temas, formas, inquietudes, preocupaciones, de la literatura oral anterior, no sólo de la de cordel, sino de muchas otras modalidades (incluso el mito). Hay muchas leyendas urbanas que son actualizaciones de mitos antiquísimos, documentados desde hace milenios.

José Manuel Pedrosa

Los géneros tradicionales de sagas, cuentos, mitos, y desde unas pocas décadas también un nuevo subgénero, las leyendas urbanas o contemporáneas, han despertado el interés de los investigadores, recopiladores y demás aficionados constituyendo así un creciente campo de estudio de las culturas populares en el cual al investigar los orígenes y las características de estas narraciones se intenta a la vez dar respuestas a preguntas relacionadas con el *homo narrans*: ¿por qué los humanos contamos cuentos?, ¿para qué sirven, qué nos desvelan sobre el mundo y nosotros, qué aprendemos de las narraciones y de dónde vienen? En otras palabras, las respuestas quieren no solamente iluminar la tradición oral de narrar sino están estrechamente vinculadas con el origen del hombre. Muy significativamente dice un dicho popular: "Dios creó al hombre porque le gustaba escuchar cuentos" (Jones, 2006). De ahí que en las ciencias dedicadas a este campo, la narrativa popular no solamente es analizada bajo criterios literarios sino se vincula con las culturas populares en su conexión antropológica con el hombre. El término inglés "*storying*", crear cuentos y transmitirlos, se considera una actividad básica humana. Así dicen algunos, *Nature, not art, makes us all storytellers* (Jones, 2006), dado que desde las culturas preliterarias seguimos transmitiendo oralmente todo tipo de narraciones: chistes, canciones, poemas, rimas y dichos entre otros.

Los antropólogos llegan a la conclusión que la capacidad de narrar es un aspecto intrínseco al hombre ya que se fundamenta en la capacidad del habla. Por tanto, las leyendas, mitos y otros fenómenos narrativos populares, no pertenecen solamente a la antigüedad y culturas orales o las llamadas primitivas sino siguen surgiendo y gozan de buena salud también en nuestro mundo moderno y urbano con sus (sub)culturas altamente desarrolladas tecnológicamente.

En este sentido, el presente artículo quiere poner por un lado en relación el género narrativo de la saga, y en concreto el subgénero de los así llamados "cuentos modernos", con diversas áreas de estudio relacionadas, como son la ciencia de la cultura y literatura o antropología, en las cuales también se ubican las culturas populares, ya que, como mencionamos, una parte fundamental del trabajo de investigación son las grandes cuestiones en relación con el hombre como ser cultural: ¿por qué los humanos producen literatura? y ¿qué dice la literatura sobre el hombre?

1. ÁREAS DE ESTUDIO Y CONCEPTOS

Dado que hay una sobreabundancia de enfoques, conceptos y términos en relación con las ciencias culturales, deseo ofrecer una impresión muy escueta de las áreas académicas de la antropología cultural o de las ciencias empíricas y comparativas de la cultura que se dedican, en su enseñanza e investigación, a los diferentes fenómenos culturales populares tomando como referencia algunos departamentos de universidades alemanas denominados generalmente "*Kulturanthropologie*" o "*Kulturwissenschaften*".

En el ámbito anglosajón la "*cultural anthropology*" *y "social anthropology*" se subdivide en "*folklore studies*" y "*literary anthropology*", áreas que agrupan una amplia diversidad de materias y métodos dedicados al estudio de aspectos culturales. Nuestro propósito con esta breve introducción a este campo no es otro que, a pesar de la gran diversidad de la cultura siendo dinámica y en constante evolución y mutación, llamar la atención sobre intentos y la preocupación de aclarar su unidad buscando a la vez rasgos permanentes y supratemporales que deben facilitar a captar la unidad que rige el dinamismo de las diversidades culturales. Si es cierto que frecuentemente las diversas áreas todavía carecen de conceptos comunes para poner orden en la diversidad cultural, sin embargo, su atractivo se encuentra en la combinación del campo literario, sociológico y etnológico transformando así y reorientando las ciencias puramente literarias y filológicas tradicionales hacia un campo más amplio, las ciencias culturales.

Constatamos, por tanto, una línea de "modernizadores" de las ciencias literarias con dos líneas principales de ampliación del concepto de la literatura: la abertura del canon nacional de la literatura "alta" respecto a su conexión con otros corpus no literarios y su relación intertextual e intercultural. La segunda abertura toma en cuenta otros medios en su relación con la literatura. Vemos que las ciencias culturales tienen como objetivo una camino de diálogo entre las diferentes artes y expresiones culturales con un enfoque multiperspectivo para enlazar los campos especializados y heterogéneos, frecuentemente aislados unos de otros, hacer visible sus intereses comunes, traspasar las fronteras disciplinarias y así desarrollar una red de relaciones, comparaciones, diferencias y contextos comunes.

Un interés particular de los científicos culturales se centra en las narraciones populares a lo largo de la historia humana, ya que como dijimos expresan de forma más sencilla la búsqueda perpetua del hombre a comprenderse a sí mismo y al mundo. De ahí que el campo específico de la antropología de la cultura en general y de la literatura en particular, a través de una multiplicidad de temas, quiere penetrar en la capacidad del hombre a ficcionalizar y desentrañar los

condicionantes materiales y mediales en cuanto a la creación de ficciones. Formando parte de diferentes fenómenos culturales en la vida cotidiana, se quieren conocer a través de su estudio, la observación y análisis para comprender mejor las normas, los valores y los efectos en los cambios sociales de un determinado grupo, una sociedad u época. En particular son las producciones ficcionales populares, a las cuales pertenecen las narraciones tradicionales y contemporáneas, que se investigan en cuanto a su evolución cultural, social y literaria y su importancia en la actualidad. Se toman en consideración entre otras cuestiones su evolución, difusión y uso.

En conexión concreta con los "cuentos modernos" hay que mencionar la *International Society for Contemporary Legend Research* (ISCLR) que centra su investigación académica concretamente en los "géneros contemporáneos" para llegar a una mejor comprensión de la dinámica y función del creciente campo de las culturas populares, creando lazos entre las sagas, leyendas y creencias que circulan a través de los medios electrónicos y sus redes de la comunicación moderna. El contacto entre especialistas internacionales ha llevado al reconocimiento global que los cuentos y sus motivos no son, como se pensaba anteriormente, tan propios de una localidad o una región particular sino que circulan simultáneamente por todo el mundo mostrando que pertenecen a una tradición oral global y su difusión se extiende por todo el mundo.

Así, para Luis Díaz G. Viana (1999, 9) el folklore tradicional interesa por ser un campo en el que se interfluencian lo culto y lo popular, lo urbano y lo rural, lo oral y lo escrito constituyendo una de las tradiciones dentro de las cuales se transmite y transforma la cultura. Con sus palabras destacamos que se trata de una tradición que se conserva, se inventa y reinventa, como es habitual en la transmisión de conocimientos y en la cual confluyen no pocas veces la gran y pequeña tradición, la cultura erudita y folklórica, el arte "alto" o "bajo", mayor o menor, dos mitades, aparentemente contrapuestas, que sin duda son expresiones de los mismos aspectos.

De ahí que la teoría del "narrar" así como el análisis de las narraciones, constituyendo a su vez las ciencias del narrar forman otra interesante vinculación con el campo de la narratología popular y sus diferentes subgéneros narrativos como cuentos, sagas, leyendas, farsas, chistes, dichos, fábulas, otros motivos y temas narrativos, en su tradición oral, que hoy en día experimenta cada vez nuevas versiones dadas su transmisión en forma escrita o formato digital, actualmente a través del omnipresente medio de Internet.

En este contexto hay que mencionar la frecuente búsqueda por las fuentes de las leyendas modernas, particularmente la importancia de la literatura en el proceso de transmitir narraciones, además del cambiante significado de las tramas. Como demuestra Brednich una buena parte de las leyendas modernas se debe a las ficciones literarias. Esta mutua relación e interdependencia, asimismo supone todavía un enfoque poco explorado dentro de los estudios populares denominado "folk in lit" respecto a la relación de la oralidad con la escritura. Sostiene Brednich (2001, 14) que:

> The process of interrelationship between written and oral literature can occur at any time and any place: it is not a matter of high and low literature or culture, it is just a question of communication and reception. Moreover, it is reversible, because at the same time orally circulating narratives can be transformed, as well, into literary short stories, novels, film episodes, TV series, radio programmes etc. Everything goes...

2. PROBLEMAS DE TERMINOLOGÍA

Presentando ejemplarmente los diferentes campos científicos con una diversidad de temas y enfoques, observamos que no menos diversos son los términos utilizados respecto a los subgéneros narrativos populares encontrándonos con la problemática de la denominación correcta al abundar diferentes términos que hacen referencia al mismo subgénero del "cuento moderno" no coincidiendo además en el mismo significado en las diferentes aceptaciones que existen en diferentes idiomas. Teniendo en cuenta este problema conceptual, Rolf Wilhelm Brednich se decanta por el término "cuentos legendarios de hoy en día" queriendo así distanciarse del término "moderno" ya que es multiaplicado de forma muy genérica y con connotaciones difusas, no coincidiendo frecuentemente en su significado en los diferentes idiomas. Encontramos otras denominaciones no menos problemáticas en la aplicación de los términos "sagas", "cuentos" y "leyendas" en su aplicación al subgénero moderno: "*contemporary legends*", "sagas contemporáneas", "leyendas urbanas", también "cuentos migratorios" o "*Wandersagen*". Dónde no hay unanimidad sobre la terminología aplicada conviene empezar por buscar rasgos comunes y diferenciadores respecto a la saga tradicional o características específicos de su variante moderna.

Bien sabido es que el término "saga" hace referencia a narraciones populares (aunque frecuentemente también se aplica a series y telenovelas), surgidas de un pueblo o una comunidad y en principio transmitidas oralmente. Se considera que tradicionalmente tenían un núcleo histórico y por tanto reclaman ser verdaderas al aludir a un lugar, una región o una fecha concreta de tiempos lejanos cuando los hombres temían a Dios, y expuestos al albedrío de la naturaleza muchos fenómenos eran inexplicables para la razón humana y se atribuían a la fuerza mayor. En las narraciones para explicar lo inexplicable se mezclaba la percepción subjetiva con algún suceso sobrenatural del reino de lo desconocido poblando la imaginación humana con enanos, hadas, brujas y magos, gigantes, ogros y demás seres fantásticos (Leibrandt, 2005).

A su vez el término "leyenda" —lat. *Legenda*— se refiere a la lectura de obras pertenecientes a la vida de los santos.

"Cuentos" en el sentido del término alemán "*Märchen*" o "*fairytales*" en inglés en cambio representan narraciones populares de entretenimiento con episodios fantásticos o maravillosos con intromisión de fuerzas sobrenaturales en la vida cotidiana, apariciones poco creíbles, personajes encantados o que adoptan la apariencia humana y contenido independiente del lugar y del tiempo. Considerados popularmente como "simples mentiras" hay que destacar que sin embargo desde el espíritu del cuento se presentan como verosímiles.

En relación con todas estas narraciones, se habla de cuentos migratorios en el caso de narraciones populares primeramente transmitidas oralmente. Objetivamente consideradas inverosímiles dado su contenido fantástico se perciben sin embargo como relatos verdaderos. A lo largo del tiempo y su transmisión de lugar a lugar y de pueblo a pueblo se lleva a cabo una contínua transformación según el espíritu del tiempo y del pueblo. Característicos son ciertos motivos que se adornan, transmiten y transforman con libre imaginación expresando fantasías colectivas y el contacto con el entorno experimentado y vivencias con la naturaleza. Como término común, por tano, la "narración popular" es aplicable para todo tipo de formas orales circulantes en un pueblo de

lírica y prosa popular.

Constatamos que la oralidad constituye un aspecto principal del folklore y de la cultura popular, de ahí el término "saga" —derivado del verbo *sagen* — decir, contar, hace referencia a temas y motivos que tradicionalmente forman parte de cada pueblo y su cultura. Observamos que en el día cotidiano y en diferentes contextos las narraciones orales o "*communicative genre*" no dejan de ocupar un importante lugar en la comunicación humana, tratándose de un proceso milenario sin fin, ya que la principal ocupación humana se basa en la comunicación. Seguirá por tanto también viva la moderna narratología que intenta desentrañar las fuentes y los motivos de los nuevos cuentos populares.

En comparación con las sagas tradicionales, las modernas o contemporáneas son más bien anécdotas extrañas, relatos breves basados en ocurrencias del día cotidiano. Aunque no se los atribuye a ninguna autoría en concreto, suelen transmitirse como acontecidos a un amigo, de ahí la denominación inglesa *FOAF-stories* (friend of a friend), un amigo se lo cuenta a un amigo. Esta principal característica les atribuye el elemento de tratarse de un rumor que rápidamente se difunde y corre de una persona a otra. Haciendo siempre referencia a lugares concretos y acontecimientos probables, estos cuentos quieren dejar fuera de duda su veracidad aspirando a aparentar tan creíbles que incluso llegan a ser noticias de portadas. Con su carácter oral y una estructura muy simple transmiten experiencias individuales y aparentemente únicas, que en cambio contrastan con los sucesos relatados generalmente con un desenlace algo extraño, revelando una venganza grotesca, una broma peculiar, una metedura de pata o un accidente sensacionalista, a veces con mucho humor negro, un susto absurdo, una gracia espantosa o ridiculidad macabra y grotesca, por lo cual no dejan de levantar a la vez una sospecha sobre la veracidad de lo ocurrido. Son por tanto característicos en estas narraciones breves los elementos del rumor, de la broma y de lo cómico que siempre contienen un punto extraño que choca con la comprensión despertando en el receptor sensaciones extrañas sea de terror, risa, alegría o compasión, comunes a impresiones emocionales colectivas. Debido a que se desarrollan principalmente en lugares urbanos surgió la denominación "leyendas urbanas" *-urban legends*, frecuentemente sustituido por el término "leyendas contemporáneas".

El subgénero del cuento urbano presenta por tanto elementos que comparte con otros subgéneros tradicionales ofreciendo la especificidad de una síntesis particular de nuevas formas y contenidos. Los temas a menudo reflejan angustias o traumas colectivos acerca de muchas áreas de la vida moderna que se encuentran actualmente en el foco de mira: las nuevas tecnologías, el mundo de la cirugía y los trasplantes, poblando la fantasía moderna con seres como robots, cyborgs, aliens, terminators y otros que vienen de mundos fantásticos y futurísticos, sin duda quedando registrados a través de las narraciones populares en la memoria colectiva como las sagas tradicionales de nuestros antepasados que nos regalan una idea del espíritu del lejano pasado constituyendo nuestro patrimonio cultural.

Como hemos mencionado gran parte de los cuentos modernos giran sobre los inventos del mundo actual como el móvil, las tarjetas de crédito, el ordenador y otros aparatos de uso cotidiano. En el mundo actual marcado por los inventos tecnológicos, estas innovaciones a su vez desencadenan la imaginación humana ya que a la vez traen nuevas esperanzas y deseos, también miedos y temores que se expresan en las narraciones, los cuentos, supersticiones y rumores.

Sea con vistas al pasado o al futuro desconocido, los cuentos y las narraciones populares son un testimonio cultural y expresión del tiempo y sus gentes, hacen patente sentimientos y temas relacionados con el hombre con referencia a su vida cotidiana, resaltan aspectos curiosos, trágicos, sobrenaturales o aterradores del entorno que le rodea, reflejando las diversas manifestaciones sociales actuales.

Una buena muestra de estas leyendas urbanas ofrece la página "MythBlog" con las siguientes categorías: "venido del cielo, hechizos/ magia/ maldición, *highway stories*, enfermedades, fallecimientos curiosos, monstruos y asesinos, noticias, ladrones, profecías, afirmaciones grotescas, desapariciones, animales, objetos volantes y aliens, chistes científicos.

Del tema "enfermedades" ofrecemos el siguiente ejemplo:

TEMA: ENFERMEDADES
BIENVENIDOS EN EL CLUB

En algún lugar en una de los muchos *high schools* de los EE. UU. terminaba para varias chicas jóvenes su último año. Querían festejar su fin de curso con una gran fiesta. Ésta tenía lugar en la ciudad más cercana en una discoteca. El alcohol no suponía un problema porque conocían al dueño y el transporte de ida y vuelta también estaba organizado. Seguían viniendo más invitados con otros amigos y excompañeros quienes querían juntarse a la fiesta. Rápidamente sin embargo aparte del alcohol y de drogas también circuló LSD. También las anfitrionas no querían abstenerse de probarlo cuando vino un joven diciendo:... ¿qué es eso? ¿no sabéis qué estáis haciendo? Las chicas contestaron que se largara y que sabían lo que hacían. El chico en cambio no parecía dispuesto de irse y dijo que tenía algo mejor de ofrecer, algo que las chicas recordarían toda su vida. Las chicas se mostraron interesadas y el tipo se quitó una botella que tenía alrededor del cuello y echó un líquido en las bebidas de las estudiantes. Las chicas bebieron y el joven se marchó. Antes sin embrago dio a cada un mensaje que no deberían leer antes de la mañana siguiente. Al día siguiente las chicas se acordaron del mensaje del desconocido y leyeron: "Sois como fui yo. Por eso tampoco os merecéis una vida mejor que yo. Enhorabuena y bienvenidas en el Club. Os habéis infectadas con el HIV."

TEMA: MUERTES EXTRAÑAS, ASESINOS, ANIMALES
LA VIUDA SOLITARIA

Una mujer recién casada perdió a su marido en un accidente trágico y por eso se convirtió tan pronto en viuda. De su marido quien fue muy adinerado heredó un inmueble muy grande en el norte de Inglaterra. A pesar de sentirse bastante solitaria en el gran caserío que se encontraba a varios kilómetros de la siguiente población no lo quería dejar por los muchos bonitos recuerdos. Para tener un poco de compañía se compró sin embargo un perro que a la vez debía protegerla. El pastor alemán estaba muy adiestrado para avisar en caso de peligro. Cuando todo estaba en orden, el perro venía a la cama de su dueña y le lamía la cara.

Una noche, fuera había una terrible tormenta, la joven viuda oyó extraños ruidos y un goteo misterioso que cesó después de un breve rato. A pesar de eso la mujer se sentía insegura, oyó un leve rechinar y sintió una lengua húmeda sobre su cara. Todo está bien,

pensó y siguió durmiendo. Poco después sin embargo se despertó nuevamente porque oía una ventana chocar. Se levantó, cerró la ventana y fue al baño para secarse las manos. Cuando abrió la puerta se quedó aterrada. En el lavabo estaba su perro degollado y lleno de sangre. En la pared de la habitación descubrió las palabras "También los asesinos saben lamer!" —sintió una punzada en la espalda y vio en el espejo un hombre encapuchado que sostenía un cuchillo con sangre fresca en su mano.

TEMA: INNOVACIÓN, TÉCNICA, CHISTE CIENTÍFICO

LA BOMBILLA QUE LUCE ETERNAMENTE

Un joven cerca de la ciudad de Essen fue en los años de la primera guerra mundial a conseguir algo en los omnipresentes mercados negros. Aparte de comida también compró de un vendedor una bombilla para su comedor ya que la suya se estropeó hace poco y no se podían conseguir en los mercados habituales en aquellos tiempos. Una vez llegado a casa la colocó inmediatamente para disfrutar de su cálido resplandor. Durante los siguientes años la bombilla no dejaba de funcionar. Incluso después de varias décadas seguía alumbrando lo que empezó a extrañar al hombre ya que las demás bombillas de las otras habitaciones tenía que cambiar con frecuencia.

Decididamente el hombre cogió una silla, desenroscó la bombilla y descubrió el signo del productor —Osram— junto con un extraño número.

Dado que ansiaba a solucionar el misterio escribió el ahora ya cincuentón a la empresa describiendo el caso y preguntando si podían ayudarle con la solución del enigma. Poco después recibió una respuesta ofreciéndole una cantidad enorme por la bombilla.

Esto le pareció al hombre muy extraño por lo cual rechazó la oferta, metió la bombilla en una caja fuerte y empezó a investigar. Finalmente después de varios mese descubrió que la conocidísima empresa había inscrito una patente por una bombilla que lucería eternamente y sería simplemente inagotable. Sin embargo, esta bombilla nunca habría ido en producción masiva ya que hubiera supuesto el suicidio económico de Osram. Con todo eso, el hombre suponía que durante los tiempos de guerra algunos de los prototipos fueron robados y vendidos en el mercado negro. Así, también le tocó una bombilla que lucía eternamente.

Cuentos de este tipo, con personajes anónimos, en lugares lejanos y sucesos extraños (recordando el conocidísimo "Érase una vez... en un país....) se encuentran a cientos en páginas *web* dedicadas a las leyendas urbanas en distintas versiones e idiomas:

- Las mejores historias de miedo, terror y misterio, en Leyendas Urbanas: www.leyendasurbanas.org
- Temas relacionados con la actualidad política, de tiempo libre, temas sociales y otros: http://www.snopes.com/snopes.asp
- Leyendas contemporáneas en alemán de diferentes países: SAGEN.at; *MythBlog*: http://rincewind.redio.de/myth/

A los estudiosos de estos cuentos no solamente interesan los motivos y temas populares

narrativos en cuanto a su clasificación y orientación, sino que buscan obtener sobre todo unas ideas más claras sobre el proceso de creación de las transmisiones narrativas. Rolf Wilhelm Brednich (2005, 7-8) ha llegado a la conclusión que gran parte de nuestras narraciones tienen como núcleo un evento real que la imaginación de sus posteriores narradores ha adornado y ampliado enriqueciéndolas con nuevos motivos. Se supone que las sagas y los cuentos por tanto tienen un núcleo verdadero por lo cual Brednich los denomina "cuentos de la verdad". A pesar de que su estructura se caracteriza por un elemento de sorpresa expresado con palabras como "resultó que", introduciendo en la narración un giro sorprendente, un enigma o algo inexplicable que en el desenlace de la historia y la información añadida es revelado, la credibilidad de la historia se conserva dado que incluye elementos, objetos y situaciones que tienen su correspondiente en el mundo real. De ahí que en los *blogs* correspondientes los comentarios que surgen versan en primer lugar sobre el tema de la veracidad del cuento. En www.snopes.com se ofrece incluso una clasificación según verdadero, falso, posiblemente verdadero, indeterminado o veracidad no clasificada. En el periódico alemán ZEIT, desde 1997 Christoph Drösser contesta las dudas de los lectores a la pregunta "es cierto que..." en relación con muchos tópicos surgidos a raíz de las leyendas contemporáneas ofreciendo ya un extenso archivo según diversas categorías temáticas: http://www.zeit.de/stimmts/beruehmte_personen/index

¿Ha sucedido realmente lo narrado en los ejemplos que presentamos? Dado que la fuente más importante de estas narraciones es la vida misma, Brednich sostiene que en todas hay un grano de verdad que se esconde sin embargo detrás de la imaginación del narrador quien como en todo arte de ficción, cambia detalles e incorpora nuevos motivos haciendo la historia parte de su propio mundo. Hay que añadir que estos elementos inventados o añadidos de todas formas no deben considerarse falsos o mentiras dado que son realísticos y podrían haber ocurrido tal cual como se relatan. Desde el punto de vista e interés académico, en cambio, no se trata tanto de comprobar la verdad en estos cuentos sino más bien destacar su importancia y el significado básico preguntando por su función cultural y los valores transmitidos. Así Brednich (2001, 10):

> Our responsibility as researchers is not so much to prove the truth and to answer the question as to whether they ever happened, but to inquire into the basic meanings of contemporary legends. If we start asking about the cultural significance and values transmitted by them, this will open up, at least in theory, a world without limits.
>
> The reluctance of scholars of urban legends to delve into this field is understandable, because it would no longer provide topic for dinner-parties. But it would lead to deep insights into our attitudes, prejudices and suppressed wishes. In this respect, not much has been done to date.

3. LA FUNCIÓN DE INTERNET

Con todo lo dicho, observamos que en tiempos de las innovaciones tecnológicas no cede el interés por la importancia constante de las narraciones en la vida cotidiana del hombre siendo ahora Internet probablemente el mejor medio que corresponde a la necesidad de narrar. Si consideramos la oralidad, el medio más antiguo y una característica que presupone la cercanía y presencia del

interlocutor, en la era digital la comunicación aunque de forma escrita a pesar de la ausencia de la presencia física de un público, se desarrolla, a través del medio electrónico de Internet, constituyendo la "segunda oralidad" que representa un amplio espectro de narraciones que tienen su origen en nuestra vida moderna.

Así, Internet ha llegado a ser una de las principales fuentes donde los interesados, aficionados, coleccionistas y científicos encuentran una multitud de sitios *web* dedicados al tema del folklore, colecciones de mitos, cuentos tradicionales y modernos. En numerosas páginas y foros se comentan y registran rápidamente cada nuevo cuento o se establece un *ranking* de los más populares siendo a la vez un archivo creciente, demostrando que Internet no solamente interesa como medio de distribución y discusión, sino a la vez como objeto de estudio de las nuevas formas de comunicación. La labor de los coleccionistas de todo el mundo ya nada tiene que ver con el afán minucioso y costoso de los primeros recopiladores como fueron los Hermanos Grimm, ya que los interesados de hoy en día con un clic pueden contribuir a ampliar los archivos con constantemente nuevos cuentos que rápidamente además reflejan los temas de actualidad. Cuentos relacionados con Barack Obama se encuentran actualmente en el segundo puesto del *ranking* de los 25 más leídos, mientras Osama bin Laden ha caído al puesto 24, en cambio nos podemos imaginar fácilmente que todavía hace pocos años figuraba entre los primeros en cuanto a los chistes y otros cuentos alrededor de su persona. No extraña el hecho que dada la frecuente sensacionalidad de lo contado no pocas veces otros medios de información recogen estos rumores dándolos como una noticia verdadera.

Estas colecciones de cuentos contemporáneos no solamente tienen el valor de registrar, conservar y clasificar por temas y su *ranking* las contribuciones enviadas, sino comprueban la teoría de la poligénesis en cuanto a que los cuentos son similares y se desarrollan independientemente del lugar de origen, debido a las similitudes en los intereses que corresponden a las características físicas, emocionales, intelectuales y sociales que poseen los humanos. Por otro lado, estas colecciones demuestran que los cuentos modernos, dados como verdaderos y ocurridos a alguien en particular, en realidad, como sucedía con las sagas tradicionales, existen en múltiples variantes y por tanto pertenecen a una fuente colectiva. Narrados como si hubieran ocurrido únicamente al narrador son en realidad transformaciones de un mismo núcleo de un suceso.

Concluyendo esta breve presentación de las leyendas urbanas, sostenemos que creando mundos ficticios con diferentes formas narrativas en primer lugar éstos son vías de organización y producción del saber, formas de orientarse en el presente y pasado. La necesidad de narrar se considera, por tanto, una necesidad principal del hombre en cuanto a que las narraciones antropológicamente constituidas y culturalmente evolucionadas cumplen una función para que el hombre se oriente en el mundo real creando un sentido. En este sentido, las leyendas modernas son consideradas una expresión de una sociedad que vive en la "aldea global" compartiendo parcialmente los mismos deseos, valores, ansiedades y aspiraciones. Circulando hoy en día a través de los medios digitales son propios de la tradición oral y revelan que aún en nuestro mundo moderno se siguen generando y transmitiendo cientos de historias de boca en boca que con frecuencia tienen su raíz en motivos ancestrales. En este sentido se explica interés especial de los académicos de este campo en llegar a saber de qué forma estos cuentos modernos y sus diferentes temas se relacionan con los misterios de la vida real.

Bibliografía:

BREDNICH, ROLF WILHELM (1996) *Die Ratte am Strohhalm*, München, Verlag Beck.
Where they originated... Some Contemporary Legends and their Literary Origins, http://www.folklore.ee/folklore/vol20/legends.pdf
DÍAZ, LUIS Y G. VIANA (1999) *Los guardianes de la tradición*, Oiartzun, Sendoa editorial.
International Society for Contemporary Legend Research (ISCLR) http://www2.hn.psu.edu/ISCLR/
JONES, RAYMOND E., ed. (2006) *A* World *of Stories,* Oxford University Press.
LEIBRANDT, ISABELLA (2005) "La belleza de la palabra, el ejemplo de las sagas y cuentos de hadas", *Espéculo* nº 30.

LOS TIGRES DE LA COSTA CHICA[1]

Carlo Bonfiglioli
Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

A finales de los noventa, el 29 y 30 de noviembre, para ser más precisos, tuve la oportunidad de asistir a una bella danza del tigre en la comunidad mixteca de San Juan Colorado, estado de Oaxaca, realizada con motivo de la fiesta de San Andrés, uno de los dos santos patronos del pueblo.

Esta danza llegó a la comunidad en tiempos relativamente recientes. Las andanzas y peregrinaciones religiosas de la gente a los poblados de la región favoreció su difusión. Las actividades litúrgicas, se sabe, se mezclan con el placer de observar las costumbres ajenas. Así, en uno de estos viajes, al actual sacristán mayor, hombre de "gusto" y religión se le ocurrió traer a un maestro de la vecina comunidad de San Pedro Amuzgo, para que les enseñara a unas personas de San Juan, la danza que él había visto ejecutar en aquel lugar.

> Estamos hablando de hace aproximadamente 60 años —comenta Salvador García, su hijo. Luego, como algo le faltaba a la danza, vino otro maestro, aquí de San Juanito [un poblado mixteco muy cercano]. Y así se vino armando la cosa. Yo me acuerdo todavía cuando vinieron aquellos señores [de San Juanito]. Debe de haber sido hace 40 años. Mi padre tuvo que pagarle, claro, pero lo hizo con gusto, porque él querría que aquí también se bailara eso. Se puede decir que la danza es de la casa, ¿verdad?. [Añade:] ...El nunca bailó. No más era el jefe. Cuidaba los trajes, buscaba a los músicos, también hacía las máscaras. Luego, como él se ocupaba de otras cosas, le dejó la danza a mi tío [su hermano]; y luego me la pasaron a mí. Yo agradezco que esta danza esté viva gracias a los señores de la iglesia, gracias a los tatamandones y también gracias a mi papá que la inició, ¿verdad?

Esta danza puede ejecutarse en otras fiestas del pueblo. Para que salga sólo hace falta que algún voluntario pague a los músicos. Como precisa Salvador García, "podemos considerar que es "caminera" porque va donde la invitan. Hemos participado en Jamiltepec, Huazolo, Tepetlapa, Ipalapa y también en festivales como aquél que acaban de realizar en Puerto Escondido". Como son gente de gusto, a los danzantes les agrada presentarse en otras comunidades.

Contrariamente a lo que sucede con otras danzas, los integrantes de ésta no se turnan en cada actuación o cada año. Su compromiso puede durar años, a veces décadas. Quirino García, por ejemplo, de 55 años, lleva más de la mitad de su vida bailando con este grupo. Comenzó cuando era

[1] *Los Tigres de la Costa Chica,* en *Geo Mundo*, México, Año XXII, no. 12, noviembre de 1998: 78-83.

chamaco, actuando como perrito; luego, pasó a ser danzante y, como le gustó este papel, ahí sigue todavía. No he encontrado otras personas que hayan igualado su hazaña --35 años con el mismo grupo son una prueba de fidelidad que recuerda una boda de oro--, sin embargo, algunos de los entrevistados me han comentado, eufemísticamente, que lo que uno sabe es cuando entra, pero salir, sólo Dios sabe. Cuando esto sucede, sus compañeros buscan al sustituto entre la gente de otros grupos dancísticos. "Se fijan para ver quien es el de mejor gusto y lo eligen".

Comparando San Juan Colorado con otros poblados indígenas, se nota que aquí la danza es un asunto serio. Hay una competencia genuina para lucir mejor que otros grupos, o que otros barrios. Diría incluso, que una de las formas con que se expresa y canaliza cierto prestigio comunitario es, justamente, la danza. No faltan verdaderos aficionados que bailan con tres grupos distintos. Esto sólo es posible en un poblado, como San Juan, que se caracteriza por un gran sentido de la identidad de barrio combinado con una fuerte tradición dancística.

HABÍA UNA VEZ UN GANADERO...

Entre las preguntas de rutina que hace un investigador, o cualquier curioso, para conocer su tema, están aquellas que buscan descubrir la exégesis local de la representación. Salvador se adelantó a mis propósitos y poco después de haberlo conocido comenzó a explicarme:

> La gente dice que, antes, hubo un señor supuestamente rico. Era un ganadero que tenía un rancho muy grande, con ganado, chivos. Entonces antes había muchos tigres y ese tigre acabó con el rancho de ese señor, el mero dueño, que se llamaba José Viejón, no recuerdo bien. Por eso nació la danza del tigre, para recordar esos tiempos. Y ese señor le habló a Manuel Peña [el viejo] para que fuera a cazar al tigre. Estos personajes eran de acá de la región. El día último, una vez que el tigre haya acabado de comerse a todos los animales, el venado, el ganado, entonces va a venir la cacería, el fusilamiento del tigre. Los danzantes, vestidos con su mismo traje aparentan ser esos animalitos por la música que va a tocar. Bailan el venado, bailan la vaca... El perrito, el tigre, tienen su propia danza. Son varios... De acuerdo al son que tocan los músicos, ellos simulan... Entonces el tigre se confía. Sube a un árbol y ya no huye más. Es cuando el viejo lo mata y allí termina la danza...

Cabe avisar al lector que narraciones como la que acabo de citar no son, en realidad, exclusivas de la región. También las encontramos, vinculadas a danzas del mismo género, en otros poblados de los estados de Guerrero, Morelos, México y, posiblemente, de otras regiones. Obviamente hay variaciones. Puede cambiar el nombre de la obra, o bien, de algunos personajes. Cambia el estilo dancístico, la música, los trajes. Lo que no varía es el contenido, supuestamente "verídico", de la representación: un tigre astuto va acabando con los animales de un ganadero (o un hacendado) quien, a pesar de su ineptitud, logra, al final, matar el felino. Las futuras interpretaciones de la danza y de sus variantes no se limitan, desde luego, a las explicaciones locales. La relación de estas temáticas con determinados sustratos míticos y con otros géneros dancísticos son elementos que también deben de ser tomados en cuenta para estos fines. No me aventuraré, prematuramente, sobre este tipo de especulaciones para no sacrificar espacio al relato de la danza.

LOS PROTAGONISTAS

Los danzantes son dieciséis: un tigre, un perro, un viejo, una vieja y seis pares de "danzantes" (así los llaman a estos últimos). Desde luego, el primero es el protagonista por antonomasia. Como se puede observar en las fotos, este personaje porta una suerte de mameluco de tela amarilla, moteado de negro, con columna vertebral y costillas del mismo color, dibujadas en la parte trasera. La máscara del felino es el elemento más llamativo de su parafernalia. El danzante sólo puede mirar a través de las fauces abiertas lo cual complica su libertad de movimiento. Respecto a aquélla dice Salvador:

> La que usan ahora es la misma que se utilizaba cuando se comenzó la danza. Según me platican, mi padre estuvo amarrando un gato [como modelo] durante unos 8-15 días para poder hacerlo. El colmillaje es de dientes naturales de un jabalí que sacrificó en ese tiempo. Yo se la presto a los señores de aquí para que saquen copia pero nunca la han sacado igual; no le sale.

Los niños se asustan cuando el tigre se les acerca ya que éste puede jugar con ellos de manera grosera, atrapándolos o echándoseles encima. Al fin de cuentas es "un tigre" y no puede ser delicado. Seguidamente, finge lamerse las patas para curarse de las heridas; se frota la máscara con la "pata delantera" para limpiarse la "cabeza"; mueve la cola "nervioso"; olfatea a la gente del público. Su mayor virtud es la agilidad. La gente se emociona y divierte cuando lo ve brincar entre las ramas de los árboles, deambular a cuatro patas por los cornijales de los techos o sentarse en las ventanas del campanario. La destreza es la más importante de sus habilidades mímicas, pues, sin ella, no hay tigre que pueda presumir de tal. En otro contexto festivo —me encontraba aquella vez en Tlacoachistlahuaca, Gro.—, pude ver a un tigre bajar con virtuosismo y atrevimiento de una palma de 12-15 metros de altura, cabeza abajo, agarrándose al tronco con brazos y piernas, en un deslizamiento controlado de aproximadamente 5 minutos. Es por este tipo de cosas que su fama llega a trascender los ámbitos locales. Después de verlo en acción comencé a prestar más atención a quienes hablaban del "secreto" de tal personaje. Me refiero a lo que he escuchado, algunas veces, sobre quienes desempeñan este papel. "Tienen algo especial", dicen unos. En otras palabras, "ser tigre no se aprende sino que se nace"...Se nace con el nahual del animal. Para otros, en cambio —aparentemente una mayoría—, "nadie nace sabiendo, sino viendo"[2]. ¿Es ésta una confirmación más de tal "secreto"?

Le pregunto a Salvador si aquí los "tigres" bajan los árboles cabeza abajo.

> No —contesta—. Aquí la gente cuida su vida. Había un señor en Huaspaltepec que se llamaba Felipe Quiroz, que hacía ésto en sus tiempos de tigre. Dejó de hacerlo en una fiesta, cuando unos 2-3 señores de Ixtayutla, inditos como nosotros pero de calzones muy sueltos, le hicieron una brujería para que cayera de media palma, casi, y cayó. Pero no murió. Desde ese entonces el señor ya dejó de participar. Pos, se imagina usted venirse de media palma, ¿verdad?...

"¿Y cómo le hacen para buscar al "mero" danzante del tigre; algún día tendrán que reemplazar a los que salen ahora, no?". La intención de mis preguntas es sondear, indirectamente, la existencia de requisitos "especiales". Su respuesta va por el camino del "gusto" y de la destreza. Me

[2]Entre ellos, Daniel Quiroz, primer Tigre de San Juan Colorado (comunicación personal, 1995). Por el momento, en lugar de especular sobre este aspecto, tan solo subrayaría la existencia de este decir.

parece entender, pues, que el tema del "secreto" no es para él de mucha importancia.

> Cuando Daniel o Tobilla [las personas que representan al tigre] ya no van a querer salir tendremos que buscar otros. Tenemos dos o tres muchachos que ya están agarrando gusto. Le echamos un vistazo para ver quién lo hace mejor. Sí porque hay veces que uno tiene chance de verlos primero con la danza de los tejorones [danza en la que unos danzantes-tigre actúan aproximadamente media hora]. Por ahí vamos viendo quien le juega mejor.

Sé, por haberlas visto, en qué consisten las jugadas que menciona Salvador: desde que entran al escenario, tigre, león y pantera se la pasan tumbando a los tejorones, personajes que imitan, en ese momento, a los chivos que serán "comidos" por los felinos. Al final de la jugada, el tigre huye de la plaza y sube a unos árboles. Desempeña un papel parecido a lo de su "pariente" más ilustre y es posible —si es que tiene gusto y deseo de hacerlo— que algún día lo vaya a reemplazar.

El tigre no es el único protagonista de la danza. Decía que están los viejos, el perrito y los "danzantes". El papel de los primeros es totalmente distinto al que desempeña el felino. Básicamente, consiste en dialogar de manera chistosa respecto a las "maldades" de este último, a su intención de acabar con él y a las dificultades que todo esto conlleva. Para cumplir con sus propósitos cuentan con un arma destartalada (un rifle que nunca funciona) y con la ayuda de un perrito generoso —un niño de 8-9 años vestido con un mameluco negro y una máscara negra y blanca— que, a pesar de sufrir innumerables "apañones" por parte de la bestia, nunca deja de perseguirla.

Por su parte, los doce personajes llamados "danzantes" desempeñan un papel eminentemente coreográfico. Sus elegantes evoluciones se alternan con las acciones mímicas de los demás personajes. Generalmente, cuando ellos actúan, los viejos dejan de dialogar y se unen a sus danzas. El tigre y el perrito también pueden acompañarlos pero no tienen la obligación de hacerlo. A danza terminada, uno se pregunta sobre su función ya que de sus actuaciones no se desprende ninguna indicación interpretativa. ¿Simbolizan, como dice el jefe de la danza, a los animalitos que el tigre come, o bien representan, como sugiere el análisis de otras variantes dancísticas, a los ayudantes del patrón en la cacería?

Llega el día de la representación. La mañana del 29 todos los integrantes del baile se reúnen para comer en la casa del jefe de la danza. Después de la "vestición" se dirigen a la iglesia para presentarse ante el santo patrono y pedirle permiso para bailar. Luego se trasladan a la presidencia municipal. Allí, mientras los danzantes bailan, el tigre, situado sobre el techo, comienza a exhibir sus habilidades. Desde un principio muestra su libertad de movimiento: contrariamente a los demás personajes, va donde le da la gana, desaparece y reaparece, baila con los danzantes o los ignora. Es, pues, un personaje ubicuo. Por su parte, los viejos platican con las autoridades municipales para informarles sobre los acontecimientos: un tigre mañoso está acabando con sus becerros por lo que solicitan apoyo para matarlo. "Mañana les daremos cuernos de chivo —contesta el presidente municipal— mientras tanto sigan buscándolo". Así, acompañados por su fiel perrito, los viejos se ponen a rastrear la pista del animal.

En el atrio de la presidencia, las casas del fiscal mayor y de un teniente de varas, la cacería sigue una dinámica parecida. De repente los viejos descubren al tigre sobre un árbol; luego, lo encuentran sobre una camioneta, una barda, el techo de una casa; le apuntan con el rifle e intentan dispararle; pero nada. ¿Es la escopeta que no quiere funcionar, o son ellos mismos que --por torpes--

no pueden con él? Siguen incitando al perrito: "úrcale [búscalo] perrito, úrcale...". El perro se acerca al tigre, le ladra, le jala la cola. A veces es éste quien sorprende a sus perseguidores, los tumba, amontona y golpea. En otras ocasiones, son "perros de a de veras" quienes pagan los gastos de la jugada. Agarrados por una pata, son pasados por delante y detrás de su cuerpo como si fueran pelota de *basket* y finalmente arrojados al aire en medio de las risas del público y de los quejidos lastimeros de los afectados. Agachados en su lugar, los demás danzantes observan impasibles esperando su momento de acción. Cuando el desenlace parece estancarse, intercambian una señal con los músicos y comienzan a bailar una serie de piezas, cambiando el ritmo de la representación y dar así un descanso a los demás. En la tarde, el viejo anuncia la muerte próxima del tigre: "mañana sí vamos a acabar con ese mañoso". La vieja asiente. Este personaje, interpretado por un hombre, llega a desempeñar un papel más chusco que "su esposo". Amparado por su máscara el hombre-vieja va coqueteando con el público. Invita a alguien a tomar cerveza en la cantina. De repente, palpa los genitales de algún desprevenido. "Es que tiene sus debilidades —comenta el viejo—. Cada ocho días se me emborracha; pero tiene sus derechos... Y luego, ya ve, el amor es el amor, y allá anda enamorando mi gordita". Alguien le pide permiso para tocarla. "Pero no más tocarla. Allí, allí tenga mucho cuidado, porque eso es mío". Como siempre, fiesta y broma sexual van de la mano.

A la mañana siguiente todo, o casi todo, se repite. No es hasta media tarde que comienza el rápido desencadenamiento de nuevas escenas. Primero viene la "danza de la Vaca", donde la vieja (quien representa a la vaca) derriba al viejo (¿actuando como mandilón?). Luego, bailan la danza del venado, en la que el tigre persigue a este último (representado por uno de los danzantes) logrando capturarlo y matarlo. Continúan con la danza del perrito y la danza del mero tigre. En la primera, el can va preparándose para la lucha: finge mear sobre cada uno de los danzantes, se revuelca en el piso, se sacude el polvo. En la segunda, El tigre olfatea primero a cada uno de los danzantes; luego, encuentra al perrito y le proporciona una enésima golpiza.

Acto seguido, comienza la cacería final. Los protagonistas se trasladan desde la presidencia hasta el primer árbol de tamarindo, cuya flexibilidad permite al tigre brincar por las ramas sin quebrarlas. Llegando allí, el perrito comienza a escarbar abajo del tamarindo. Ladra nervioso. Los danzantes bailan alrededor del árbol. El viejo dispara. "¡Híjole!". Por primera vez, da en el blanco. Se acelera el ritmo de la música. El tigre cae "herido". Al llegar al piso, encuentra fuerza para golpear nuevamente al perrito y para huir hacia el segundo tamarindo. La vieja chilla desesperadamente, solloza, cree que su perrito ha muerto: "Ay de mi perrito, ay de mi perrito". El viejo la consuela: "No llores mi amor, no llores...". Finalmente el perrito revive. El tigre sube hábilmente hasta la cima del segundo árbol. El viejo apunta nuevamente al animal con su R15 y le dispara dos veces. Cae otra vez el felino, esta vez herido a muerte, brincando por las ramas hasta quedar tirado en el piso. "Ahora sí se lo cargó la chingada. Pinche tigre". Ladrando, el perrito le sube encima. Otra vez la vieja llora irresistible y, ahora sí, inexplicablemente, ya que, muy vivo, el perrito está comenzando a mordiscar al animal. La vieja: "Ay de mi perrito...". El viejo: "Ahora falta encontrar quien nos compre la piel". "Allí está el gringo", grita alguien apuntándome. La vieja, deja de llorar y me invita a bailar una chilena. El viejo hace lo mismo con otra güera foreña. "Ahora vamos a llevarlo a la presidencia para que se dé cuenta la autoridad; que ya no va matar tantos animales... ¡vieja! amarra al perrito para que no se chingue la piel". Excitada, la vieja recomienza a llorar por su perrito; afirma que morirá. En realidad, éste sigue con muy buena salud. El viejo consuela nuevamente a su amor. "No me gusta regañarla porque luego comienza a llorar y dura como 4-5 días llorando y se va adelgazando...".

Los danzantes "amarran" al tigre en una estaca y se lo llevan a la presidencia al son de una marcha fúnebre. Entramos en el cuarto del alcalde. El viejo se echa un sermón: "Señor alcalde, este animal nos ha chingado muchos becerros, chivos, borregos. Ahorita está muerto ya. Entonces el señor gringo, el altote ese, nos va a comprar la piel y nosotros se la vamos a vender a buen precio". Le quitan la piel (es decir, le abren el *zipper* maniobrando el cuchillo). La vieja va tocándole "las partes" para cerciorarse de su muerte. Me entregan la "piel" (el mameluco empapado de sudor). "Compro" y agradezco. Algunos de los presentes regalan un aplauso. Los músicos tocan una Diana que nosotros interpretamos como punto final de la obra. Pero no. Sin el tigre, los danzantes deciden bailar las últimas 3 piezas frente a la casa del jefe de la danza, lugar donde todo comienza y termina. Último traslado, últimos pasos y tocadas. Por segunda vez pregunto: ¿Acabó? "Sí señor, ahora sí, acabó-acabó".

Concluyo con una invitación a los lectores: vayan por las montañas de la Costa Chica; observen a los Tigres danzar; no sean indiscretos; no pregunten por su "secreto" (jamás podrán estar seguros de las respuestas); pero piensen en lo que ven y díganme: ¿mueren los tigres de la Costa Chica?

EL "BAILA VIEJO": DANZA Y MÚSICA RITUAL DE LA COMUNIDAD *YOKOT'AN*, DE TABASCO, MÉXICO[1]

Miriam Judith Gallegos Gómora
Profesora – investigadora del Centro INAH Tabasco

INTRODUCCIÓN

La música y danzas que una comunidad crea y ejecuta a lo largo del tiempo y de generación en generación, constituyen sólo una muestra de la variedad de expresiones que conforman lo que hoy en día se denomina patrimonio cultural inmaterial. En ambos casos su reproducción suele acompañar ceremonias, ritos, fiestas u otro tipo de eventos de carácter público o privado, desarrollados por un pueblo como parte integral de su cultura.

Desafortunadamente, los diferentes procesos de globalización, el fenómeno de migración —en especial del género masculino—, el costo para la realización de las fiestas, la escasez de materias primas para elaborar instrumentos musicales, entre otros aspectos, han dado lugar a la pérdida paulatina del patrimonio cultural inmaterial de la población *yokot'an* —o mayas chontales de Tabasco—, de ahí la importancia de hacer un registro de estas expresiones a partir de las cuales es posible sugerir algunas acciones a realizar para su conservación.

Una de las danzas más antiguas de Tabasco que evidencian fuerte raigambre prehispánica es el "Baila Viejo",[2] que al igual que la "Danza de las Sardinas" y la del "Pocho", se diferencian del resto de danzas tradicionales practicadas en el estado, porque éstas últimas recrean pasajes bíblicos como la lucha de David y el gigante Goliat, o son escenificaciones que relatan el momento de la conquista, como la danza del Caballito Blanco,[3] mientras que las primeras están relacionadas con el culto a la fertilidad y la agricultura.

En este trabajo se aborda específicamente la música y danza del "Baila Viejo" —que en lengua *yokot'an* se dice: "*ak ot tuba noxib*"[4]—, proponiendo lo que pueden ser sus antecedentes históricos más remotos e identificando los instrumentos musicales utilizados —así como quiénes los

[1] Una versión resumida de este trabajo fue presentado como ponencia dentro del Primer Coloquio Nacional de Arte Popular organizado por el Gobierno del Estado de Veracruz a través del Consejo Veracruzano de Arte Popular. La información se deriva del proyecto "Investigación etnoarqueológica en la región *yokot'an*" uno de cuyos objetivos es el estudio de las ceremonias tradicionales de raigambre prehispánica; investigación autorizada y financiada por el INAH entre los años 2000-2007.

[2] Diferentes investigaciones de la cultura maya han señalado que la danza fue en la época prehispánica un componente esencial de la comunidad. En su ejecución participaba la nobleza o el pueblo y enmarcaba todo tipo de actividades, especialmente las de carácter ritual. La danza del "Baila Viejo" emplea los mismos elementos identificados en danzas prehispánicas: tambores de diferente tamaño y género (masculino o femenino), una flauta, y uno o varios danzantes masculinos que enmascarados sostienen con una mano una maraca, mientras con la otra agitan un abanico de fibras vegetales tejidas.

[3] Un estudio específico de esta danza fue hecho por Miguel Angel Rubio (1996: 119-143).

[4] También le denominan *K'ojo'b* que se traduce como "la máscara".

elaboran, con qué y dónde se manufacturan—. Se analiza cómo se aprenden las melodías, los pasos y movimientos de la danza; en qué eventos y con qué objetivos se practica y a que género o con cuáles alimentos se asocia. Como punto final se presenta una evaluación sobre la importancia que tienen la lengua, danza y música como factores de identidad social y supervivencia de la comunidad *yokot'an,* a pesar de la globalización o el veto de las iglesias oficiales.

ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

En Tabasco, el destacado intelectual y político Lic. Francisco J. Santamaría publicó en 1952 el producto de una investigación y acopio de datos de lo que él denominó entonces la "producción folclórica y musical de Tabasco"[5]. Santamaría recorrió todo el estado compilando sones, zapateados, mazurcas, valses y huapangos, además de haber redactado una breve historia de la música en Tabasco, incluyendo algunos datos biográficos de ciertos compositores. En su texto dedica algunas páginas a la música prehispánica e indígena, y es en esta sección donde lamenta el que "...ningún investigador se haya ocupado hasta hoy del estudio de la música de pitos y tambores de los diferentes indios tabasqueños. Y decimos diferentes, porque es bien sabido que no sólo los chontales [...] practican la música así llamada, aunque, eso sí, ellos preponderan en su ejecución..." (Santamaría 1985: 25). Sin embargo, fue necesario que transcurriesen varias décadas más después de que Santamaría emitiera su sugerencia para que ésta se atendiera y fuese posible comenzar a conocer la música de los chontales de Tabasco.[6]

En los últimos años se han elaborado varios acercamientos y recopilaciones de la música tradicional *yokot'an*, desde variadas perspectivas y objetivos diferentes. En primer lugar se encuentran aquellos estudios efectuados de forma directa por la comunidad indígena interesada en la preservación y difusión de un aspecto de su cultura. Tal es el caso de algunas tesis de las licenciaturas en Ciencias de la Educación, Idiomas y Sociología de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, presentadas por estudiantes de origen indígena. Ninguno de estos trabajos plantea un análisis específico de la música y las danzas, aunque sí los resaltan como un factor de identidad. Además, al extrapolar datos de dichos trabajos es factible identificar causales que originan su desaparición:

a) las nuevas generaciones ya no muestran interés en practicarla, le consideran obsoleta;
b) como este tipo de música y danza no son generalizadas sino que su ejecución se restringe al género masculino, cuando éste emigra o tiene trabajo fuera de las comunidades deja de realizarse;
c) hoy en día resulta demasiado costoso realizar las fiestas donde antes era común danzar el "Baila Viejo" con la música de los tamborileros: Hoy en día ya no participa toda la comunidad debido a que algunos pertenecen a otras religiones, o bien porque los recursos

[5] *Antología folklórica y musical de Tabasco* texto escrito por F. J. Santamaría con un arreglo y estudio musical de Jerónimo Baqueiro Fóster.
[6] Los mayas chontales son grupo étnico que se autodenomina *yokoyinik'oob* u "hombres verdaderos", término que por respecto se utiliza en este trabajo para identificar al grupo de la familia lingüística maya que reside en Tabasco, principalmente en los municipios de Nacajuca, Centla, Centro, Macuspana y Jonuta. Población que se distingue por hablar en *yokot'an* o "lengua verdadera", y compartir una cosmovisión particular.

permiten que sólo se efectúe de manera ocasional;
d) en algunos casos, la población afirma que la pérdida se origina por la "falta de apoyos gubernamentales" para continuar ejecutándola.[7] Esta última aseveración por cierto, fue observada directamente durante la realización de la fiesta del poblado de Tecoluta en el año 2002, cuando el patrono de la iglesia explicaba con preocupación que una "licenciada" del sector turístico del gobierno estatal había quedado de aportar los recursos para el pago de los cohetes y luces artificiales. Esta situación agrava la conservación y el sentido original de la fiesta, que antes conformaba una labor comunitaria que afianzaba los lazos de cooperación entre la gente y los poblados cercanos, teniendo objetivos específicos comprensibles para aquellos individuos que compartían la cosmovisión *yokot'an*. La dependencia en la caridad gubernamental para contar con recursos a fin de organizar la fiesta, hace que ésta y todo su entorno pierdan sentido, en especial cuando se pretende que una costumbre local se convierta en un "atractivo turístico del estado", como ha ocurrido con la fiesta del día de muertos en Mixquic (Xochimilco) y Pátzcuaro (Michoacán), o como aconteció los últimos años con la ceremonia de la "Danza de la Sardina" en Tabasco, cuya fecha de ejecución se modificó para que los funcionarios de alto rango del estado pudiesen asistir.

Otro tipo de acercamientos a la música y danza tradicionales de Tabasco son las compilaciones hechas por los propios músicos *yokoyinikoob*. Por ejemplo, en el año 2003 el grupo "Tamborileros, carnavalito de Nacaxuxuca", logró editar con apoyo municipal y privado, un disco compacto con veintidós temas musicales ejecutados por nueve músicos empíricos procedentes de diversas poblaciones de Nacajuca (Tapotzingo, Mazateupa y Guaytalpa), quienes reunieron diferentes melodías de su comunidad para interpretarlas y conservarlas a futuro en una grabación. No obstante, el disco no incluyó información sobre los lugares y eventos en donde se ejecutaba, y tampoco registró datos sobre las danzas que eran acompañadas por las melodías grabadas, ni apuntó información sobre los intérpretes. Otra compilación apoyada por agentes externos a las comunidades indígenas fue el proyecto "Unificando nuestras raíces", encabezado por el arquitecto David Trujillo —fuerte impulsor del patrimonio cultural y natural en Tabasco—. El logró financiar con una beca del Programa PACMYC —Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias—, la edición del disco compacto del grupo indígena de danza y música conocido como "Tambores del Usumacinta", cuyos integrantes residen en el poblado Quintín Arauz del municipio de Centla, uno de los más deprimidos económicamente en el estado. Dicho material incluye dieciséis selecciones y una breve introducción —sin un estudio profundo— que asocie la música interpretada con ciertos ritos o danzas, pues el objetivo sólo era dejar constancia en una grabación, del tipo de música que se ejecuta en una comunidad *yokot'an* de las más tradicionales en pleno siglo XXI.[8]

El tercer tipo de acercamiento a la música de la población *yokot'an* son las investigaciones etnomusicales. De éstas pueden citarse varios ejemplos. Primero, la recopilación hecha por el

[7] García Valencia 1996; Hernández Aguilera 1995; Hernández García 1999; Hernández Hernández 1998; Isidro 1999; Villar 2002; Zapata y Ocaña 1998. Los textos anteriores son una muestra de varios trabajos más que fueron revisados en bibliotecas de Tabasco, en búsqueda del manejo que se da a la música y danza tradicionales de la comunidad *yokot'an* elaborados por estudiantes de origen indígena o que recabaron sus datos en las comunidades directamente durante diferentes temporalidades.

[8] Es importante mencionar que en estos discos es común encontrar la música que acompaña la danza del Caballito Blanco, la cual pertenece a la categoría de las "danzas de conquista" donde se resalta la lucha del indígena contra el conquistador montado en un caballo, quien finalmente derrota al primero.

Instituto Nacional Indigenista a raíz del "Encuentro Internacional de Pueblos Mayas" realizado en junio de 1993 en la ciudad de Campeche. En este evento se presentó un grupo de músicos procedentes de los municipios de Nacajuca y Centro, Tabasco quienes interpretaron sus danzas y música, habiendo quedado grabadas catorce piezas en el disco compacto "Música de los Pueblos Mayas" editado por el INI con algunos comentarios breves.[9] Un trabajo más de este tipo fue aquel realizado por René Villanueva y que fuera editado por el Instituto Politécnico Nacional en 1998 con el título de "Flauta Chontal de Tabasco". En éste se incluyen veinte grabaciones de campo hechas por Villanueva con los sones utilizados en la danza del "Baila Viejo" y otros zapateados tradicionales de Tabasco. Su aportación principal reside no sólo en la calidad de las grabaciones y el folleto incluido —con los mejores datos recopilados respecto a la música de tamborileros del estado—, sino que su registro lo llevó a cabo con un grupo de músicos de los más reconocidos y conservadores en la región *yokot'an* del municipio de Nacajuca, Tabasco.[10]

Por otro lado, el arquitecto David Trujillo —citado anteriormente— impulsó hasta el 2004 la realización de encuentros anuales de danzas tradicionales, en el que se convocaba a grupos de diferentes sitios a que presentaran la danza característica de su localidad. Los encuentros tuvieron lugar en poblados indígenas como Quintín Arauz, Cúlico, Buenavista y Tecoluta. Aunque el evento tenía un carácter de muestra cultural, permitió que las diferentes comunidades indígenas tuviesen conocimiento de las características de otras danzas del estado, y pudiesen convivir con quienes las practicaban. Además los eventos fueron vistos en directo o retransmitidos por televisión para el público en general. Un encuentro similar tuvo lugar una década antes pero organizado por el Instituto de Cultura de Tabasco, aunque de éste no se tiene mayor información que una escueta nota periodística.[11]

Existen también algunos ensayos etnográficos y etnológicos —pocos por cierto—, que han abordado de manera tangencial la presencia o ausencia de la danza/música tradicionales como factores de identificación de la cultura *yokot'an*. En los trabajos citados, la combinación de la danza y la música no se analizan a plenitud, tampoco se proporcionan datos respecto al escenario y eventos en donde tenía lugar su ejecución, y sobre sus antecedentes prácticamente no se dan referencias.[12]

En fecha más reciente —2001— , el Instituto Nacional de Antropología e Historia publicó una miniguía titulada "Música tradicional *yokot'an*. Tamborileros de Tabasco", redactada por la autora del presente ensayo. Dicho texto constituye una aproximación a la música prehispánica maya, las fiestas tradicionales donde tocan los tamborileros y el nombre de las danzas que suelen

[9] Esta edición incluye dos discos compactos y un folleto con algunos datos interesantes sobre la música de los diferentes pueblos de la familia maya.

[10] El Dr. E. Thomas Stanford de la ENAH realizó también un trabajo de campo de etnomusicología en Tabasco hace algunos lustros, sin embargo, localmente no fue factible consultar los resultados o conocer algunas características del material grabado. El participó durante el "Primer encuentro de danza indígena" llevado a cabo por el Instituto de Cultura de Tabasco en 1986 en el poblado de Guatacalca, donde señaló entonces que "... la investigación de la música en México se encuentra todavía en pañales por lo que se requiere más investigadores turistas que destinen más tiempo al cuerpo de la música étnica..." [*sic*]. A lo que añadió que "... en la investigación de la música y danza de los grupos étnicos se requiere de investigadores extranjeros ya que nadie puede investigarse a sí mismo sino que se requiere que particulares realicen la investigación..." [*sic*] (entrevista para el diario Novedades de Tabasco publicada el 13 de octubre de 1986 página 3A). Por su parte Miguel A. Rubio reporta haber hecho un texto relacionado al tema junto con Blanca Mendoza y Fidel Cruz titulado "*K'in Ch'uje*. La fiesta (ensayos etnográficos de seis fiestas patronales chontales", el cual marca como trabajo en prensa por el Instituto de Cultura de Tabasco —ICT— en 1996. En la actualidad el ICT no existe, ni hay registro de que la investigación haya sido publicada por éste o alguna otra editorial (referencia en Millán, Rubio y Ortiz 1994: 240).

[11] Nota publicada en el "Suplemento Cultural" del diario *Novedades*, 19 de octubre de 1986, página 3.

[12] Cadena y Suárez 1988; Campos 1988, 1988a; Córdova Moguel 1987-1988; Inchaústegui 1987; Millán, Rubio y Andrés 1994 (esta es una compilación bibliográfica con algunas fichas correspondientes a fiestas tradicionales de Tabasco); Mora y González 1981; Rubio 1995 (enfocado a festividades de Tabasco y el sur de Veracruz. Presenta un resumen sobre las formas regionales de reproducción del culto, la organización ceremonial, un calendario de fiestas y especialmente hace una tipología de éstas).

acompañarlas; además se mencionan algunas características de los instrumentos musicales empleados.[13] No obstante, las dimensiones de la publicación dieron lugar a que la información fuese resumida, de allí la importancia de presentar a continuación un acercamiento específico a la danza y música del Baila Viejo.

"A LA MÚSICA SE LA LLEVA EL VIENTO, PERO NO A LOS INSTRUMENTOS". ANTECEDENTES DE LA MÚSICA *YOKOT'AN*

Existen muchos trabajos sobre la música de las culturas prehispánicas,[14] algunos especializados en cierto aspecto como sería el funcionamiento específico del *tunkul*,[15] instrumento que sólo se desarrolló en Mesoamérica.[16] La música y la danza eran actividades frecuentes al interior de las zonas palaciegas para solaz de los dignatarios y la elite, constituyeron parte fundamental de los juegos de pelota, eran imprescindibles en las procesiones y los combates, o se ejecutaban en eventos rituales en honor a cierta deidad patrona para requerir agua o tener comunicación con los ancestros. También acompañaban gran parte de los eventos de la vida cotidiana de los individuos (desde la presentación de infantes hasta las exequias).[17]

Muchas danzas como lo refieren los cronistas estaban relacionadas con ceremonias y banquetes multitudinarios, que atraían gente de hasta treinta leguas de distancia; cuando ocurrían de manera continua requerían la preparación, traslado y concentración de alimentos y bebidas en grandes cantidades.[18]

La música se escuchaba también en los mercados como lo apuntó Fray Bernardino de Sahagún, quien reportó que entre los mexicas los comerciantes contrataban músicos para que los esclavos que iban a venderse realizaran alguna danza en la plaza. El esclavo que poseía una anatomía adecuada, buen gesto, careciera de joroba y pudiese bailar era susceptible de ser comprado hasta por cuarenta mantas.[19] No debe olvidarse también que especialmente entre los mayas tenían lugar escenificaciones representando dramas con narraciones mitológicas como el conocido Rabinal Achí de los mayas quiché de Guatemala que incluía música y danza.[20] Actualmente se ejecuta en el

[13] En el trabajo de campo se hicieron grabaciones —a nivel de aficionado—. Los datos provienen del proyecto de investigación del INAH "Investigación etnoarqueologica en la región *yokot'an*. Chontales de Tabasco".

[14] Beyer 1934; Campos 1925; Castañeda y Mendoza 1933, 1933a, 1933b, 1933c, 1933d y 1933e; Castellanos 1970; Estrada 2000: 64-69; Hammond 1972, 1972a; Martí 1961, 1968; Rivera 1980; Romero 1947; Ruz 195: 37-85; Seler 1933; Turrent 1996, entre otros.

[15] Instrumento xilófono (pieza de madera ahuecada con dos lenguetas de diferente espesor) que se coloca horizontalmente y se percute con baquetas. Era un instrumento especial en las culturas prehispánicas, imprescindible en los eventos de guerra. Actualmente mantiene un carácter sagrado en varias comunidades indígenas, una de ellas la *yokot'an*. Existían varios tipos, algunos eran portátiles, solían estar muy decorados en el exterior con pintura, grabados o incrustaciones. Es interesante señalar que se han conservado ejemplares de *tunkuloob* en sitios arqueológicos del Altiplano Central, que sin embargo, pudieron ser elaborados en la costa del Golfo de México o el sureste de México pues están manufacturados en maderas pertenecientes a las selvas locales (como el chicozapote), y tienen como decoración representaciones de reptiles como el cocodrilo, que también es una especie oriunda de esta zona. Han escrito trabajos enfocados a este instrumento los siguientes autores: Beyer 1934; Campos 1925; Castañeda y Mendoza 1933, 1933a y 1933b.

[16] Castellanos 1970: 20.

[17] Freidel, Schele y Parker afirmaron con razón que la "... danza era un componente central de la política, la religión y la sociedad de los antiguos mayas. Bailaban los reyes, los nobles, la gente danzaba y junta formaba la comunidad. La danza creaba espacios sagrados, penetraba el portal del otro mundo y liberaba a los muertos de la sujeción del Xibalba. Si la sangre era el mortero de la sociedad maya, la danza era su alma..." (1993: 292). Traducción libre de la autora.

[18] Ruz 1995: 58-59.

[19] Gallegos 2005, 2006; Sahagún 1985: 507.

[20] Los mayas desarrollaron lo que lo que la cultura griega definió como "orquesta", esto es la combinación de músicos, danzantes y cantantes en un solo foro artístico. Gallegos 2003c, 2005, 2006.

municipio de Rabinal en el Departamento de Baja Verapaz, Guatemala con motivo de la fiesta patronal a San Pablo.

Figurillas de barro moldeadas y representaciones pictóricas sobre vasijas procedentes del área del Petén hechas por mayas prehispánicos durante el período Clásico (300-900 d.C.) evidencian como constante el uso de instrumentos musicales de percusión y viento formando parte de danzas, rituales y eventos de guerra, donde la voz a través de los cánticos jugaba también un papel destacado. Fray Diego de Landa escribió a principios del siglo XVI que la población maya tenía diferentes instrumentos musicales como: una variedad de tambores, *tunkuloob*,[21] trompetas —de formas y dimensiones diversas—, caparazones de tortuga —que se percutían con las manos, usando astas de venado o con baquetas de madera con puntas de hule—.[22] Otras crónicas de la época mencionan que en la música mexica como en la maya existían los silbatos de barro o hueso —con diferentes sonidos—, ocarinas, raspadores, flautas —hechas de barro, carrizo o huesos largos—, caracoles marinos usados como cornetas, y esferas de barro o jícaros ahuecados y enmangados —con el interior relleno de piedrillas o semillas—, que se sacudían como maracas. También había cascabeles de barro y metal, algunos se colocaban en los atuendos, o se hacían sonar agitándolos en sartales o atados a los tobillos y brazos. En el registro arqueológico se conservan especialmente instrumentos musicales elaborados en concha caracol, metal, hueso, caracol y madera. De éstos últimos hay ejemplares principalmente de la cultura mexica que pudieron conservarse por localizarse en sitios de clima seco.

Las características geomorfológicas del estado de Tabasco, donde la mayor parte de su territorio exceptuando la porción sur, se identifica por la presencia de extensas llanuras aluviales propició que la población prehispánica (olmecas, mayas o zoques) hiciera uso extensivo del barro aluvial para formar su arquitectura, vasijas, adornos e instrumentos musicales. Por esta razón durante las excavaciones, los saqueos o como resultado de la erosión natural, se han descubierto en muchos sitios del estado instrumentos musicales modelados en barro tales como: tambores, silbatos, ocarinas, maracas, flautas y otros. En el sitio arqueológico de Comalcalco se descubrió en el área nuclear una costilla de manatí con ranuras paralelas que debió fungir como un raspador o idiófono de ludimiento. En este mismo sitio y su periferia también se han excavado dos figurillas de barro modeladas con la representación de músicos, en ambos casos portan trompetas largas que sostienen con uno de sus brazos. Cabe señalar que una de las figuras es un músico enano. Los enanos fungían en las cortes mayas como asistentes que además divertían a los dignatarios, como acontecía en las cortes medioevales. Por otro lado, es importante señalar que en las colecciones de figurillas revisadas en los sitios de Comalcalco y Jonuta, es común que éstas funcionen como silbatos cuando son representaciones masculinas, mientras que las maracas se asocian a imágenes femeninas.[23] Figura 1.

[21] Cabe mencionar que algunos españoles que escucharon tañer el *tunkul* en el siglo XVI comentaban que el sonido "lúgubre" de éste se percibía hasta una distancia de tres leguas (16 kilómetros dependiendo de cómo corriera el viento, considerando la distancia de una legua como 5572.07 metros). *Tunkuloob* es el plural de *tunkul* en maya. Este instrumento se denomina en el Altiplano Central *teponaxtli* (en náhuatl).

[22] Gallegos 2003a y 2003b; Landa 1978: 38-39 y 218.

[23] Gallegos 2003a, 2003b, 2005, 2006.

Figura 1: Instrumentos musicales prehispánicos de sitios arqueológicos de Tabasco. De izquierda a derecha: tambores de mano (Jonuta); silbato con representación antropomorfa (Jonuta), y figurilla-silbato representando a un músico con trompeta de madera (Comalcalco).

La descripción y forma de los instrumentos musicales utilizados en el mundo prehispánico puede consultarse en: representaciones gráficas anteriores y posteriores a la conquista, así como en los relatos indígenas y coloniales. Ambas fuentes proporcionan datos escuetos pero interesantes sobre los instrumentos, así como de los espacios y eventos donde se ejecutaban, incluso se proporciona el nombre de los diferentes tipos de músicos que existían. Otra fuente de información la constituyen los diccionarios de las lenguas maya y náhuatl que a través de las palabras y sus definiciones muestran la complejidad del panorama musical, ya fuese de acuerdo a las dimensiones, uso o materiales constructivos de cada instrumento o intérprete. De tal modo conocemos el nombre aplicado por la cultura mexica al tambor mediano, el cual era diferente al término utilizado para el tambor largo con patas. Lo anterior señala una compleja especialización y una larga tradición musical que derivó en una clasificación por grupo acústico, materia prima y de acuerdo al sitio donde se ejecutaba, como es el caso de los tambores empleados durante las acciones de guerra de los mayas, quienes denominaban a estos instrumentos como *cak pax.*[24] Elementos que confirman esta aseveración son las flautas encontradas en Jaina y los órganos de boca que evidencian la existencia de melodías elaboradas en el mundo prehispánico.[25]

En cuanto a la enseñanza y transmisión de conocimientos musicales, en las crónicas históricas se refiere la existencia del *ah holpop,* cargo de un individuo quien era el responsable de la enseñanza de danzas y canciones, además de asesorar al dignatario en turno. Dicho funcionario dirigía la *popol nah* o "casa de la comunidad", espacio donde solían reunirse personajes de la ciudad para tratar asuntos sobre ésta. Pero lo más importante es que al interior del *popol nah* se resguardaban todos elementos utilizados en la parafernalia de las danzas (atuendos e instrumentos musicales por ejemplo). En *popol nah* se enseñaban las danzas, mientras que en su periferia tenían lugar los grandes bailes comunales donde también ocurría la ingesta de alimentos y bebidas ceremoniales.[26]

[24] Gallegos 2005; Arzápalo 1995; Barrera 2000; Turrent 1996.
[25] Castellanos 1970: 43.
[26] Arzápalo 1995 tomo I: 649; Barrera Vázquez 2001: 666; Fash *et al*., 1992: 423; Gallegos 2003c: 514-523.

En sitios mayas explorados en Tabasco se han descubierto una amplia variedad de instrumentos musicales (principalmente en Jonuta y Comalcalco), y en éste último se identificó una estructura localizada en la cima de la Gran Acrópolis del asentamiento que funcionó como *popol nah*,[27] no es de extrañar por tanto, que los descendientes de la población prehispánica tuviesen conocimiento sobre la manufactura de instrumentos musicales, su uso, la fecha en que debían realizarse fiestas y qué piezas musicales o rezos debían hacerse de acuerdo a cada evento, que si bien con el paso del tiempo han evolucionado, conservan elementos básicos del mundo prehispánico, especialmente al acompañar las oraciones y peticiones agrícolas con la música de tambores, flauta y una danza ininterrumpida ejecutada sólo por los varones.

ORIGEN DE LA DANZA DEL BAILA VIEJO

En 1872, el presbítero Manuel Gil y Saenz relataba que los indígenas *yokoyinik'oob* del municipio de Macuspana hacían un gran banquete en honor de su santo patrono para lograr buena pesca, cosechas o gozar de salud. Además le rezaban en su lengua materna. Una vez que el santo ingería la sustancia de los alimentos, la gente se los comía al interior del templo —situación semejante a lo que acontecía en la *popol nah* del mundo prehispánico—. Enmarcando el rito, grupos de indígenas bailaban y tocaban música también dentro de la nave de la iglesia.[28] El religioso describe varias danzas practicadas con motivo de estas fiestas, y menciona el uso de máscaras de madera con largas trenzas imitando animales —según él—, y portando maraca o "chinchín en mano", elementos que de inmediato remiten a la danza del Baila Viejo. Aunque no explica el origen de las danzas ni el contexto general en que ocurrían, podría constituir quizá la primera referencia al Baila Viejo.

En 1904, las fotografías del cubano Elías Ibáñez y Sora tomadas en pequeños poblados *yokot'an* del municipio de Nacajuca registraron a un grupo de músicos y un danzante enmascarado que ejecuta el Baila Viejo con motivo de dos ceremonias de carácter totalmente diferente. Primero, capta en una imagen el bautizo religioso de un infante indígena. La segunda fotografía parece coincidir con un acto de carácter civil donde participan más de cuarenta niños quienes forman una fila por estatura y edad. Ellos parecen sostener un arma de madera que recargan sobre el hombro derecho, en una clase de adiestramiento militar que es observado por más de treinta adultos varones. En el fondo de la escena se aprecia un caserío y en una de las chozas que lo conforman se distinguen medio ocultas en el portal de la vivienda, dos mujeres con largos faldones.[29] En este acto los músicos y el danzante son los mismos que aparecen en el bautizo. Es claro que ejecutan el Baila Viejo, no sólo por los instrumentos utilizados por los músicos —tambores y flauta—, sino debido al atavío del danzante, quien porta máscara, un abanico en la mano izquierda y una maraca en la derecha (ver Figura 2). Cabe señalar que aún ahora existen reconocidos grupos de músicos y danzantes, como el señor Sotero Isidro habitante de Tapotzingo, quien es llamado a otros poblados para danzar el Baila Viejo en alguna ceremonia.

Es importante recordar en este punto que la organización social y religiosa de la comunidad

[27] Gallegos 2001, 2003a, 2003b, 2003c, 2005 y 2006.
[28] Gil y Saenz 1978: 216-218.
[29] Las imágenes originales se encuentran depositadas en el Archivo General de la Nación.

indígena de Tabasco tuvo dos etapas de cambios drásticos, la primera cuando fue trastocada por la conquista, y siglos después en la década de los treinta del siglo XX durante el gobierno de Tomás Garrido Canabal, cuyo cacicazgo realizó una persecución religiosa pretendiendo la modernización y la eliminación del fanatismo, quemando imágenes religiosas, destruyendo templos, aparte de incentivar la pérdida de la vestimenta y la lengua indígena so pena de encarcelamiento. Lo anterior dio lugar a que "...toda práctica o demostración religiosa [quedase prohibida] [...] las fiestas de los indígenas se suprimieron durante este período y con ello todas las prácticas rituales que se hacían durante éstas, como la ofrenda, aunque ésta no totalmente porque los mayores iban en las noches a la montañería a hacer la ofrenda a escondidas...".[30] Es bien sabido en Tabasco que durante ese período los indígenas escondieron sus imágenes, instrumentos musicales y máscaras en los popales o entre el "monte". Aunque la persecución afectó muchos elementos, otros pudieron conservarse, entre ellos la danza del Baila Viejo.

Será a partir de este momento cuando comienzan a registrarse las historias sobre las "antigüedades y costumbres" de Tabasco, entre ellas la danza en estudio. No existen investigaciones específicas sobre el Baila Viejo que hayan sido publicadas, pero si es posible encontrar algunas referencias recolectadas en campo durante el siglo XX en diferentes poblados indígenas. La danza del Baila Viejo tiene varias historias sobre su origen, siendo las principales o más repetidas las siguientes:

a) Según Margaret Harris informantes de Nacajuca le comunicaron que las fiestas iniciaban con el batir de los tambores que representaba según la población *yokoyinik* un llamado al dios de la lluvia para lograr una buena cosecha.[31] Esta idea fue retomada por Jorge Priego varios años después aseverando que el Baila Viejo es una danza propiciatoria donde los ancianos de la comunidad fungen como "peticionarios" por ser los individuos más sabios y dignos de respeto, lo que les daba la facultad de ser escuchados por la divinidad.[32]
b) En otros trabajos, el origen de la danza tiene un carácter mítico. Por ejemplo, se dice que a los ancianos de Atasta de Serra alguna vez se les apareció un anciano que enseñó a la población a cosechar y emplear herramientas para la caza. Por ello se estableció un lugar para honrarle cada año pues él así lo había requerido. Cuando tenían lugar las fiestas de la cosecha los tambores y *tunkuloob* señalaban el momento de la ceremonia. Los ancianos se acercaban al altar y esperaban la aparición del anciano venerado quien les dirigió un discurso donde se refirió a la llegada de los europeos y la destrucción de la cultura indígena. Hecho lo anterior los tambores volvieron a sonar, en ese momento los ancianos tomaron las máscaras y el sahumerio con incienso y danzaron. Al final de su danza depositaron las máscaras en el altar junto a las ofrendas que el pueblo entregó al anciano venerado. Sin embargo, la población no volvió a ver al gran viejo pues llegaron a su tierra los conquistadores cumpliéndose la predicción. Por ello, los descendientes de esa gente recuerdan aquella ceremonia mítica, aunque ahora la realizan en honor al patrono de la ciudad de Villahermosa los días 23 y 24 de junio cuando se celebra a San Juan Bautista.[33]

[30] Cadena y Suárez 1988: 173.
[31] Harris 1946: 252-253; Hernández Aguilera 1995: 51.
[32] Priego 2001: 124.
[33] Aguilar 2000; Hernández Aguilera 1995: 49-51.

c) Otra investigadora de las danzas tradicionales de Tabasco, la historiadora local Leticia Rivero Virgilio explica que el Baila Viejo "era un rito ancestral propiciatorio de la agricultura y la pesca, que antiguamente extendía su función a ritos de paso como nacimientos y velaciones".[34]

d) El origen mítico del Baila Viejo es semejante en parte al de una danza que se realizaba en Tamulté de las Sabanas —municipio de Centro—, hasta la primera mitad del siglo XVII. En ésta un guerrero luchaba contra un felino en una cueva denominada K'antepek, que era también el nombre del personaje mítico que había dado a los hombres los granos de maíz y el conocimiento sobre su cultivo. Actualmente se llevan en octubre ofrendas al templo de Tamulté, las cuales son acompañadas por los danzantes y la música del "Caballito Blanco" y la "Máscara" —nombre que recibe la danza del Baila Viejo en la localidad—. En Buenavista, un asentamiento inmediato a Tamulté la ofrenda no la recibe K'antepek, sino San Antonio de Padua a quien está consagrado el templo local. Lo anterior no causa conflicto alguno en la población, pues la gente dice que K'antepek se "*cansó de vivir en la cueva y se pasó a la iglesia, y que es el mismo Toñito*".[35] Aquí la danza la llaman de *K'oyac*, donde un personaje enmascarado con maraca y abanico baila agradeciendo o pidiendo un favor a la deidad.[36]

Es importante revisar el origen de la danza en Tamulté a partir del estudio realizado por Laura van Broekhoven sobre la tradición oral de los *yokoyinik'oob*.[37] Ella dice que existe una relación entre el señor de la lluvia y el maíz. El dios de la lluvia vivía en una cueva, y la ceremonia efectuada para K'antepek se realizaba frente a una cueva. Entre la comunidad local el dios K'antepek simboliza el enlace entre cerro-alimento/maíz y el dios de la lluvia/rayos. En la tradición oral que ella recopila le informaron que K'antepek llegó en un tiempo indefinido en un remolino de viento, era dueño de los animales, los árboles, la lluvia y el trueno, pero también de la cosecha y la siembra. Uno de sus informantes especificó que el dios le entregó al hombre maíz amarillo, negro y blanco en tres ollas, porque antes la gente sólo comía productos acuáticos (peces, caracol, camarón y tortuga). Por ello la gente se reúne, le reza una novena, le toca el tambor, la flauta, le da chorote y agradece a la divinidad. K'antepek sería equivalente al dios de la lluvia a quien se ofrece música, alimentos y danzas para pedir su favor.

LOS IMPLEMENTOS, VESTUARIO, PASOS Y PERSONAJES DEL BAILA VIEJO

La danza incluye el uso de ciertos implementos. En primer lugar debe portarse una máscara tallada en madera, con la representación de una persona anciana de arrugas marcadas. A esta máscara le colocan una larga cabellera de fibras de jolosín (*H. donell-smithii*) que da un aspecto "canoso" al

[34] Leticia Rivero, conferencia dictada el 17 de marzo del 2006 en el Museo Regional de Antropología Carlos Pellicer en la ciudad de Villahermosa, Tabasco.
[35] Hernández García 1999: 22-23, 41-56; Hernández Hernández 1998: 29-30; Navarrete 1971: 374-376.
[36] *K'oyac* lo traducen como carcajada, pero también lo aplican al danzante que baila con la máscara de larga cabellera, un abanico y una maraca (Villar 2002: 20-73).
[37] Broekhoven 1995: 33, 80.

individuo que le porta. De tal modo se logra caracterizar a una persona de edad avanzada, de allí el nombre de Baila Viejo o "*ak ot tuba noxib*" que se adjudica a la danza.

Aunque en las imágenes más antiguas del baile sólo se aprecia un danzante masculino, en la época contemporánea puede ocurrir que haya más de uno ejecutando el baile, quienes pueden utilizar máscaras con representaciones femeninas o masculinas de ancianos ya que en la cosmovisión *yokot'an* la dualidad siempre está presente.[38] La máscara no se coloca cubriendo el rostro del individuo, sino ligeramente sobre su nariz y frente.

A finales del siglo pasado era evidente que el danzante se diferenciaba de los músicos porque éstos usaban pantalones de color, camisa de manga larga y sombreros, mientras que el danzante portaba calzón y camisa de manta e iba descalzo —como las fotos de Elías Ibáñez de 1904—. De hecho aún ahora cuando se danza frente a las imágenes en los poblados de Nacajuca los danzantes tradicionales lo hacen descalzos.

El bailarín porta un abanico en la mano izquierda mientras que en la derecha lleva una maraca.[39] Según Jorge Priego[40] los danzantes utilizan "la sonaja y el abanico" para llevar el ritmo. Esto resulta una idea simplista considerando que a través de la historia de la cultura maya el uso del abanico ha constituido un elemento de identificación de linaje y poder, mientras que los instrumentos musicales siempre poseen un significado más complejo que rebasa el simple hecho de "llevar un ritmo". Si se toma en cuenta que una versión del uso del abanico[41] menciona la importancia que tenía agitarlo para atraer vientos fuertes y si esta es una danza propiciatoria para la lluvia y la actividad agrícola, entonces agitar el abanico y hacer sonar la maraca conlleva forzosamente un sentido propiciatorio, tal y como ocurre con otras danzas del mundo que recurren a este elemento. El mismo Fernando Hernández Isidro, músico tradicional ampliamente reconocido en Tucta -Nacajuca—, afirmaba que los danzantes en cada vuelta de su danza —cuando quedaban frente al altar— hacían una reverencia al santo con el abanico a "*modo de saludo*".

El Baila Viejo consiste en danzar de forma rutinaria en círculos frente a un altar. Los movimientos son sencillos. El danzante marca sus pasos claramente con las piernas, mientras que gira el torso de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Los brazos los lleva siempre alzados cruzándolos a la altura del pecho, en general colocando la mano que sostiene la maraca sobre aquella que lleva el abanico. Alzan y bajan la cabeza cada vez que giran el torso. Cuando pasan frente al altar se inclinan y emiten gritos de júbilo a intervalos.[42]

La danza no requiere ensayos previos pues son movimientos repetitivos. Los nuevos danzantes imitan de manera empírica los pasos, el movimiento de los brazos y la forma en que agitan los objetos que portan en las manos los danzantes con mayor experiencia.

Aunque la danza practicada al interior de la vivienda del patrono o de la iglesia, suele ser en círculo, en el registro de éstas en Tecoluta y Mazateupa se observó que al encaminarse los danzantes

[38] Campos 1988, 1988a.

[39] El Profesor Tomás Rodríguez Sastré asevera que la vestimenta de los danzantes de Baile Viejo "…se compone de pantalón azul con listas rojas, camisetas de manta y paliacates que sirven de adorno…" (en Priego 2001: 27). Dicha información proviene en realidad de la descripción que el historiador Manuel Gil y Saenz realizó en 1872 entre los chontales de San Carlos, Macuspana. En su relación Gil y Saenz cita las danzas de El Caballito, El Pelícano el San Miguel y otros, en las cuales se utilizaba una vestimenta a la antigua usanza española como las "largas medias azules con franjas de listado", que sin embargo mezclaban máscaras, largas trenzas imitando animales, pañuelos y machetes. Por la descripción del autor el atuendo parece referirse más bien a las danzas de conquista que aún existen en Tabasco (en especial a la de David y Goliat), y no al Baila Viejo.

[40] El Lic. Priego es un abogado tabasqueño que durante muchos años ha investigado y publicado para el público en general, interesante aspectos sobre la historia y costumbres del estado (Priego 2001: 29). No obstante su interpretación sobre el abanico no es la más acertada.

[41] Prof. José Roldán Isidro, comunicación personal octubre 30 del 2002.

[42] Córdova Moguel 1987-8: 81-82; observación personal de la danza en Tecoluta, Mazateupa y Tamulté.

de la casa del patrono hacia el templo, lo hacen en línea sonando sus maracas y emitiendo gritos que se escuchan entre la música de los tambores y la bulla de la gente. En el caso de la danza observada en Tecoluta —Nacajuca—, cuando los danzantes accedieron al espacio religioso sólo agitaron las maracas y gritaron, sin mover el cuerpo de un lado a otro. Luego caminaron hacia el altar para recoger y escoltar las joyas de la virgen que se sacan a pasear durante la fiesta patronal. En cambio en Tamulté el danzante de Baila Viejo entró al templo agitando los brazos, moviendo el torso y gritando, con el objetivo de entregar la ofrenda para San Francisco de Asís en octubre.

Es importante señalar que en las fiestas patronales como la que ocurre en Tecoluta, los danzantes comienzan a bailar en la noche y no paran sino hasta la mañana siguiente, con un agotamiento total. Ello logra que la petición o el agradecimiento alcancen a ser atendidos por la divinidad. Este tipo de danza nocturna ocurre en otros pueblos indígenas de América como los yanomami de Venezuela y Brasil.

Por otro lado, en Atasta —municipio de Centro—, se danza frente al altar de la vivienda haciendo círculos, pero en un momento los danzantes efectúan la ceremonia en el patio, donde también hay gente congregada. Para ello forman una línea músicos al frente —encabezados por el pitero— y atrás los danzantes, quienes al llegar al patio vuelven a un círculo. Retornan al altar para dejar las máscaras y los instrumentos formando otra vez una línea.

Una de las características de los bailes tradicionales y la música de tamborileros de Tabasco, es que la ejecutan únicamente varones, por lo que no es una práctica generalizada. Sólo en la danza del Pocho se integran las "pochoveras"[43] como parte de una danza comunal, o en la danza de los "Blanquitos" de introducción muy tardía al estado (finales de siglo XIX).

La prohibición de ejecutar una actividad —en este caso las danzas— a determinado género se encuentra desde época remota, para ello baste recordar a Fray Diego de Landa quien afirmaba en el siglo XVI que sólo algunas ancianas podían participar en ciertos bailes. Mientras que en vasos policromados del Petén — fechados para el período Clásico 300-900 d.n.e.— se muestran escenas de varones danzando. En ocasiones frente a ellos aparece una mujer, que no necesariamente danzaba junto con el personaje masculino, pues no se representa en la misma forma dinámica en que se dibujaron los varones que si ejecutan un baile.

Por su parte, Susana Cadena y Susana Suárez reportaron desde 1988, que en aquel año la danza del Baila Viejo no era presenciada por las mujeres, dato por demás interesante, aunque en su texto no asientan la razón por lo que esto ocurría.[44] Una explicación posible a la separación de la danza y el género femenino, independientemente de que ésta fuera catalogada como "actividad masculina", son las labores que las mujeres llevan a cabo durante el mismo evento. Gil y Saenz apuntó desde 1872 que las mujeres se concentraban en la preparación del banquete ceremonial, que requería la elaboración de una gran cantidad de alimentos, aparte de atender mucha gente. Mientras tanto —fuera de la cocina—, los hombres bailaban, tocaban música, asistían al ritual, ingerían bebidas fermentadas y alimentos.[45]

Durante las ceremonias observadas entre el 2001-2002 en Mazateupa y Tecoluta, este patrón se repitió. Las mujeres permanecieron en la parte de atrás de la vivienda correspondiente al

[43] Historiadores locales como Pedro Green concuerdan que las pochoveras son mujeres indígenas (doncellas) que se encargan de "mantener el equilibrio entre el juego del bien y el mal" representado por los otros personajes de la danza-teatro del Pochó (entrevista en el diario *Tabasco Hoy* del 5 de febrero del 2006).
[44] Cadena y Suárez 1988: 190.
[45] Gil y Saenz 1978 [1872]: 212-217.

área de cocina, ayudando a la "patrona" a preparar el atol, los tamales y demás alimentos que se ofrecieron a los invitados. Los hombres en cambio participaron desde la "lazada" del toro que se sacrificó un día antes para hacer los alimentos, en la danza, en la música y durante la ceremonia. Aunque no estuvieron marcados estrictamente los espacios, si fue factible observar que durante la ejecución del Baila Viejo en casa del patrono de la iglesia, las mujeres permanecieron en la parte de atrás. Sólo los hombres y los invitados observaban la danza (incluyendo a los visitantes foráneos cualquiera que fuese su género). Figura 2

Figura 2: Danzantes y músicos de Baila Viejo en el tiempo. Izquierda: imagen de Elías Ibáñez y Sora en 1904 durante un bautizo en Olcoatitán, Nacajuca (Archivo general de la Nación); centro, danzantes de Nacajuca en 1982 (Libro "Los chontales" del Gobierno del Estado de Tabasco); derecha, danzante en Tamulté de las Sabanas, fotografía del 2002 de Ricardo Armijo.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL BAILA VIEJO: MANUFACTURA, USO Y RESGUARDO

Para acompañar la danza del Baila Viejo es necesario contar con cinco instrumentos musicales básicos: dos tambores (bimembranófonos tubulares de golpe directo), un *tunkul* (idiófono de golpe directo, cada vez menos utilizado), una flauta de caña (aerófono) y las maracas (idiófonos de golpe directo).

Los tambores utilizados generalmente son dos aunque algunos grupos incluyen tres (dos grandes y uno pequeño). El tambor pequeño se denomina *p'ihobén*. Cuando el músico se encuentra de pie lo cuelga amarrado por una cuerda de su cintura y lo coloca frente al estómago. En las ocasiones que lo tocan sentados pueden sujetarlo entre las piernas para percutirlo verticalmente, mientras que lo tañen por un costado cuando lo colocan sobre los muslos. Los sonidos agudos de estos tambores son cortos y frecuentes fungen como acompañamiento (requinto). Lo más característico de este tipo de tambores es que se ejecutan "...a base de redobles y rebotes de baqueta [...] que contrastan con las acentuaciones a contratiempo de los otros tambores...".[46] Miden entre 26-32 cms. de altura por 14-18 cms. de diámetro. Los *yokoyinik'oob* adjudican a sus instrumentos un

[46] Chamorro 1984: 152.

género, y en este caso el tambor pequeño es identificado como hembra o representa al niño del campo.

El tambor grande se denomina *nah hobén.* Mide entre 45-55 cms. de alto por 26-32 cms. de diámetro.[47] Tiene un timbre profundo y se le considera un instrumento macho que representa al jefe de la casa.[48]

Los tambores se manufacturan por artesanos especializados. Si bien en la época moderna muchos utilizan herramientas eléctricas, otros aún recurren al uso de hachas y azuelas para el tallado. Antes se empleaba la piel del venado para la membrana y hoy en día cueros de otros animales. Los amarres son de mecates o cordones gruesos de algodón, aunque en tambores de artesanos tradicionales aún pueden verse amarres elaborados con un tipo específico de bejuco.[49]

Otro instrumento que solía acompañar la danza del Baila Viejo era el *tunkul,* llamado en lengua *yokot'an*: *ts'ujte'.* Hasta hace algunos años este idiófono se tocaba en las poblaciones de Tucta y Tecoluta, lugares donde el instrumento se conserva bajo resguardo al interior de las iglesias de estos pueblos, pues son considerados objetos sagrados. El *ts'ujte'* (*tunkul* —maya— o *teponaxtli* —náhuatl—) se elabora a partir de un tronco grueso que se ahueca longitudinalmente. Sobre el exterior se traza un corte en forma de "H", dando lugar a que se formen dos lengüetas en la parte superior del objeto. Estas son rectangulares pero con dimensiones diferentes en cuanto a largo y espesor con el objetivo de producir tonos diferentes, de ahí que su manufactura requiera la intervención de un artesano especialista. El ahuecado no suele alcanzar los extremos de la pieza.[50] Las dimensiones registradas para estos instrumentos oscilan entre 35 a 50 cms de longitud con un diámetro de 20-22 cms.[51] Antiguamente se hacían de caoba, pero la tala inmoderada en Tabasco y regiones limítrofes impide usar esta madera, y si a esto se añade que prácticamente ya no existen artesanos capacitados que los elaboren, poco a poco están dejándose de producir. En Tabasco se conservan algunos muy viejos, pero como ya no suelen usarse y han ido perdiendo su significado entre las nuevas generaciones, es factible encontrarlos arrumbados a un costado de la iglesia —a la intemperie— como se observó personalmente en el año 2000 en un poblado de Nacajuca.[52] En la época prehispánica los *tunkuloob* eran labrados con figuras diferentes, hoy en día los *tunkuloob* tienen algún decorado mínimo o pintura.

Por otra parte, el sonido que encabeza las melodías y dirige el ritmo y candencia de la danza del Baila Viejo es la flauta de caña cruda, denominada *'imiy* en lengua *yokot'an.* Esta se fabrica a partir de un carrizo característico de las regiones inundables de Tabasco. Suele medir entre 18-25 cms de

[47] Ochoa y Cortés 2002: *passim*, ellos analizan las dimensiones, materiales y lugares donde existen instrumentos musicales en el país. Chamorro 1984: 151.

[48] Cadena y Suárez (1988: 188) aportan este dato sobre el género de los instrumentos, afirmación que también comparte la investigadora Evelyn Cárdenas de Herrera (Subdirectora de Culturas Populares), sin embargo, otros autores les otorgan un género diferente: el tambor grande es hembra y el chico macho, aunque no explican la fuente de su información, en tanto que las primeras autoras basan su aseveración en datos recogidos en campo. Lo que es cierto es que entre los objetos y fenómenos de la naturaleza hay una dualidad. La luna es femenina, el sol masculino. El barro sólo puede ser colectado por la mujer, los tambores y la flauta en especial sólo pueden tocarse por los varones; en la comunidad *yokot'an* hay apastes —un tipo de vasijas usados en los altares—, de género masculino —aquellas con protuberancias—, y femeninos -los que tienen acanaladuras, como calabazos-.

[49] Es interesante comentar que entre la misma población *yokot'an* existen rivalidades respecto a sus instrumentos musicales, como lo asienta la afirmación de un indígena de Centla quien decía que "*... el sonido de los tambores de Nacajuca no es bueno. Son mejor los de Guerrero y Allende...* " (Incháustegui 1987: 272).

[50] Beyer 1934; Campos 1925; Castañeda y Mendoza 1933 y 1933a, 1933b.

[51] Gallegos 2001, 2005, 2006; Ochoa y Cortés 2002: 399-400.

[52] Instrumento que también conoció Arturo Chamorro y que reporta en su investigación (1984: 186).

largo y no más de 2 cms de diámetro. Puede tener seis o siete orificios de obturación (diatónica)[53] y uno más en la sección posterior. La boquilla se cierra en bisel taponando una parte con cera silvestre. Produce un sonido agudo de mucha intensidad. De acuerdo al estudio de Ochoa y Cortés (2002) es un instrumento cuyo sonido se asocia con las fuerzas positivas de la naturaleza en ritos que propician la agricultura, la pesca, los nacimientos y las velaciones.[54] La música *yokot'an* tradicional tiene como estructura básica el sonido de la flauta, que lleva la melodía. Como en la época prehispánica el ejecutante de la flauta es el músico principal del conjunto.[55]

Las melodías que acompañan la danza son transmitidas de generación en generación sin uso de partituras, incluyen varios "sones", en especial diferentes versiones de uno identificado como "Baila Viejo", del cual hasta fecha muy reciente se han hecho grabaciones como las realizadas por René Villanueva, o se han escrito las partituras.[56] Don Fernando Hernández Isidro —quien además de hacer instrumentos musicales, sabía tocarlos—, sentenciaba que la danza del "Baila Viejo" tenía un son para comenzar y otro para finalizar. A futuro será interesante analizar las características de los sones y por supuesto un estudio profundo de los sonidos producidos por los instrumentos musicales empleados para en el "Baila Viejo".

Hoy en día en la danza del Baila Viejo que se realiza en Atasta, Don Alvaro Vega resguarda como objetos sagrados máscaras, sonajas y abanicos utilizados en la danza. De hecho los ancianos indígenas comentaban hasta hace algunas décadas que "...las máscaras, los tambores, el tunkul y la flauta eran sagrados, sólo podían usarlos en actos ceremoniales, quienes tenían poderes para comunicarse, por su intermediación con los sobrenaturales. La invasión de la modernidad los ha vuelto profanos...".[57] Por su parte, Margaret Harris afirmaba en 1946 que los instrumentos musicales (tambores y flauta) eran propiedad de la iglesia.[58] La población consideraba que los elementos empleados en las danzas estaban animados por lo que les guardaba en un lugar sagrado y con respeto. Por ejemplo, antes de que la iglesia de Tamulté de las Sabanas fuese remodelada, era común que entre danza y danza se dejara descansar la figura del caballito, al cual se le proporcionaba agua y zacate para que se alimentara con su sustancia, e incluso era necesario solicitar el permiso a San Francisco de Asís o en su defecto al patrono en turno de la iglesia para sacar los instrumentos y elementos de las danzas. Actualmente esta petición no se hace en Tamulté, y muchos objetos de la parafernalia no son utilizados y resguardados con el ceremonial y respeto de antaño.[59]

Sólo en algunos poblados más conservadores se conserva este ceremonial. En Tecoluta, el señor Belisiario de la Rosa quien durante el año 2002 era patrono de la iglesia, informó que los apastes de barro para "espumear el pozol", el *tunkul,* los tambores y otros objetos de las danzas y música ejecutadas en las fiestas patronales se resguardaban al interior de la iglesia en la sacristía porque eran parte del ajuar del santo patrono. De hecho otros poblados "mandaban pedir prestados" los apastes a Tecoluta para hacer la bebida de forma adecuada. En otro sitio, el ejido Buenavista —inmediato a la población de Tamulté de las Sabanas—, se resguarda en un espacio de la iglesia una batea de madera utilizada durante las fiestas patronales para fermentar la bebida que se consume

[53] Diatónico: que procede por la alternancia de tonos y semitonos.
[54] Ochoa y Cortés 2002: 395.
[55] Gallegos 2001.
[56] Aguilar 2000: 59-64.
[57] Campos 1988: 77.
[58] Harris 1946: 252.
[59] Observación directa y comunicación personal con el Prof. José Roldan de Tamulté (octubre 30, 2002), y el Sr. Belisario de la Rosa del ejido Buenavista (2001).

durante el evento. Incluso en un nicho lateral del altar principal de la iglesia se coloca con mucho respeto la máscara de la danza del K'oyak, mientras que el armazón para la danza del Caballito Blanco pende al interior del templo junto al altar.

Hoy en día suele ser más común que los músicos de Nacajuca resguarden sus tambores y flauta, mientras que los danzantes hacen lo mismo con las máscaras. Sólo el *tunkul* se conserva al interior de las iglesias como acontece en Tucta o Tecoluta, pero éste es cada vez menos utilizado en las danzas.

ESPACIOS Y EVENTOS DONDE SE PRACTICA

En los pueblos *yokot'an* se conserva la mayordomía como organización religiosa que ordena entre otros, la realización de las fiestas patronales de cada poblado.[60] Estas son encabezadas por el patrono previamente seleccionado por la comunidad, él junto a su esposa y otros miembros del pueblo son los responsables de hacer la colecta que financiará el evento además de adquirir los insumos necesarios. Mientras que en la cocina de la patrona habrán de prepararse los alimentos que dicta la ceremonia: una bebida ritual conocida como guarapo hecha con la fermentación de panela (piloncillo), agua y la corteza de un árbol llamado *chibalté*, tamales, y un *atol* caliente de maíz aderezado con cacao y mucha pimienta.[61] Se compran también diferentes tipos de cohetes, adornos y velas. Se llama a los tamborileros y se busca al danzante y el responsable de tocar la flauta. Ya no es común buscar al músico que toque el *tunkul* porque hay pocos instrumentos y son contados los músicos que lo saber tocar.

En la víspera de la celebración o "velación" se ejecuta la danza del Baila Viejo en la casa del patrono frente a un altar. A los asistentes como a los danzantes se les ofrecen los alimentos preparados. El atol aderezado proporciona nuevos bríos a los danzantes y permite que junto con la gente puedan soportar el desvelo hasta la mañana siguiente. Habiendo danzado en la vivienda del patrono, en el caso de la fiesta patronal de Tecoluta los danzantes y tamborileros se dirigen a la iglesia. Allí se vuelve a bailar como preámbulo para la bendición de las joyas de la virgen. Estas últimas se colocan en una charola, se sacan de la iglesia custodiadas por los danzantes quienes sólo sacuden sus maracas y gritan. La gente besa las joyas y se persigna buscando la bendición de dichos objetos mientras los tamborileros no dejan de tocar y los rezanderos de orar.[62] Al día siguiente la población acude al templo a dejar sus ofrendas las cuales tradicionalmente se transportaban colgadas en racimos de un palo sostenido entre varios individuos. Los rezos continúan y la música tradicional también. Cabe mencionar un rasgo importante, los rezanderos —actividad especializada en la región *yokot'an*—[63] emiten sus peticiones en lengua chontal para lograr realmente una comunicación con la

[60] Carlos Incháustegui refirió en los ochenta del siglo XX que entre la gente *yokot'an* de Centla los patronos de la iglesia eran elegidos para el "manejo de la construcción y organización de las fiestas. Uno de éstos actuaba como sacristán, y atendía la limpieza de la iglesia, del curato, el soporte del ceremonial, iluminación, etcétera. Eran obligaciones que desempeñaban gratuitamente durante el año" (1987: 265).

[61] Observación personal en el año 2001 en el poblado de Tecoluta, Nacajuca. Autores como Córdova Moguel quien realizara un trabajo de campo en algunos poblados *yokot'an* en la década de los ochenta observó la repartición el día de la velación (la primera noche de fiesta al santo patrono) de una bebida fermentada -guarapo - y tamalitos de frijol envueltos en hojas de *tó* (Córdova Moguel 1987-1988: 81).

[62] Observación personal en el poblado de Tecoluta, 2001.

[63] Es importante recalcar que los rezanderos tienen un rol importante y reconocido en la comunidad indígena pues son los encargados como en otras comunidades de la familia mayense de dirigir y efectuar los rituales, como la petición de lluvias, la abundancia de cosechas, la bendición de una casa, entre

deidad, desarrollando un discurso-diálogo frente al altar. Sin embargo, al decir las oraciones oficiales de la iglesia católica éstas se repiten en tono monótono una tras otra en español.

Al final de la danza y una vez entregada la ofrenda al santo patrono en su fiesta o al realizar una promesa algún individuo, se realiza la *chorotiza* como en el caso de Tamulté de las Sabanas donde en el año 2002 se ofreció gratuitamente al público asistente: pozol, tamales y dulce de cacao quebrado con maíz mezclado con miel de monte envuelto en hojas de plátano.

El Baila Viejo también se danzaba cuando había un fallecimiento,[64] siendo acompañado por la música de los tamborileros, aunque esto en 1981 ya era poco común.

Otros eventos donde se ejecuta el Baila Viejo es como parte de las ofrendas domésticas a los santos. Cuando una familia agradece o pide un favor a la divinidad, acompaña sus plegarias con música y danza. En este caso, el altar familiar se adorna con diferentes tipos de frutos colocados en un armazón cuadrangular que enmarca el altar. Frente a éste disponen sobre un petate jícaras de pozol y sahumadores. Allí mismo se hincan los rezanderos. Luego, la familia acompañada por los danzantes, música y vecinos se encamina a la iglesia a dejar uno de los tres "hachones" [65] que se quemarán ese día. Los otros quedan en la vivienda, uno junto al fogón y el otro en el altar.[66]

En el calendario agrícola y aquel el correspondiente a las festividades de los pueblos pertenecientes a la etnia *yokot'an* se observa que muchas de las fiestas se relacionan con las labores agrícolas. En junio el indígena *yokoyinik* limpia el terreno para la milpa y comienza la siembra con el inicio de las lluvias. En julio cosechan el maíz sembrado en mayo. Para el mes de agosto no efectúan actividades agrícolas. Durante octubre ya hay elotes pero las tierras están inundadas. En diciembre se siembra maíz que se recoge por abril en la siembra de "tornamilpa".[67] Las ocasiones más comunes en que los pueblos *yokoyinik'ob* se danza el Baila Viejo son los que se citan en el Cuadro 1 y que coinciden en general con algún momento del ciclo agrícola.

CUADRO 1: FECHAS Y LUGARES DONDE SE DANZA "BAILA VIEJO"

LUGAR	FECHA	SANTO	COMENTARIO
—Buenavista	11-13 junio	San Antonio	11 o 12 por la noche
—Quintín Arauz	2-4 junio	San Francisco de Asís	K'oyac y Caballito Blanco
—Tapotzingo	12-16 julio	Virgen del Carmen	día 14 por la noche
—Tucta	22-26 julio	Señor Santiago	día 22 por la noche
—Mazateupa	2-5 agosto	Santo Domingo	esporádicamente
—Tecoluta	12-16 agosto	Virgen de la Asunción	día 13 toda la noche
—Tamulté de las Sabanas	14-16 agosto	Virgen de la Asunción	ocasionalmente
—Quintín Arauz	14-15 agosto	Virgen de la Asunción	K'oyac y Caballito Blanco
—Tamulté de las Sabanas	2-6 octubre	San Francisco de Asís	K'oyac y Caballito Blanco
—Guaytalpa	25 diciembre	Santísima Navidad	ocasionalmente

Las fiestas patronales suelen coincidir en muchos casos con la época de la siembra (cuando se requiriere lluvia y por tanto sería propiciando la fertilidad de la tierra), o durante la cosecha

otras. Incháustegui quien hizo un trabajo extenso de campo entre los chontales de Centla afirmó que los rezanderos conocen "largas y expresivas oraciones, muchas de su propia cosecha, y se llaman para ceremonias familiares tales como las mandas". En cambio, los ensalmadores son los que rezan por la salud de los enfermos y complementan el tratamiento mágico de los curanderos (1987: 269).

[64] Mora y González 1981: 6-7.

[65] Vela gruesa (como de diez centímetros de diámetro) que se llena de semillas y se adorna con hojas de plátano y flores.

[66] Observación personal en el poblado de Mazateupa 2002.

[67] Incháustegui 1985: 18-19.

cuando pueden entregarse enramas (ofrendas) del producto obtenido en agradecimiento al favor recibido. Es importante subrayar en este punto, que entre las danzas tradicionales de Tabasco el Baila Viejo de la comunidad *yokot'an* y Las Sardinas (o Las Flores) de los zoques de Tapijulapa, se efectúan para agradar a la divinidad. En ambas se baila y agradece con júbilo. En cambio, en las otras danzas lo que acontece es una lucha entre dos bandos, con la moraleja de que el bien (Caballito/conquistador o David) siempre ganará sobre el mal (indígena/gigante Goliat).

REFLEXIÓN FINAL SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE TABASCO

Las danzas tradicionales de las comunidades indígenas de Tabasco han sufrido transformaciones a lo largo del tiempo. En algunos lugares se baila con el pie descubierto, en otros usando calzado. Pueden ejecutarse en ceremonias privadas de alguna familia *yokot'an* que agradece algún favor recibido, pero también se desarrolla en eventos como la Feria Tabasco como una muestra del "folklore local" o para festejar la llegada del algún personaje importante a la localidad, alejándose totalmente de su sentido original. De igual modo, se ha fomentado la danza por paga monetaria en lugar de alimentos o reciprocidad entre el grupo, lo que ha desvirtuado su funcionamiento y objetivo dentro del tejido social de la comunidad, lo que también ocurre cuando la danza se vuelve "rasgo folclórico" al añadirle coreografías que las modifican.

Por otro lado, el crecimiento de las últimas décadas de muchos tipos de iglesias (evangélicos, testigos de Jehová, mormones, entre otras) ha dado lugar a que las danzas tradicionales y su contexto pierdan significado en un amplio grupo de población que le desconoce, niega o ve con total recelo. Si a lo anterior se añade el hecho de que las danzas y la música tradicional son practicadas generalmente por el género masculino esto da lugar a que sólo una fracción de la población las ejecute, y de este grupo muchos individuos ya no lo hacen porque no permanecen en la comunidad por cuestiones laborales.

El sincretismo ocurrido entre las danzas, como el Baila Viejo y la religión católica ha motivado que en muchas iglesias de Tabasco localizadas en regiones indígenas, el acto de danzar enmascarado en la iglesia sea considerado sacrílego, así como la ingesta de alimentos —lo que asentaba el presbítero Gil y Saenz desde 1872—, aunque sí se reciban con beneplácito las ofrendas. Sin embargo, en Tamulté de las Sabanas durante algunos años fue interesante observar la impronta del papel desarrollado por el sacerdote Enrico Lazaroni durante su estancia en Tabasco. Este sacerdote italiano interesado no sólo en las actividades propias a su cargo incentivó la continuidad de las danzas, pero también fomentó el uso de la lengua *yokot'an* que él mismo intentaba hablar.

En el año 2006, de las danzas tradicionales de Tabasco sólo continuaban ejecutándose seis. La del Tigre que se efectuaba en Tamulté se prohibió realizarla en el siglo XVII, mientras que otras mencionadas por el presbítero Gil y Saenz que se bailaban dentro de las iglesias a finales del siglo XIX como: "... el caballito, el pelícano, el gigante, el San Miguel y otros bailes..."[68] sólo es factible reconocer dos que continúan ejecutándose: la del Caballito Blanco y la de David y Goliat —que él denomina "el gigante"—. Ver Cuadro 2.

[68] Gil y Saenz 1979: 216-217.

CUADRO 2 DANZAS TRADICIONALES DE TABASCO

NOMBRE	LUGAR/MUNICIPIO	CARACTERÍSTICAS
Baila Viejo	Nacajuca, Centla, Centro	Raigambre prehispánica. Petición o agradecimiento buena cosecha / lluvia. Con música de tambores y flauta. Danzante masculino (uno o más), con máscara, portando aba-nico y flauta
Pocho	Sólo en Tenosique	Raigambre prehispánica. Lucha entre el bien y el Mal / hombres- jaguares. Es multitudinaria, par-ticipan mujeres
Sardina o las Flores	Sólo en Tapijulapa	Raigambre prehispánica. Petición o agradecimiento de buena cosecha / lluvia. Con música de tambores y flauta. Varios danzantes masculinos con ofrendas de flores y copal, encabezados por un anciano que suele ser el mayordomo. Danzan frente a una cueva y se realiza una ceremonia al interior utilizando bar-basco para adormecer a los peces que se encuentran en la corriente que fluye al interior de la cueva. Los peces adormecidos pueden ser "canasteados" más fácilmente sim-bolizando una buena cosecha
Caballito Blanco	Centla, Centro, Nacajuca	Danza de conquista. Individuo, montado a caballo que representa el bien, lucha contra un indígena a pie, quien es sometido al final
David y Goliat	Cúlico (Cunduacán)	Danza con tema bíblico. Lucha del bien y el mal. Interesantemente in-tegra al personaje del gigante una cabeza de cocodrilo de pantano como parte de su atuendo
Los Blanquitos	Tenosique	Introducida en el siglo XIX. Repre-sentación de una danza donde los esclavos negros se burlan de sus amos negros (procede del Petén guatemalteco)

Aunque todas las danzas forman parte de la identidad social de una población a diferentes escalas, el Baila Viejo —por ejemplo—, tiene un significado específico para aquel habitante de Tecoluta que porta la máscara y danza en círculos frente a un altar. El sabe que su danza agradece o propicia la dádiva de una deidad. Pero al mismo tiempo, aquellos que observamos la danza aunque seamos ajenos a la comunidad y no hablemos o entendamos el rezo en lengua *yokot'an*, reconocemos la trascendencia del baile y el contexto en que se ejecuta. A lo largo de este trabajo ha sido factible

identificar la raigambre de este baile, el hecho de que sea un factor de cohesión social en las comunidades, que implica el conocimiento musical empírico de cientos de generaciones que aprendieron a seleccionar los bejucos con los cuales hacer los amarres de los tambores, o cortar en fecha adecuada la madera, ahuecarla y darle el grosor necesario a los tambores, y especialmente a las lenguetas del *tunkul*. Se ha recreado y transmitido a lo largo de los siglos con la práctica empírica, mientras que su significado se transmite oralmente. Reúne todas las características que le definen como parte del patrimonio cultural inmaterial que debe ser protegido.

Bibliografía citada

AGUILAR VELÁSQUEZ, JESÚS DEL CARMEN. 2000. *El Baila Viejo*, asesoría de Juan Torres Calcáneo. Editorial Ocasan, México.

ARZÁPALO, RAMÓN (ed.). 1995. *Diccionario Calepino de Motul*, UNAM, Tomo 1, México.

BARRERA VÁZQUEZ, ALFREDO (dir.). 2000. *Diccionario Maya*, Porrúa, México.

BEYER, HERMANN. 1934. "Mexican bone rattles". *Middle American Research Series 5, Middle American Pamphlets 7*: 323-349. Tulane University New Orleans.

BROEKHOVEN, LAURA VAN. 1995. *La tradición oral de los yokoynik'ob de Tamulté.* Tesis de maestría, Universidad de Leyden, Holanda.

CADENA, SUSANA Y SUSANA SUÁREZ. 1988. *Los chontales ante una nueva expectativa de cambio: el petróleo*. Colección Antropología Social 79, Instituto Nacional Indigenista, México.

CAMPOS, RUBEN M. 1925. "Los instrumentos musicales de los antiguos mexicanos". Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 4ª. Época, Vol. III: 333-337, México.

CAMPOS, JULIETA. 1988. *Bajo el signo de Ix Bolom*. Gobierno del Estado de Tabasco-ICT, México.

————. 1988a. *El lujo del sol*. Gobierno del Estado de Tabasco-ICT, México.

CASTAÑEDA, DANIEL Y MENDOZA, VICENTE. 1933. "*Instrumental precortesiano. Tomo I*", *Instrumentos de percusión*, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. México, 281 pp.

————. 1933a. "Los teponaztlis en las civilizaciones precortesianas", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII, no. 2: 5-80, más figuras, Mexico.

————. 1933b. "Los percutores precortesianos I. Las fuentes de Información". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII, no. 2: 275-286.

————. 1933c. "Los huehuetls en las civilizaciones precortesianas I. El huehuetl". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII: 287-304, México.

————. 1933d. "Los pequeños percutores e las civilizaciones precortesianas". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII: 449-576 más ilustraciones, México.

————. 1933e. "Percutores precortesianos. Apéndice". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII: 649-665 más ilustraciones, México.

CASTELLANOS, PABLO. 1970. *Horizontes de la música precortesiana*. Fondo de Cultura Económica. México.

CÓRDOVA MOGUEL, LETICIA JACQUELINE. 1988. *Reseña histórica y ensayo etnográfico sobre los chontales del municipio de Nacajuca, Tabasco*. Tesis de licenciatura en Etnografía de la ENAH, México.

CHAMORRO, ARTURO. 1984. *Los instrumentos de percusión en México*. El Colegio de Michoacán-CONACYT, México.

FASH, B., W. L. FASH, S. LANE, R. LARIOS, L. SCHELE, J. STOMPER Y DAVID STUART. 1992. "Investigations of a Classic Maya Council House at Copan, Honduras", *Journal of Field Archaeology* 19(4): 419-442, USA.

ESTRADA, JULIO. 2000. "Identidad y mitología en la música prehispánica". *Arqueología Mexicana* 43 (VIII): 64-69, Raíces-INAH, México.

FREIDEL, DAVID, LINDA SCHELE Y JOY PARKER. 1993 . *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the*

Shaman's Path, Quill, USA.

GALLEGOS GÓMORA, MIRIAM JUDITH. 2001. *Música tradicional yokot'an. Tamborileros de Tabasco.* Miniguía INAH, México.

————. 2003a. *Figurillas mayas, Tabasco*, miniguía, INAH, México.

————. 2003b. "Mujeres y hombres de barro", *Arqueología Mexicana* No. 61: 48-51, mayo junio, Raíces-INAH, México.

————. 2003c. "Las iglesias yokot'an: una modalidad del popol nah prehispánico en Tabasco". *Los Investigadores de la Cultura Maya 11* (II): 514-523, Universidad Autónoma de Campeche, México.

————. 2005. "Música de tambores y flauta: elemento de identidad en la población yokot'an de Tabasco, México", ponencia presentada en el *Foro Internacional Música Tradicional y los Procesos de Globalización,* dentro del marco de la XVII Feria del Libro de Antropología e Historia; Museo Nacional de Antropología, México.

————. 2006. *Música maya prehispánica: características y presencia en Tabasco*, ponencia presentada en el Museo de Cultura Popular Angel Gil Hermida con motivo de su aniversario, Villahermosa, Tabasco.

GARCÍA VALENCIA, JAIME. 1996. *Valor cultural de la danza del Caballito de la Villa de Tamulté de las Sabanas*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Educación de la UJAT, México.

GIL Y SAENZ, MANUEL. 1978. *Compendio histórico, geográfico y estadístico del estado de Tabasco* [1872], Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Tabasco, México.

HAMMOND, NORMAN. 1972. "Classic Maya Music. Part I. Maya Drums", *Archaeology* 25: 125-131.

————. 1972a. "Classic Maya Music Part II. Shakers, Wind and String Instruments", *Archaeology* 25: 132-138.

HARRIS, MARGARET. 1946. "An introduction to the Chontal of Tabasco, Mexico". *América Indígena* VI (3): 247-255, México.

HERNÁNDEZ AGUILERA, LINDA JACKELINE. 1995. *Las costumbres y tradiciones indígenas como elementos determinantes de identificación cultural dentro del pueblo chontal (asentamientos en el municipio de Nacajuca, Tabasco)*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Educación de la UJAT, México.

HERNÁNDEZ GARCÍA, JUAN JOSÉ. 1999. *Rescate y difusión de la cultura y tradición de la comunidad chontal de la Villa Tamulté de las Sabanas*. Tesis de licenciatura en Idiomas de la UJAT, México.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, CARMEN. 1998. *La participación de la iglesia católica de la comunidad de Buena Vista Primera Sección, Tamulté de las Sabanas, Centro, Tabasco, en la conservación y difusión de la cultura y tradición del grupo étnico los chontales*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Educación de la UJAT, México.

INCHÁUSTEGUI, CARLOS. 1985. *Chontales de Centla*, Gobierno del Estado de Tabasco, México.

————. 1987. *Las márgenes del Tabasco chontal*, Gobierno del Estado de Tabasco, México.

ISIDRO LUCIANO, MARBELLA. 1999. *Pérdida de las costumbres étnicas de las comunidades indígenas chontales de Nacajuca, como consecuencia de la llamada civilización actual*. Tesis de licenciatura en Ciencias de la Educación de la UJAT, México.

JÁUREGUI, JESÚS Y CARLO BONFIGLIOLI (coord.). 1996 . *Las danzas de conquista I. México Contemporáneo*, CNCA-FCE, México.

LANDA, FRAY DIEGO DE. 1978. *Relación de las cosas de Yucatán*, Porrúa, México.

MARTÍ, SAMUEL. 1961. *Canto, danza y música precortesianas*, Fondo de Cultura Económica, México.

————. 1968 *Instrumentos musicales precortesianos*, INAH, México

MILLÁN, SAÍL, MIGUEL ANGEL RUBIO YANDRÉS ORTIZ. 1994. *Historia y etnografía de la fiesta en México. Bibliografía general*. Fiesta de los pueblos indígenas, INI-SEDESOL, México.

MORA, TERESA Y YÓLOTL GONZÁLEZ. 1981. "La celebración de los muertos". *Dos ceremonias para los muertos: en Cholula, Puebla y entre los chontales de Tabasco*. Cuaderno de trabajo29, Departamento de Etnología y Antropología social del INAH, México.

NAVARRETE, CARLOS. 1971. "Prohibición de la Danza del Tigreen Tamulté, Tabasco en 1631", *Tlalocan* VI No. 4:374-376, UNAM, México.

OCHOA CABRERA, JOSÉ ANTONIO Y CLAUDIA L. CORTÉS HERNÁNDEZ. 2002. *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*. Grupo Luvina-CNCA-FONCA, México.

PRIEGO, JORGE. 2001. *Tabasco la mejor tierra que el sol alumbra*, Gobierno del Estado de Tabasco, México.

RIVERA, R., ROBERTO. 1980. *Los instrumentos musicales de los mayas*, INAH, México.

ROMERO, JESÚS C. 1947. "Música precortesiana". *Anales del Museo Nacional de Arqueología*, *Historia y Etnografía*, 6a. época, vol. II: 229-257 México.

RUBIO, MIGUEL ÁNGEL. 1995. *La morada de los santos. Expresiones de culto religioso en el sur de Veracruz y en Tabasco*. Colección Fiesta de los Pueblos Indígenas del INI, México.

————. 1996. "David y Goliat. El eterno conflicto entre el bien y el mal". *Las danzas de Conquista I. México Contemporáneo*, coordinado por Jáuregui y Bonfiglioli, FCE, págs. 119-143, México.

RUZ, MARIO HUMBERTO. 1995. "Caracoles, dioses, santos y tambores, expresiones musicales de los pueblos mayas". *Dimensión Antropológica* Vol. 4: 37-85, INAH, México.

SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE. 1985. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Colección Sepan Cuántos 300, Porrúa, México.

SELER, EDUARDO. 1933. "Nota complementaria. El huehuetl de Malinalco". *Anales del Museo Nacional de Arqueología*, *Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII: 305-310.

TURRENT, LOURDES. 1996. *La conquista musical de México*, FCE, México.

VILLAR ANDRADE, SORAIDA. 2002. *Importancia del rescate de la danza autóctona del K'oyac practicada en Villa Tamulté de las Sabanas y la comunidad de Buenavista en el municipio del Centro del Estado de Tabasco*. Tesis de licenciatura en Idiomas, UJAT, México.

ZAPATA CAO, JIMMY LEONARDO Y ANTONIO OCAÑA MAGAÑA. 1998. *Las tradiciones como elemento de identidad en el poblado de Tucta.* Tesis de licenciatura en Sociología de la UJAT, México.

SÍMBOLOS QUE AMARRAN, SÍMBOLOS QUE DIVIDEN: HEGEMONÍA E IMPUGNACIÓN EN UNA PEREGRINACIÓN CAMPESINA A CHALMA

Robert D. Shadow
Universidad de las Américas-Puebla
María J. Rodríguez-Shadow
Instituto Nacional de Antropología e Historia

I. INTRODUCCIÓN

Cada año, como parte de las actividades celebradas para marcar el inicio de la Cuaresma, la gente de los pueblos del valle de Puebla organiza peregrinaciones a pie al santuario del Señor de *Chalma* en el estado de México. El viaje —que de ida y venida dura unos ocho o nueve días, dependiendo de la comunidad, su distancia de *Chalma*, y la velocidad de su caminata— está planeado para que los romeros lleguen a *Chalmita* el lunes antes del Miércoles de Ceniza[1].

En febrero de este año (1988) los autores tuvimos la oportunidad de participar en una de estas romerías: la peregrinación corporada efectuada por los devotos de San Juan *Tlautla*, una comunidad de herencia náhuatl, ubicada a unos cuantos kilómetros al oeste de la cabecera municipal de San Pedro Cholula[2].

En este artículo presentamos una descripción y análisis de esta peregrinación a fin de contribuir al conocimiento de uno de los rituales populares religiosos que, pese a su amplia extensión y profundas raíces históricas por toda América Latina, ha sido poco estudiado[3]. En

[1] Vale mencionar que las peregrinaciones poblanas que acuden a *Chalma* en estos días constituyen sólo uno de los múltiples flujos o epiciclos regionales que en conjunto integran el sistema peregrinacional organizado en torno al culto del Señor de *Chalma* (ver en Giménez 1978 una discusión pormenorizada del ciclo de peregrinaciones que acuden a *Chalma*).

[2] Queremos agradecer al Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de las Américas-Puebla por el apoyo financiero que facilitó el trabajo de campo, y a las autoridades universitarias, especialmente al Dr. Raúl Fonseca, Director de dicho Instituto, y al Dr. Jaime Litvak King, Jefe del Departamento de Antropología, por el respaldo e impulso que han brindado a nuestras investigaciones. Una versión preliminar de este trabajo fue presentada a la II Reunión Latinoamericana sobre Religión Popular, Identidad y Etnociencia celebrada del 7 al 11 de Junio de 1988 en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Sin insinuar que necesariamente están de acuerdo con nuestros análisis y conclusiones, queremos agradecer a los varios comentaristas en dicha Reunión por sus observaciones sobre la ponencia, y el Dr. Frank Lipp, al Dr. Marco Díaz y al Dr. Litvak por los comentarios y las sugerencias que hicieron sobre un borrador inicial del trabajo.

[3] Puede ser, como sugiere Gross (1971:129), que esto se debe a que los etnógrafos las han visto como menos "exóticas" o llamativas que las otras expresiones de la religión popular, tales como el culto a los santos o el sistema de mayordomías. O quizá las peregrinaciones han sido consideradas como fenómenos marginales a las prácticas e instituciones religiosas centrales (Turner y Turner 1978:1). Puesto que la peregrinación, a diferencia de las fiestas a los santos, se lleva a cabo fuera de la comunidad, aparentemente desvinculada de la vida cotidiana, es factible suponer que muchos investigadores han menospreciado, consciente o inconscientemente, su significado e importancia; que las hayan visto simplemente como una actividad periférica o tangencial a los sucesos y "hechos" institucionalizados.

De hecho, aparte de la amplísima literatura sobre el culto mariano y el guadalupano en México (cf. Reyes 1972), hay relativamente poca

México, además, la literatura sobre ese tema ha favorecido el análisis del centro de peregrinación, o sea el santuario, templo o imagen del ser sobrenatural que es el punto focal o destino de la peregrinación (cf. Bonfil Batalla 1967; Hobgood 1970a; Olivera de V. 1970; Reyes 1972). Con excepción del reporte de la peregrinación a *Chalma* del pueblo mexiquense de San Pedro *Atlapulco*, que forma parte de la monografía de Giménez (1978:109-146) sobre *Chalma* y la religión popular, no hemos encontrado en la bibliografía para México ningún reporte basado en la participación y observación directa del etnógrafo en el que se analice la organización de los romeros y las actividades rituales realizadas en el camino[4].

En el estudio de caso que exponemos a continuación tomamos precisamente este enfoque. Esto es, proporcionamos una narración de la peregrinación desde su salida de San Juan Tlautla hasta su llegada a Chalma tres días después con los propósitos de: I) identificar los sentidos que tiene la peregrinación para los participantes mismos; II) examinar algunos de los mensajes expresados en el rico simbolismo de la misma; y III) proponer una interpretación acerca del significado político-ideológico de la procesión frente a las estructuras de poder y las condiciones materiales que caracterizan la producción y reproducción de la sociedad campesina.

Metodológicamente, nuestro punto de partida es considerar la peregrinación como un texto o drama cultural (Geertz 1973; Keyes 1976; Turner 1969) en el que los protagonistas comunican, en un lenguaje ritual, información acerca de su visión del mundo y del orden social, y mediante el cual actúan sobre su universo cultural y sobrenatural (Báez-Jorge 1988; García Canclini 1982; Giménez 1978; Turner y Turner 1978)[5].

Nuestra segunda premisa estriba en la observación de que en las complejas sociedades clasistas los fenómenos culturales son polifacéticos en sus expresiones comunitarias y divisibles en sus funciones ideológicas y sociales. Factores de clase, etnia y localidad ejercen sus influencias transformadoras y modificadoras sobre las formas culturales, y aun aquellas instituciones, como el catolicismo romano que se dirigen hacia la hegemonía, la ortodoxia y la universalidad, experimentan un proceso inevitable de localización y diferenciación según las características y necesidades particulares de los distintos agregados sociales. Por lo tanto, es importante reconocer y dar prioridad analítica al hecho de que las peregrinaciones corporadas a pie son predominantemente manifestaciones de la religiosidad popular, creaciones culturales de una clase social específica[6]. Su exégesis, entonces, requiere que tomemos en cuenta las condiciones

información antropológica acerca de los adoratorios, santos milagrosos y cultos regionales que abundan por todo el territorio nacional. Entre los trabajos disponibles ver a Romero (1957) y a Mendizábal (1946) éste último provee un breve relato sobre el culto y el santuario del Señor de *Chalma*, así como los apartados sobre *Chalma*, *Zapopan* y las Vírgenes de *Ocotlán* y Guadalupe en Turner y Turner (1978). Martínez Marín (1972) ha identificado algunos de los principales santuarios para la época prehispánica, y Cámara Barbachano (1972) ha propuesto un marco conceptual para el análisis de las peregrinaciones que concuerda en algunos puntos con nuestra perspectiva. Tenemos referencia de otros dos artículos relevantes, uno escrito por Cámara Barbachano y Teófilo Reyes (1972), y el otro por John Hobgood (1970b); desafortunadamente no hemos podido obtener copias de ellos. Para *Cholula* hay las valiosas aportaciones de Olivera de V. (1970), y Bonfil Batalla (1967); Bonfil (1971) también ha analizado las ferias de Cuaresma en la parte oriental de Morelos. El único tratamiento académico a nivel monográfico del fenómeno peregrino que sepamos es el de Giménez (1978) sobre *Chalma*.

[4] El artículo de John Hobgood (1970b) puede ser uno de estos reportes, ya que aparentemente trata de una peregrinación a *Chalma*; sin embargo, como no ha sido posible ver esta publicación, desconocemos su contenido. Vale mencionar que la material sobre las peregrinaciones y cultos regionales para la zona andina es más abundante; véase, por ejemplo, Sallnow (1987).

[5] Hacemos notar que nuestro análisis pretende tomar en cuenta las críticas recientemente planteadas a Turner por Keesing (1987), quien sostiene que los sentidos de los dramas culturales no son homogéneos ni incontestables sino variables y ambiguos. Más bien, constituyen una ideología distribuida y controlada por agregados sociales determinados de acuerdo a su posición en una estructura social, política y económica concreta.

[6] Un fenómeno inexplorado es el carácter de las peregrinaciones obreras. Tenemos conocimiento de procesiones a pie efectuadas por grupos de trabajadores, pero en virtud de la ausencia de análisis de estos movimientos es difícil saber las similitudes y diferencias que guardan con las romerías campesinas.

particulares que caracterizan a este sector, así como la naturaleza de su inserción en la sociedad global. Dicho de otra manera, es necesario ubicar el texto de la peregrinación en relación al grupo social que lo reproduce, asentarlo dentro de las estructuras de clase y de poder, y conceptualizarlo como fenómeno ideológico que ha surgido y que se reproduce como un proceso histórico vinculado con la dinámica y lucha de clases (ver Portelli 1977; Friedman 1970; García Canclini 1982; 1986; Godelier 1974:346-354; Keesing 1987; y Crick 1982; entre otros). A nuestro parecer, el significado de la peregrinación a *Chalma*, así como de las demás manifestaciones de la religión popular, no reside tanto en sus propiedades fenomenológicas sino más bien en su contenido sociopolítico y en las implicaciones sociales de los valores y moralidad que, simbólica y ritualmente, encuentran su expresión en ella.

Históricamente resultante de la confluencia del catolicismo popular español y las creencias indígenas prehispánicas, la religiosidad popular mexicana consiste en un complejo cuerpo de representaciones y prácticas relativamente heterodoxas en relación con la norma eclesiástico-institucional (Giménez 1978:13). A diferencia de la "religión formal", estructurada alrededor del clero, los sacramentos, y la relación individual de los fieles con su Creador, la religión popular se caracteriza por una exuberante ritualidad comunitaria efectuada bajo la autoridad de los oficiales laicos del pueblo, autónoma del control pastoral (Giménez 1978:150-152; Báez-Jorge 1988:45)[7]. Más aún, las celebraciones, fiestas y sistemas de cargos que forman el eje de la religión popular juegan, como es bien sabido, un papel importantísimo en la vida económica, política y social de las comunidades indígenas mesoamericanas (véase, entre otros, Cancian 1965; Carrasco 1976:190; Earl 1986; Haviland 1986; Masferrer y Boege 1986). Cumplen un rol esencial en colocar a las personas dentro de un matiz sociocultural específico, en definir los linderos de grupos determinados, y en anclar a la gente a una extensa red de relaciones mundanas y sagradas (Wolf 1984:3).

Y en cuanto a sus ideas motivadoras y sustentadoras, la religión popular es sobre todo una "religión práctica" (Leach 1968; Tambiah 1968) que responde al sentimiento de lo poco satisfactorio de la existencia humana y a la convicción que debe ser mejor. Conforme a las realidades de la vida campesina, los cultos populares se preocupan más por controlar o mejorar las inciertas condiciones materiales y sociales de este mundo que por especular o filosofar sobre la salvación de las almas o de su condición y porvenir existencial en el más allá. Su objetivo manifiesto es establecer y/o mantener relaciones benévolas y comprometedoras con las potencias sobrenaturales para obtener abrigo y protección terrenal. Tiende a privilegiar lo inmediato mientras que aplaza o soslaya los desasosiegos de lo etéreo.

Por lo anterior, la peregrinación, expresión por excelencia de esta religiosidad, se puede concebir como un conjunto de rituales y ceremonias formalmente dirigidas hacia lo sobrenatural pero arraigadas en estructuras materiales, mediante las cuales la gente transmite sus percepciones de la realidad a fin de transformarla, aunque sea ilusoriamente, según sus necesidades. De ese modo, la peregrinación se convierte en una cuestión de poder orgánicamente relacionada con el

[7] No sólo se observa la presencia obligatoria de los fiscales y mayordomos en el culto a los santos: en San Juan los fiscales han de estar presentes en los bautizos y matrimonios. En el caso de las parejas "bien casadas" tienen su relación santificada y legalizada no sólo por las leyes civiles y eclesiásticas, sino por una tercera autoridad, la del pueblo, representada por los delegados laicos. Esta bendición y legitimación se lleva cabo en la casa del novio después de la ceremonia religiosa en la iglesia, y es efectuada por los principales fiscales quienes, portando sus cetros y varas, y rodeados por los abuelos y parientes mayores de la pareja, pronuncian un discurso sobre las ideales de la vida conyugal y familiar. Al terminar éste, los fiscales hacen la señal de la cruz sobre los novios y les presentan los cetros para que los besen.

acontecer de los movimientos sociales, y con la producción, circulación y consumo de los símbolos con los cuales los distintos grupos en pugna intentan legitimar o cuestionar sus proyectos y relaciones (Masferrer y Boege 1986: 8). Dada la pluralidad de fuerzas inmiscuidas en la contienda, esta es una lucha dinámica y diversificadora en que se pueden detectar dentro de un mismo proceso ritual tendencias hegemónicas junto con las subalternas que a veces se convierten en impugnadoras. Sugerimos, pues, que tras la fachada de docilidad y sumisión, la procesión encierra elementos de cuestionamiento y resistencia; que constituye una forma de conciencia social propia de los grupos subordinados que se maneja en parte como herramienta para defenderse de la explotación (Báez-Jorge 1988:33; Barabas 1986). En fin, representa un esfuerzo individual llevado a cabo en un contexto colectivo por parte de los sectores rurales desamparados, con el objetivo de establecer una relación personal con el santo Cristo y así actuar sobre las fuerzas trascendentales que controlan el destino de la persona y de la comunidad.

En los países latinoamericanos, colocados en la periferia del capitalismo contemporáneo, y caracterizados por un "subdesarrollo permanente", la diferenciación de los grupos socioeconómicos es extraordinariamente acentuada. Aceptamos que esta situación tan contrastante refleja no simplemente la supervivencia por inercia de "tradiciones culturales autóctonas", sino la persistencia y proliferación de grandes distancias socioculturales y fuertes antagonismos clasistas generados por una economía política fundamentada en la reproducción de la desigualdad. Podemos especular, por ende, que lejos de desaparecer, como pronostican aquellos investigadores que operan con modelos difusionistas y modernistas, las heterogeneidades, las diferencias y las contradicciones evidentes en el plano cultural en esta región, se mantendrán viables en la medida que persista la estructura de desigualdad.

En breve, concebimos la peregrinación como una de las variadas expresiones de intercambio cultural que se entablan entre tres instancias o estratos asimétricos: las tradiciones y grupos populares; las instituciones y niveles superiores de la sociedad; y los poderes sobrenaturales. Argüimos que el mensaje de súplica y de amparo que llevan los peregrinos en su marcha hacia sus protectores espirituales, se relaciona con las desigualdades e incertidumbres que caracterizan su posición en la estructura social terrenal y su subordinación frente a los grupos dominantes. Pero nos apresuramos a agregar que ni el mensaje ni la función del acto son inequívocos. Debido a su carácter mediático, la peregrinación pone en escena las discordancias y aclama las ambigüedades y tensiones del sistema. Por eso es que sus imágenes y rituales poseen una naturaleza doble y contradictoria: al mismo tiempo que vinculan existencialmente a los pueblos campesinos con otros sectores de la sociedad en lealtad y reconocimiento de los ideales representados por los símbolos religiosos centrales —la Pasión, muerte y vindicación final del Redentor— los separa culturalmente y provee un espacio de cuestionamiento y de impugnación a la estructura real.

Esperamos que esta perspectiva, que hace hincapié en el carácter dinámico, dialéctico y ambiguo de la peregrinación, es más fiel a los matices de significados presentes en la celebración que aquellos enfoques que ven en los símbolos y rituales religiosos, principalmente expresiones de solidaridad social (ver Crumrine 1978; Gross 1971; Messerschmidt y Sharma 1981)[8].

[8] Hay que agregar además que dudamos que cualquier explicación sobre la peregrinación a *Chalma* que se base únicamente en supuestas contribuciones económicas sea adecuada (ver, por ejemplo, Adams 1983). Aunque es incuestionable que la peregrinación tiene implicaciones económicas tanto para los romeros (que incluyen la pérdida de varios días de trabajo en sus ladrilleras; fuertes gastos ocasionados por la compra de comida, regalos-recuerdos,

El trabajo que sigue se divide en cuatro partes. Empezamos con un breve esbozo del pueblo peregrino. Luego narramos las actividades y acontecimientos de la peregrinación misma, enfocándonos en la fenomenología del ritual. Las últimas dos secciones consisten en el análisis y discusión: primero consideramos el rito de despedida y la organización de los peregrinos durante el recorrido hacia *Chalma*; y finalmente, examinamos las implicaciones y el significado de uno de los momentos más trascendentales de la peregrinación, el paso por la Barranca Santa. Se notará que prestamos poca atención analítica al santuario mismo de *Chalma* o a lo que ocurre allí una vez que los peregrinos llegan. Esto no quiere decir, y queremos enfatizar este punto, que minimicemos la importancia escatológica o sociopolítica de *Chalma* como sitio milagroso de amparo y de devoción. Estamos muy conscientes de que el culto al Señor Crucificado de *Chalma*, encarnado en su santuario, es, al fin y al cabo, el objeto final, el lugar de culminación, de toda la empresa peregrina. Nuestra presentación simplemente obedece, en primera instancia, al deseo de subrayar un componente del proceso de peregrinación poco apreciado. Pero además, creemos que el significado de *Chalma* mismo se amplía y se enriquece, si es que no se modifica, cuando lo ponemos dentro del contexto de las actividades efectuadas y los lugares visitados a lo largo del camino, antes de llegar al santuario. Pensamos que esta estrategia es justificable por lo que mencionamos arriba acerca de la escasez de reportes que tratan del acto peregrino y de todo lo que precede a la entrada triunfal de los polvorientos, cansados pero animados romeros a *Chalma*.

II. EL PUEBLO Y ALGUNAS ADVERTENCIAS

San Juan *Tlautla* es una pequeña comunidad de fabricantes de ladrillos ubicada a unos cuantos minutos al oeste de la cabecera de San Pedro *Cholula*, Puebla, sobre la carretera federal que va para *Huejotzingo*, aproximadamente 120 kilómetros aéreos rumbo al sol saliente de *Chalma*[9].

El pueblo contiene unas 350 casas que alberga una población de aproximadamente 2,500 gentes. Las actividades agrícolas son todavía importantes en el abastecimiento de maíz y frijol para el consumo doméstico, pero dejaron de ser la forma principal de ganarse la vida en la comunidad desde hace unos treinta o cuarenta años cuando los pueblos de la parte occidental de la comarca cholulteca se dedicaron en masa a la producción de ladrillo. Actualmente toda esta zona está fuertemente envuelta en una economía mercantil, lo que ha ocasionado un importante proceso de acumulación de capital y de diferenciación social. Sin embargo, es la fuerza de trabajo doméstica, en la que las mujeres y los niños juegan un papel importantísimo, la que es el sostén principal para la creación de los valores de cambio en la mayoría de las unidades productivas. De hecho, podemos sugerir que la expansión de la industria ladrillera, la cual es extraordinariamente intensiva en el uso de mano de obra, ha fortalecido a las estructuras domésticas como unidades de producción y de consumo, y ha vuelto a poner en función diversos patrones culturales de corte "tradicional". Al mismo tiempo, ha creado fuentes de empleo dentro de la comunidad,

etcétera) como para el centro rector de la peregrinación (el comercio que ha surgido para satisfacer las necesidades de los peregrinos, así como el dinero entregado al Santuario) pensamos que limitar el acontecimiento a los factores económicos es reduccionista y simplista.

[9] San Juan *Tlautla* posee la categoría política de Junta Auxiliar, dependiente de la cabecera de San Pedro *Cholula*. En la jerarquía eclesiástica está sujeta a la parroquia de San Pedro *Cholula*.

manteniendo a un nivel bastante bajo la tasa de emigración. De hecho, los pueblos ladrilleros cholultecas funcionan como pequeños polos de atracción de mano de obra de campesinos proletarios originarios de otras zonas poblanas, como la Sierra Norte de Puebla y las comarcas de Ahuehuetlán el Grande y Tepeaca.

La comunidad de San Juan *Tlautla* y su gente aún mantienen una vida preponderantemente rural y una cultura de carácter campesino, pese a las transformaciones económicas experimentadas en las últimas generaciones como a su cercanía y facilidad de comunicación con la ciudad de Puebla. No sólo en la organización doméstica del trabajo, sino en el culto a los santos, en la persistencia de ciertas ideas mágicas y epidemiológicas, y en su organización social, el pueblo retiene formas de vida provenientes de su pasado nahua que lo distinguen de otros estratos de la población nacional, especialmente del sector urbano acomodado. Sin embargo, estos patrones han dejado de tener una connotación étnica distinta a la nacional, y el pueblo ya no puede considerarse como comunidad indígena. La lengua náhuatl, que todavía se oía por las calles de San Juan en las generaciones de los abuelos y bisabuelos, hoy en día se ha perdido totalmente. Más importante, en cuanto a su autoidentidad, los habitantes de la comunidad no se consideran a sí mismos como indios sino como sanjuaneros y mexicanos. Las pautas socioculturales que proceden de su herencia indígena ya llevan otro significado que ahora se fundamenta y se explica en términos clasistas, como representaciones regionales asociadas y reproducidas por los sectores populares y rurales.

Como todos los pueblos de la comarca cholulteca, la vida religiosa comunitaria de San Juan es extremadamente rica en creencias y rituales. El culto público se organiza alrededor de los fiscales y los mayordomos, aquellos encargados de la preparación de las fiestas patronales y el cuidado de la vida eclesiástica del pueblo, los últimos con la celebración de los cultos menores y las peregrinaciones corporadas. En *Tlautla* se hacen tres peregrinaciones anuales: la que va a San Miguel del Milagro, Tlaxcala a principios de octubre; la que va a *Ahuehuetlán* el Grande el dos de febrero para venerar al Santo Niño; y la del Señor de *Chalma* que llega al Santuario en vísperas de la Cuaresma. De las tres, la procesión a *Chalma* es sin duda la más significativa e importante para la gente de *Tlautla*, la más rica en contenido simbólico, y la que requiere más esfuerzo físico.

En el siguiente apartado privilegiamos la descripción empírica y detallada de los sucesos ocurridos durante los cuatro días de caminata hacia *Chalma*. Debido a la escasa información disponible sobre este fascinante drama ritual, pensamos que un relato pormenorizado (*thick description*; Geertz 1973) posee un valor intrínseco que será útil a otros investigadores en la materia. Sospechamos que puede existir una diversidad significativa al interior de las peregrinaciones corporadas a pie según regiones o santuarios que necesariamente afectará la interpretación misma del fenómeno. Por lo tanto, esperamos que nuestro relato enriquezca el cuerpo de información empírica disponible sobre el rito y facilite estudios comparativos posteriores.

Último punto: cuando ha sido posible y relevante comparamos la peregrinación de los sanjuaneros a *Chalma* con la de los otomí de San Pedro *Atlapulco*, descrita por Giménez. Estas observaciones las incluimos en las notas para no interrumpir la narración.

III. LA PEREGRINACIÓN

LA SALIDA: DESPEDIDA Y SEPARACIÓN

El viernes, doce de febrero, fuimos los primeros en llegar a la casa del mayordomo, alrededor de las ocho de la mañana. El estallido de un "cuete" nos recibió y el mayordomo, un joven soltero de veinticuatro años, custodiado por sus "jefes", salió para darnos la bienvenida. Poco a poco, sin prisas ante nuestra impaciencia por partir, los fiscales y otra gente aliada con la familia del mayordomo se fueron reuniendo[10]. Entre "Buenos días, compadrito" y "¿Como está, comadrita?" entraban calmadamente al cuarto del altar familiar. Allí había largas mesas donde les sirvieron tamales vaporosos, atole blanco y su cafecito con piquete de canela. Desde el patio de la casa la banda del pueblo acompañaba a los comensales, desgranando notas alegres y vivificantes de sus añosos instrumentos. Al poco rato los otros oficiales de la mayordomía del Señor de Chalma llegaron portando con gallardía sus estandartes.

Después que todos habían desayunado gustosamente su ración de viandas festivas, se formó una comitiva que constaba de dos filas encabezada por el mayordomo y los estandartes. Diligentes, emprendimos la corta caminata hacia la iglesia de la comunidad, donde se celebró una breve ceremonia de alabados y oraciones[11]. De allí, otra vez guiados por los oficiales y las imágenes de la mayordomía, y bajo el estruendo de los "cuetes" y la música, avanzamos entonando cánticos por las polvorientas calles del poblado. A nuestro paso se nos iban uniendo otros peregrinos, engrosando las filas de la cuadrilla hasta que llegamos a los términos de la comunidad, simbólicamente deslindada por una cruz erigida en un pedestal de concreto que, desde su tenue colina, vigila el pueblo, sus hijos y sus hornos.

El sol todavía no tocaba el cénit cuando empezó la ceremonia de despedida en la cruz. Oficiado por seis fiscales del pueblo, este ritual se componían de cuatro actos: amonestaciones sobre el buen comportamiento prodigadas por el fiscal principal; bendiciones a los niños viajeros por sus padres; homenaje por parte de todos los peregrinos a los sagrados pendones, imágenes y juramentos; y la consagración de todo peregrino con los cetros plateados de los fiscales.

Este conjunto ritual es de harta importancia ya que marca el verdadero comienzo de la peregrinación; todo lo que le antecedía era más bien preparatorio. Es hasta este momento, cuando se han reunido en los linderos del pueblo todos los que van, que los peregrinos formalmente toman la identidad de un grupo especial y aparte, separándose voluntariamente del resto de la colectividad social[12].

[10] Resulta que en este año el mayordomo soltero era miembro de una familia que tiene conflictos con algunas de las personas más activas en la organización ritual del pueblo. Aunque nuestra información es incompleta acerca del origen y los detalles de estas pugnas, parece que están relacionadas con cuestiones de tierras y acusaciones de apropiación indebida de los fondos de la alcancía.

[11] Normalmente se oye misa, pero este año no hubo presbítero disponible, ya que la salida cayó en día doce y todos los sacerdotes de la parroquia se encontraban en México asistiendo a ceremonias en la Basílica de Guadalupe.

[12] La despedida de los peregrinos de San Pedro *Atlapulco* parece más informal y menos ritualizada que la de San Juan. Allá no hay ninguna reunión en la que las autoridades religiosas formalmente bendicen y se despiden de los romeros (ver Giménez 1978:110-111). Pero los de *Atlapulco* claramente

ENTRE AZUL Y BUENAS NOCHES: LA RUTA HACIA LA BARRANCA SANTA

Con las bendiciones concluidas y las despedidas realizadas, partimos con mochilas e itacates de las tierras del pueblo como a las 11:15, dirigiéndonos hacia el pie del Popocatépetl y el Paso de Cortés. Al poco rato el mayordomo, quien portaba la alcancía en su espalda, nos detuvo para hacer un padrón de los que íbamos. Éramos 59 en total: 27 mujeres y 32 hombres; sólo 13 adultos. La juventud se impone. Sin embargo, la edad avanzada no es barrera para la peregrinación, un señor que nació con el siglo, hace su primer viaje, y varias de las señoras tienen recuerdos vivos del reparto agrario de los años treinta[13].

Levantado el padrón reiniciamos la caminata. Pero ahora hay un cambio brusco. Las filas ordenadas que habían caracterizado casi todo movimiento desde la casa del mayordomo se esfuman. Atestiguamos la reducción —por cierto temporal— de la colectividad social en sus componentes individuales, pequeños grupos de familiares y amigos, y la emergencia de un sesgo hasta ahora poco notable: la competencia y las expresiones de aguante y sacrificio. Se oye, especialmente de las voces más jóvenes el reto: "¡A ver quién llega primero! ¡A ver quiénes son los punteros! ¡A ver quién aguanta más!", y muy pronto los más ágiles fueron desapareciendo de nuestra vista.

Caminamos a campo traviesa. Navegamos por caseríos, milpas, y los cascarones de antiguas haciendas, hollando veredas que habían sido recorridas desde los tiempos prehispánicos. La vegetación iba cambiando imperceptiblemente. A las 14:30 nos detuvimos en un bosquecillo de coníferas. Descansamos y comemos las tortas que traíamos.

Con el bocado aún sin digerir, escuchamos el repique de una campana, llamándonos a formar de nuevo en romería. Reunidos otra vez con nuestros compañeros, marchamos, paso a paso, rezando y entonando lo que era nuestro primer alabado desde que nos habíamos desprendido del pueblo.

Alabado sea mil veces
el Sacrosanto Misterio
del amor crucificado,
Jesús, de las almas dueño.

Cuarenta minutos después, con la invocación "! Ave María Purísima!", y un animado "!Buenas tardes, señores!", el rezandero nos comunicó que las plegarias y los cánticos habían

sobrepasan a la gente de *Tlautla* en la monumentalidad de las "imágenes peregrinas". Mientras que en San Juan la alcancía consiste en una caja de aproximadamente 25 x 15 x 12 cm. que guarda una pequeña representación del Cristo Crucificado de *Chalma* y que es transportada en una mochila en la espalda, la gente de San Pedro va acompañada de dos estatuas (de San Pedro y del Divino Salvador) que pesan unos 40 kilogramos cada una (*Ibíd.*:109). Más importante aún es el hecho de que en San Juan, a diferencia de San Pedro, los peregrinos no llevan consigo las imágenes patronales del pueblo sino sólo la del Cristo de *Chalma*.

[13] Aunque no tenemos datos precisos sobre la posición económica de los peregrinos y sus familias, en cuanto a sus propiedades, ingresos y otros índices económicos precisos, es claro que todos provienen de los estratos modestos del pueblo. La gran mayoría viven de la fabricación de tabique. Ninguno de los peregrinos es "acomodado" según criterios urbanos. Basándonos en observaciones iniciales, opinamos que su estándar de vida está en general por debajo de la de los obreros sindicalizados. Nadie tiene coche aunque tres son dueños de camiones para transportar ladrillo. Como determinamos más tarde, sólo en casos contados tienen baños en sus casas. La posesión de bienes electro-domésticos y de aparatos electrónicos es limitada; el bien más ostentoso para muchas de las familias es el televisor, usualmente en blanco y negro. Aprendemos después que ninguno de los "ricos" o "caciques" del pueblo está entre los peregrinos, y, aunque nuestra información sobre este punto es preliminar, parece que rara vez o nunca han peregrinado los hombres de este estrato.

terminado. Las filas vuelven a desbaratarse y la columna se alarga. Andamos hasta las cinco de la tarde y aprovechamos la oportunidad para platicar con nuestros compañeros sobre el por qué van. Unos dicen que por una promesa específica, para obtener algún favor o para dar gracias por uno ya concedido; algunos por devoción o compromiso general (como una especie de seguro sobrenatural para proteger su patrimonio material y bienestar físico); otros por razones sociales ("vino mi jefa y ni modo que la dejara venir sola"); y un buen número, especialmente los jóvenes, dicen que van "de paseo" (a diferencia de los miembros de las capas medias urbanas, practicantes del catolicismo formal, la gente rural no va de vacaciones a Acapulco).

El rezandero, un personaje carismático y el líder natural del grupo, nos dijo que él ha ido a *Chalma* durante veintiséis años por devoción y compromiso con el Señor porque Él le ha salvado la vida en varias ocasiones. Un sólo año dejó de ir y se le murió su hija de nueve años de edad. El Señor de *Chalma*, aunque reconocido como benéfico y milagroso, "también es castigador", comentó.

Llegamos a Santiago *Xalixintla*, famoso por la fabricación de látigos, y el último pueblo que veremos hasta que lleguemos al otro lado del Paso de Cortés. Es aquí, en la casa de algún compadre, donde pasamos la primera noche, hombres durmiendo codo con codo en la cocina entre costales de maíz y guajolotes, las mujeres en el piso de la recámara de los dueños. Pese al cansancio, nuestro sueño es interrumpido en varias ocasiones por la llegada de nuevos viajeros.

El sábado en la mañana, como a las 2:30, el mayordomo nos despertó con un entusiasta "¡Buenos días!". Enrollamos las cobijas y echamos las mochilas en uno de los camiones que llegaron en la noche y que nos acompañarán hasta *Chalma*. En pocos minutos estamos caminando por las oscuras calles del pueblo, rumbo al monumento que está en la silla entre el Popocatépetl y el Ixtaccíhuatl. Por el camino empezamos a encontrar peregrinos de otros pueblos de la comarca cholulteca, casi todos de pueblos tabiqueros.

Desde *Xalixintla* el camino sube y la temperatura baja precipitadamente. Las hojas de los arbustos están envueltas en capullos de hielo y la tierra cubierta por una delgada capa de escarcha. El frío nos cala hasta los huesos. Avanzamos trabajosamente para encontrar el sol al llegar al monumento. A nuestra izquierda el Popo se levanta majestuosamente, su cráter bañado por las resplandecientes luces del emergente "güero".

Hace varios años una fuerte nevada había agarrado a los sanjuaneros aquí subiendo por el Paso de Cortés. Debido al frío y la profundidad de la nieve —unos treinta centímetros— se vieron en la necesidad de apresurar su caminata, sin detenerse para comer o descansar, hasta las cinco de la tarde. Pero la idea de regresar o de "cancelar" la peregrinación ni siquiera cruzó por sus mentes, ya que una de las reglas del "Código del Peregrino" señala que "una vez comprometido no hay que arrepentirse". Un señor nos cuenta que, hace unos años, su hermano se había "rajado" el día de la salida porque quería quedarse a trabajar en su ladrillera. La cuadrilla ni siquiera se había perdido de vista cuando él cayó enfermo. Así duró hasta que los peregrinos regresaron.

Cruzamos el Paso y por fin llegamos a las siete a donde almorzamos: un lugar junto a unos manantiales conocido como Los Ameyales, el primero de los muchos puestos efímeros salpicados a lo largo del camino a Chalma para abastecer a los peregrinos poblanos con comida caliente y refrescos fríos. Allí encendemos las fogatas y ponemos las marmitas para el café. Se reviven los ánimos. De Los Ameyales en adelante es pura bajada, cuando menos por hoy.

Descansados, nos formamos nuevamente en dos filas y partimos en canto. La próxima parada es un paraje llamado simplemente La Cruz, tres horas para abajo, a media falda de la sierra. Para los de San Juan, es un punto importante en su itinerario. Hace poco colocaron una cruz en un árbol al lado derecho de la vereda y así transformaron el lugar en un espacio imbuido con harto significado socioritual. Aquí, en este pequeño recodo del bosque, es donde se eligen los futuros mayordomos de la peregrinación y donde se reproducen ciertas relaciones y estructuras sociopolíticas consideradas imprescindibles para el correcto funcionamiento del cuerpo social. Éstas consisten en las elecciones de las autoridades civiles que gobernarán nuestra sociedad ambulante hasta que regresemos a casa; y en la selección de los padrinos y/o madrinas que avalarán y guiarán a los nuevos peregrinos cuando entremos a la Barranca Santa.

Las autoridades elegidas por voto popular fueron ocho: Comandante; Primer, Segundo, y Tercer Policía; Secretario; Tesorero; Semanero; y Topil. De éstos, el comandante y sus subordinados los policías son los oficiales más destacados, y sus obligaciones son de índole política. En general, funcionan como guardianes de la disciplina, de la seguridad pública y del buen comportamiento. El comandante, como autoridad civil máxima, tiene la responsabilidad de vigilar la armonía entre la gente y de impedir que ocurran desórdenes. El espectro de sus deberes abarca desde el controlar el abuso del alcohol y a los borrachos (si fuera necesario) hasta colocar a los policías en posiciones de escolta cuando cruzamos o caminamos por carretera.

El secretario, que en este año fue una muchacha, tiene un cargo administrativo: guardar el cuaderno en donde están apuntados los nombres de los miembros del grupo; pasar lista una vez al día; y mantener al corriente el registro de los hombres que van custodiando la alcancía en la que se guardan los presentes para el Señor. El tesorero y el topil son los asistentes del secretario. El semanero es una posición más bien religiosa; es el responsable de tañer la campana cuando andamos en canto y oración.

Al finalizar estos actos la comunidad de peregrinos está ahora más solidaria, mejor organizada y preparada para pasar por las dimensiones y las experiencias que nos esperan. Nos enfilamos y de nuevo coreamos nuestros elogios y peticiones al Creador:

Mira la benignidad
el cariño y el amor
con que socorre el Señor
cualquier necesidad

El triste encuentra el consuelo
el enfermo la salud
el perseguido quietud
los pecadores el cielo

Al final de cada verso nosotros repetíamos:

Dulcísimo Redentor;
Oye a la oveja perdida;
Que te pide arrepentida;

Misericordia Señor.

Terminados los cantos reanudamos la marcha, dispersos de nuevo, nosotros caminando tan rápidamente como nos lo permitían nuestras menguadas fuerzas y ampollados pies, mientras que los jóvenes, de plano, habían convertido la vereda en una pista de carreras. Hacia las 14:30 horas tocamos el fondo de la maciza sierra. Justo doce horas después de habernos despertado entramos al pueblo de San Juan *Tehuixtitlán*, al sur de Amecameca.

Aquí, después de atragantarnos un refresco, abordamos los camiones de redilas que traían las mochilas y un puñado de otros viajeros que no tenían las ganas, o la fuerza, para aguantar la caminata. En un traslado que nos ahorra unas dos o tres horas de trajín, los carros nos llevan a San José de los Laureles, un pueblito incrustado en el torturado paisaje tectónico de la sierra morelense al sur del volcán Tláloc.

Aunque para muchos el subir a los camiones es un alivio grato y misericordioso, para la minoría purista de nuestra cuadrilla el empleo de los camiones, aun en tramos cortos, es mal visto. Su argumento es que la peregrinación es, por naturaleza, un sacrificio que exige sudor y sufrimiento; por lo tanto, debe ser enteramente a pie, y usar o buscar modos de atenuar o ablandar la privación inherente a ella va en contra del espíritu del acto y le resta significado. Los tradicionalistas, pues, lamentan no sólo el traslado motorizado (pero no tanto como para rehusarlo) sino también la multiplicación de los tenderetes que atienden a los peregrinos, ambas innovaciones recién aparecidas. Ellos miran hacía antaño, a esos días a mediados de los años sesenta, cuando la cuadrilla de *Tlautla* hizo su primera peregrinación corporada. En esa época el camino entero era a pie y uno tenía que cargar todos sus tiliches, incluyendo una buena parte de la comida para tres días. Esto reafirma la observación de los Turner (1978:7) de que la peregrinación es una especie de penitencia, realizada con el fin de hacer reparación y compensación a las fuerzas superiores sobrenaturales por los pecados y faltas morales cometidas, así como para asentar las bases de compromiso y reciprocidad mutua necesarias para obtener resguardo o pagar favores.

Bajamos de los camiones en San José de los Laureles con el sol acariciando el horizonte. Otra vez hombres y mujeres conseguimos nuestro dormitorio en unas casas de las familias que año con año ofrecen hospedaje gratuito a los peregrinos de San Juan. Los “nuevos” dormimos con cierta expectación sobre los acontecimientos que nos esperaban al día siguiente.

El domingo despertamos a las 4 de la mañana y nos reunimos frente a la iglesia. De allí partimos hacia las afueras del poblado. Nos detuvimos al pie de un cerro, en el lecho seco de un arroyo, donde los padrinos de los “nuevos” se adelantaron para escoger la “piedra de la penitencia”, una roca que debíamos cargar hasta la cruz que nos dijeron estaba arriba. Según la creencia el padrino debe escoger una roca cuyas dimensiones vaya de acuerdo al tamaño de los pecados que el ahijado podría haber cometido. Rara vez son más grandes que la cabeza de uno.

Con la piedra en las manos empezamos la subida hacia las cruces que vigilan la entrada a la Barranca Santa. Pese a la hora y lo lejano del lugar, el camino estaba henchido con la gente de otras cuadrillas, todas poblanas. Nos rebasó un hombre resoplando bajo la carga de una cruz de más de un metro de largo. Con un vivaz “¡Vamos San Juan!” nos alentó a seguir adelante.

A la mitad del camino nos paramos una vez más. Aquí, con las rodillas en la tierra y con la obscuridad sólo rasgada por los circulitos de las linternas, los “nuevos” fuimos solemnemente

bendecidos y ceñidos por nuestros respectivos padrinos con argollas de flores, símbolos tradicionales de sacrificio y de fertilidad. Ésta sería la primera de tres "coronaciones" que los "nuevos" recibiríamos; volverán a coronarnos cuando entremos a *Chalma* y al retornar a las tierras del pueblo[14].

Simbólicamente, las coronaciones contienen múltiples significados. Como tantos elementos de la peregrinación, expresan varios mensajes simultáneos y hablan en muchas voces. A un nivel representan la corona de espinas impuesta a Cristo y aluden a sus tres caídas; ritualmente nos identifican con Él y su Pasión. Además, nos señalan como iniciados que van ingresando, transitando y apreciando por primera vez los tres sitios centrales que conjuntamente definen la ruta espacial y espiritual de la peregrinación: la experiencia mística de la Barranca Santa, la entrega al Señor Crucificado en *Chalma*, y la reintegración al mundo profano y cotidiano al regresar al pueblo. Las coronaciones, pues, son marcadores rituales empleados para subrayar y singularizar aquellos lugares y momentos de la peregrinación considerados especialmente insólitos y ritualmente importantes.

Ahora, ensalzados con coronas y aún cargando nuestras piedras, reiniciamos la marcha hacia la cima y nos preparamos para entrar al primero de estos espacios: la Barranca Santa.

A los quince minutos de caminata llegamos al umbral de la cañada, una pequeñísima cresta custodiada por varias cruces que cabalgan sobre un enorme banco de piedras. El montículo es artificial; es un artefacto ritual que se ha ido formando a lo largo de los años con las "piedras de penitencia", los "pecados" de los peregrinos novatos que llegan allí y depositan a los pies de la cruz del Redentor Crucificado sus ofrendas. Igual que ellos, nosotros también nos deshicimos de las piedras, y dejamos en ese Gólgota morelense los símbolos de nuestros pecados. En un acto de sacrificio, entrega y purificación, hemos cumplido la penitencia y la primera parte de nuestra iniciación a los misterios del Señor de *Chalma*. Hemos tomado, además, otro paso simbólico en entablar una relación de reciprocidad con nuestro Salvador, en tejer los hilos más firmes de obligación y responsabilidad mutua entre nosotros y la divinidad. Por nuestra parte esta relación exige sacrificio, adoración y humildad; a cambio esperamos para nosotros, nuestros familiares y patrimonio, amparo contra los enemigos, defensa contra los males físicos, protección contra las fuerzas sobrenaturales malignas, consolación y apoyo espiritual en los tiempos de tragedia y dolor.

Liberados de nuestros "pecados", empieza la segunda etapa de la instrucción y purificación: la flagelación ritual. Para esto los novatos fuimos colocados frente a las cruces por los padrinos quienes, invocando bendiciones y murmurando palabras ininteligibles, nos azotaron los "gorditos" (pantorrillas) con manojos de ramas. Al terminar los arrojaron sobre las piedras, una ofrenda más a la cruz.

Como nos explicaron, el motivo manifiesto de este vareo no es precisamente el castigo sino más bien el "eliminar el cansancio"; hacer a los "nuevos" más resistentes e inmunes a los dolores del camino, para prevenir el arrepentimiento. Vale mencionar, empero, que el barrerse las piernas con manojos de yerbas para quitar el cansancio era una práctica bastante común entre los viajeros nahuas en el México prehispánico (López Austin 1980:293). Aunque el significado formal de los azotes sigue siendo el mismo que en los tiempos precolombinos (quitar el

[14] El coronar a los peregrinos que visitan un santuario por la primera vez no se limita a *Chalma*. Es también costumbre coronar a los "nuevos" que llegan a San Miguel del Milagro, en el estado de *Tlaxcala*. Significativamente, San Miguel es considerado como "hermano" del Señor de *Chalma*, y su santuario se encuentra a sólo un kilómetro del importantísimo sitio prehispánico de *Cacaxtla*. Se dice que hay un túnel que conecta San Miguel y *Chalma*.

cansancio), es importante notar que en la peregrinación la costumbre ha sido ritualmente institucionalizada, efectuada pública y dramáticamente no por uno mismo sino por los padrinos de los "nuevos". Esta elaboración y recontextualización del vareo nos indica que estamos frente a una práctica que, al evocar recuerdos de la flagelación de Cristo, ha recibido un sentido adicional al original. Esto es, sugerimos que también simboliza, igual que las coronas de flores, un proceso de identificación del peregrino con los sucesos principales de la Pasión del Cristo crucificado. A través de la manipulación de estos símbolos nos afiliamos con el mito paradigmático del cristianismo; recreamos la agonía de Cristo, la vivimos en carne propia, y nos vestimos de Él.

Pero nuestra comunión con el Salvador sólo es momentánea. De la misma manera que deponemos ramas y piedras a la cruz, una vez concluida la fustigación nos despojamos de las tiaras florales que ceñían nuestras sienes, y las colocamos en los brazos de la Santa Cruz como ofrendas de nuestra devoción y entrega. De nuevo donamos los implementos rituales al Señor, y, con este gentil recordatorio, reforzamos el enlace de reciprocidad establecido con Él con las "piedras de penitencia".

Luego los veteranos nos conminaron a bailar con un improvisado coro de silbidos y palmoteos que remedaban una vieja pieza popular. Los "nuevos" escogimos pareja y a la luz de las hogueras bailamos gozosos, felicitándonos de que nuestra penitencia había concluido. El significado de esta parte de la iniciación ha quedado sin explicación, nunca se nos comunicó el sentido, el significado exacto de ella. Se nos dijo sencillamente "es de gusto". Quizá este baile, que ahora se realiza incluso al ritmo de música "disco", representa una reminiscencia de las danzas o areitos que se organizaban en tiempos prehispánicos ante los dioses vernáculos.

Así concluyeron los ritos en el Calvario de la Barranca Santa. Antes de que amaneciera, incitada por el rezandero, la hilera de peregrinos se reorganizó. Comenzamos a marchar susurrando plegarias y salmodiando de nuevo las loas a Nuestro Señor de *Chalma*. El rezandero entonaba en lastimero tono las estrofas que va leyendo en amarillentos impresos donde se relata el triunfo del Cristo Crucificado sobre *Oztotéotl* (*Ozmocotl*, Ostento, *Oztolcotl*, *Osteoti*, según los diversos cantos religiosos), Dios de los indianos que era venerado y recibía peregrinaciones en la cueva de Ocuilan desde tiempos prehispánicos.

Venid, venid peregrinos,
y alabemos al Creador
demos infinitas gracias
pues nos sacó del error

La antigua gentilidad
aquí daba oraciones
en un ídolo al demonio
con raras supersticiones

Con el nombre de Ostento
de todos era llamado
y era de todos los suyos
sumamente venerado

En aquella misma cueva
como a su Dios adoraban
pues a las pobres criaturas
en su honor sacrificaban

Creían poder encontrar
el alivio de sus males
con ofrecer al demonio
flores, frutas y animales.

El resto del cortejo nos limitábamos a corear, después de cada verso, el estribillo:

Canten nuestros corazones
y repita nuestro amor
bendito sea aquél que vino
en el nombre del Señor.

Descendemos poco a poco por las veredas que van deslizándose hacia el fondo del cañón. Los acantilados que flanquean el desfiladero tienen más de cuarenta metros de alto. La columna fluye lentamente; en algunos lugares tenemos que descolgarnos por las aristas de la garganta. Después de unos treinta minutos van apareciendo ante nuestros ojos los signos que explican por qué los peregrinos han bautizado este lugar como la Barranca Santa.

Han descubierto que aquí, en el seno de esta cañada, se aloja una gran cantidad de señales e indicios dejados por Nuestro Señor en su huida de los judíos. Hay una cicatriz en la roca, que es la marca donde Él recostó, por un momento, el pesado madero de la cruz que cargaba; allí hay vestigios de parafina, rastros de veladoras que, por devoción, han dejado los creyentes. En otro sitio se notan sobre la roca unos hoyitos que son interpretados como las huellas del cayado que, según las consejas populares, Cristo empleaba como apoyo. También se encuentra estampada sobre una roca la huella de su mano, o más bien lo que queda de ella, ya que un ferviente viajero la cortó con un cincel y la llevó a la iglesia de San Cristóbal *Tepontla*, donde se encuentra ahora (este peregrino por cierto ha sido castigado por el sacrilegio: ha quedado paralítico a raíz de un accidente). Más adelante hallamos la impresión de sus asentaderas, donde se detuvo a descansar por un instante.

Nos apresuramos a sacar la cámara para tomar algunos retratos de los rastros divinos y el rezandero nos detuvo con un lacónico: "No tomen fotos, no salen, salen borrosas. Quién sabe por qué Dios no permite que salgan. Pese a sus advertencias las tomamos. ¿Irán a salir?[15]

Cerca de las "huellas" del bastón y la cruz se encuentran también unas rocas ciclópeas, debajo de las cuales debemos pasar, que representan a unos compadres que quedaron convertidos en estatuas de piedra porque querían amarse durante la travesía, violando de esa manera no sólo una de las reglas esenciales de la peregrinación —la abstinencia sexual— sino también el tabú

[15] El rezandero tenía mucha razón. De la docena de fotos que tomamos sólo unas cuantas salieron. Hay que agregar, sin embargo, que pasamos por los senderos sagrados a las 6 de la mañana y que había muy poca luz en el fondo de la Barranca. El domingo siguiente debimos regresar a la Barranca Santa (en coche) a tomar las fotos de los "divinos rastros" con el sol a plomo.

contra el sexo que existe entre compadres (dicen que hay petrificaciones similares a ésta en la barranca de *Chalma*).

Llena de signos divinos y escenario de eventos tan portentosos, la Barranca Santa es un lugar extraordinario que resulta tan sagrado como peligroso, cuando menos a los ojos de los peregrinos de la región de *Cholula*. Resulta interesante el hecho de que los vecinos de San José de los Laureles y de *Amatlán* no reconocen algún indicio sagrado o especial en ella. Le llaman simplemente "la cañada" o "la barranca". Pero para los chalmeros poblanos, la Barranca es un sitio sacro y encantado, donde las fuerzas que operan en la vida normal dejan de funcionar, donde las fotografías no salen, y donde lo racional es superado por lo emocional y lo empírico. Es un mundo fuera de serie. Algunas mujeres adultas nos cuentan que cuando eran niñas rogaban a sus padres para que las dejaran ir a *Chalma*. El permiso era invariablemente denegado, según ellas, porque sus papás tenían temor de los riesgos, tanto físicos como sobrenaturales, que les esperaban en el camino. Se creía (y se cree) que por contravenir las normas morales o por renegar del camino, uno puede quedarse en la Barranca para siempre, convertido en piedra, tal vez en forma de gato o perro.

Cerca de la salida de la Barranca Santa se localiza asimismo la impresión de un "conejo encantado", el cual está formado por la mancha que ha dejado la raíz de una planta sobre una gran roca. A una señora muy anciana que iba cerca de nosotros le preguntó su nietecita: "Abuelita ¿Y de a de veras es un conejo?" Ella le contestó mostrando cierta incredulidad: "No, sólo es una raíz que tiene forma de conejo". Su nieta todavía interesada le inquirió: "¿Y las piedras son de verda' unos compadres?" La abuela contestó corto: "Eso dicen pero ¡Quién sabe!"[16].

A salir de la cañada el tesorero, ayudado por el topil y la secretaria, pasan lista y cuentan de nuevo a los peregrinos. Una vez que estamos seguros que ninguno de nuestra cuadrilla ha quedado rezagado o petrificado, abandonamos la tierra sagrada.

En la desembocadura de la Barranca se encuentra emplazado el poblado de *Amatlán*, legendario lugar del nacimiento de Quetzalcóatl. Allí las mujeres del lugar han puesto sus fogones y braseros y nos venden frijoles calientitos, tortillas del comal, café, jugo de naranja, refrescos, tamales, huevos fritos y hasta carne asada. Nuestros compañeros se quejan de los precios cobrados, pero ya eran las ocho de la mañana y todos teníamos algo de hambre.

No permanecimos mucho tiempo en ese lugar. Después del almuerzo emprendemos la marcha rumbo a *Tepoztlán*. A media hora de caminata llegamos a la "Tierra Soberbia", un sitio donde hay un flujo volcánico. Según lo que nos cuentan nuestros compañeros, cuando el Señor salió de la Barranca Santa y pasó por allí se encontró a un campesino trabajando la tierra. Él le preguntó "¿que siembras buen hombre?", y éste, malhumorado, le contestó "¡Piedras!" y el Señor le dijo "¡Pues piedras cosecharás!" Y desde entonces —señalan los sanjuaneros— "allí nada se puede sembrar, es pura piedra".

Más adelante, Cristo se encontró a otro campesino al que interpeló "¿Buen hombre qué haces?", y el interrogado contestó "Aquí nomás sembrando trigo" (cebada según otra versión) y el Señor le dijo "Busca a tus hombres y ven mañana a segar, y si pasan unos hombres preguntando

[16] Resulta significativa la asociación de la Barranca Santa con la figura del conejo. En el México prehispánico las manchas de la luna eran interpretadas también como un conejo, y los poderes fructíferos de Selene encuentran su paralelo en la fertilidad del conejo. Por *Tepoztlán*, *Ometochtli* (Dos Conejo) es asociado con el héroe cultural, Tepozteco, Dios del pulque e hijo de la Virgen María. En la actualidad en algunas comunidades de Puebla se cree que las almas de los muertos pueden vivir en los cuerpos de los conejos.

por mí diles que sí me viste pero que pasé por aquí cuando tú apenas estabas sembrando". Al día siguiente llegó el campesino a su labor y, milagrosamente, encontró que el trigo recién plantado estaba listo para cosecharse.

A las diez de la mañana entramos a Santa María *Ixcatepec*, una dependencia de *Tepoztlán*. Los peregrinos se refieren a este lugar sólo con el nombre de la iglesia que visitamos allí: la Preciosita. Descansamos a la sombra de los árboles que hay en el atrio de la iglesia esperando a que salga una cuadrilla de peregrinos que se nos adelantó. Saciamos nuestra sed con el agua de las cantimploras y platicamos un rato. Por fin los romeros salen y nosotros, bajo la dirección del Comandante y sus ayudantes, nos colocamos en dos filas y entramos de rodillas a la capilla. Nuestros compañeros, sin levantarse, comienzan a sacar monedas de entre sus ropas. Murmurando oraciones se las tallan a lo largo del cuerpo. Cuando llegan al altar se acercan a la alcancía y colocan las monedas. Dicen que de esa manera "dejan allí sus dolencias o el cansancio". Al terminar este ritual salimos, aún formados y sin dar la espalda a la virgen, cantando alabanzas. Esta es, aparte del santuario de Chalmita, la única iglesia que se visitó durante la travesía.

Llegamos a *Tepoztlán* todavía en canto y procesión. Es carnaval y el pueblo estaba de fiesta, pero a nosotros no nos tocó. Si tanto peregrinación como carnaval representan rituales utópicos que se fundamentan en la creación de una comunidad de iguales que temporalmente sustituye la estructura social normal, una antiestructura en términos turnerianos, es claro que expresan este estado de manera radicalmente distinta. Mientras que en el carnaval se da rienda suelta al gozo de los sentidos y a la burla de las instituciones (Ramírez 1986), en la peregrinación presenciamos no sólo el castigo del cuerpo y la negación de las pasiones, sino además la reafirmación del compromiso social con las instituciones comunitarias y los principios morales arraigados en la recta conducta y la religiosidad popular.

Pasamos por algunos balnearios y compartimos la calle con turistas que andan en traje de baño, y como si fuera para protegernos y aislarnos de estas distracciones y tentaciones, nunca rompimos la fila ni interrumpimos nuestros cantos. Antes de llegar al centro nos montamos otra vez en los camiones de redilas que nos estaban esperando. En pocos minutos nos sacaron del pueblo, dando tumbos hasta Buenavista, un barrio acomodado en las afueras de Cuernavaca.

Son ya las doce del día. En Buenavista bajamos de los camiones y continuamos la caminata hacia la sierra que divide los estados de Morelos y México. Todo es pura subida. En el camino vamos pasando por diversos parajes naturales que la gente identifica con nombres apropiados: un lugar muy empinado que parece que tiene peldaños conformados en las rocas le llaman "la escalera"; otro sitio, de suelo resbaladizo, difícil de transitar sin ir a gatas, le denominan "el paso del jabonero". Caminamos toda la tarde.

Por fin, como a las diecisiete horas, con el sol escondiéndose tras las montañas, entramos a Los Capulines, un pequeño paraje asentado en plena sierra en los límites entre Morelos y el estado de México. Aquí dormimos, manteniendo la estricta segregación sexual impuesta desde nuestra salida: las mujeres en el lecho de un camión, los hombres abajo en la tierra, sobre una lona tendida, "casados" con llantas. Mañana en la madrugada partiremos a Chalmita.

PASOS HACIA CHALMITA

El lunes, como a las cuatro de la mañana, despertamos al son de una pieza ranchera, soltada de una lejana grabadora. En media hora todos estábamos listos, y bajo un cielo estrellado emprendimos el último tramo de nuestra romería. El día parecía prometedor.

Nos internamos en el bosque por una pedregosa vereda que nos llevaba ondulando hacia el cañón de *Ocuilan*. La bajada era abrupta y a ratos trabajosa, pero la transitamos con urgencia para llegar temprano a nuestro destino. En esos momentos, pese a las tinieblas que nos envolvían y lo remoto del lugar, el camino estaba vivo. En frente de nosotros, muy abajo, se extendía un largo hilo de pequeñas luces, los destellos de un sinnúmero de linternas y faroles que, bailando como tantas luminarias en la oscuridad del monte, nos recordaban que viajamos en comunidad. A ambos lados del camino los árboles lucían sus cruces de leños, testimonios mudos de la multitud de fieles que nos había precedido en esta senda. En cada claro, cuando el camino se aplanaba, nos recibía el resplandor y los aromas de un campamento provisional, iluminado sólo por las fogatas y las antorchas de ocote, y de donde salía una amigable voz encobijada ofreciéndonos café, atole, o, aún en esa temprana hora, un "cara blanca" (tarro de pulque). Eran las escenas del México milenario, el que Bonfil Batalla (1987) ha llamado el México profundo.

Caminamos por varias horas y el cielo se clareó. Como a las siete y media, justo cuando las cruces que coronan los cerros circundantes recibían los primeros rayos del sol matutino, la punta de nuestra columna de peregrinos entró a *Chalma*. Arriba, en las afueras del pueblo santo, en un pequeño atrio al pie de cuatro grandes cruces, se detuvieron éstos para esperar a los otros miembros de nuestra cuadrilla, los menos veloces. Todos presentes, los mayordomos desenrollaron sus estandartes y develaron la alcancía del Señor. Los padrinos se apuraron para "coronar" a sus ahijados con sus aros de flores. Todo era preparación y expectación, pues nos quedaban pocos pasos para concluir nuestro largo camino. A la orden del rezandero nos formamos en dos filas; los mayordomos, luciendo los estandartes y la alcancía, a la cabeza, seguidos por los "nuevos" y luego el resto de la cuadrilla, mujeres primero, los hombres al final. Llegó un penitente, vendado de los ojos y caminando de rodillas, dolorosamente rumbo al Santuario. Esperar más nos condena a una bajada muy lenta tras el arrepentido y su equipo de ayudantes. Corrimos para ponernos al frente de éstos, mientras que el rezandero entonaba el primer verso de la Salutación al Glorioso Señor de *Chalma*. Instantáneamente estamos en solemne procesión, un cuerpo comunitario sagrado, serpenteando por las angostas calles profanas, encogidas aún más en estos días por un enjambre de puestos vendiendo comida y litografías de imágenes sacras. Con voces levantadas en canto bajamos rumbo al Santuario:

Buenos Días Señor de *Chalma*;
Padre de mi corazón;
Te adoro con toda el alma;
En tu Dichosa Aparición.

Ya llegan tus peregrinos

padre de mi corazón
vienen por varios caminos
de todita la nación.

En unos cuantos minutos llegamos al atrio del templo, repleto de peregrinos y paseantes, músicos y danzantes, pordioseros, vendedores y carteristas. Reinaba allí una cacofonía de sonido y movimiento que fusionaba lo material con lo espiritual y que, en una síntesis exquisita, expresaba el carácter humano, físico y terrenal del catolicismo popular mexicano. En el portón nos arrodillamos y atravesamos el atrio. A la entrada del santuario hay un guardián que nos recibe las coronas y las coloca en un poste, para ser llevadas después a la capillita. Recorremos el último tramo hacia el interior del Santuario, culminando así la primera mitad —y ritualmente la parte más evocativa y significativa— de una peregrinación de fe, sacrificio, entrega y paseo que había empezado tres días antes en la casa del Mayordomo.

CHALMA Y LA VUELTA A CASA

La entrada ceremonial, de rodillas, al santuario de *Chalma* constituyó el clímax de la peregrinación. Pero al mismo tiempo era anticlimático, un epílogo, que, después de tres días de camino, nos pareció ya demasiado breve. En unos instantes todo había terminado. El regocijo y la expectativa emocional que nos había permeado desde el día anterior menguó vertiginosamente. Una vez acomodados los estandartes en la nave del templo y colocada la alcancía en el altar, salimos sin protocolos para curiosear entre los puestos callejeros. De repente, los peregrinos nos habíamos convertido en turistas y espectadores de las otras cuadrillas que bajaron al santuario a lo largo de la mañana.

En la tarde se llevaron a cabo dos actividades de purificación, una para todo el mundo, la otra sólo para los "nuevos". La primera era el baño en las aguas que brotan por debajo del santuario. La inmersión en estas aguas —consideradas "especiales" o terapéuticas según algunos y milagrosas para otros— no sólo es una ablución para el cuerpo. Se cree que también le pueden curar a uno de sus males y dolores físicos.

La segunda era la consagración y la "limpia" de todos los "nuevos" en la capillita del Cristo Crucificado. Para ese rito los padrinos compraron varios objetos rituales que incluyen dos listones de colores, un escapulario, un rosario y una vela. Los listones, que junto con el escapulario y el rosario nos fueron colocados en el cuello por los padrinos, son instrumentos simbólicos para recordarnos que la devoción completa al Señor de *Chalma* consiste de tres viajes y que estamos comprometidos a hacer otras dos visitas cuando menos. El escapulario, que lleva las imágenes del crucifijo en el anverso y la virgen de Guadalupe en el reverso, tiene dos propósitos: nos identifica como iniciados en el culto al Señor, y, en un espléndido ejemplo del sincretismo, nos protege del mal de ojo. El rosario, por otra parte, nos era donado para facilitar el conteo de nuestras plegarias. Según lo que nos dicen, el rosario tiene, además, otra utilidad. Por ejemplo, "si alguien tiene una pesadilla y está soñando que le roban sus animales, uno debe despertarlo y darle tres golpes con el rosario, ¡y santo remedio!, los malos sueños se disipan".

La vela, en cambio, es un instrumento de purificación espiritual que extrae y absorbe el cansancio y los males del cuerpo y del alma. Cada padrino tiene la obligación de hincar a su ahijado ante la Sagrada Imagen y recitar ciertas palabras de bendición mientras le pasa la vela por encima del cuerpo. Después de que ha efectuado la "limpia", enciende la veladora y la pone junto al altar, ofreciendo al Señor las penas que había acumulado a lo largo del viaje.

Cuando termina este ritual, según la costumbre, salimos del recinto y recorremos las calles en busca de un pan "de fiesta" para regalarlo a nuestro padrino. De nuevo vemos que toda relación se fundamenta en el concepto de la reciprocidad.

El resto de la tarde se considera "libre". Esto es, cada peregrino hará lo que desee, va a visitar a sus amistades o compadres que han hecho por acá, compran "recuerdos" de la feria, o simplemente se pasean entre los innumerables puestos que siembran los callejones del pueblo.

El día siguiente, el martes, es un día dedicado principalmente al paseo y al descanso. Hay sólo un evento ritual: en la tarde la cuadrilla se formó para recoger su alcancía y los estandartes del Santuario en preparación de la salida mañana muy tempranito de *Chalma*.

En la madrugada del Miércoles de Ceniza la cuadrilla de San Juan emprendió el regreso a su comunidad, desde luego a pie. Por el camino van orando y entonando el triste canto del "despedimiento".

Adiós Cristo Milagroso
adiós brillante lucero
adiós santuario dichosos
hasta el año venidero

Ya se van tus peregrinos
padre de mi corazón
con tus manitas divinas
échanos tu bendición.

Debido a la necesidad de regresar a nuestros respectivos trabajos nos habíamos despedido de los compañeros el lunes, y habíamos regresado a casa en camión. Nos platicaron, sin embargo, que la vuelta a *Tlautla* sigue el mismo camino que la ida, aunque ahora la caminata es más a prisa y sin los rituales y las ceremonias que efectuamos al ir. La columna vuelve a entrar a San Juan el sábado por la mañana, nueve días después de su salida, y la acogida está marcada por el mismo grado de ceremonia y protocolo que caracterizó la despedida.

Desde antes de las ocho de la mañana se había empezado a preparar la recepción. Se reunieron en el monumento de la cruz del pueblo los familiares de los peregrinos, los fiscales y los mayordomos. La gente traía consigo canastas llenas de comida, ollas de atole y racimos enteros de coronas de flores multicolores que habían elaborado desde la noche anterior para ponerles a sus amigos y allegados. Los fiscales llevaban sus plateadas varas y cetros de autoridad; los mayordomos sus estandartes. Frente al monumento se arregló una mesa con mantel blanco que sirvió de trono provisional para la imagen de la alcancía. A sus pies pusieron los pebeteros con incienso, los candelabros y los floreros con gladiolos. A los lados se colocaron los estandartes del Santo Niño de *Ahuehuetlan* y de Nuestra Señora de Guadalupe.

Desde lejos se escuchó la explosión de un "cuete", pregonando que los peregrinos se acercaban. Inmediatamente los fiscales se formaron en dos filas y, acompañados por los músicos y los niños portando los floreros y candelabros, salieron para acoger a sus "hijos" y guiarlos de nuevo hacia el pueblo. Al encontrarse, los fiscales se detuvieron y los peregrinos se formaron para pasar a besar los cetros, los más sagrados íconos del pueblo. Con este sencillo acto, el primero de la ceremonia de bienvenida, se volvió a establecer el vínculo moral-ritual entre los peregrinos y la comunidad.

Los familiares de los peregrinos se apresuran a colocar sobre las sienes de sus seres queridos las coronas de flores en señal de júbilo de que hemos retornado del viaje, sanos y salvos. Algunos rostros femeninos se bañaban de lágrimas por la emoción. Vamos caminando hacia la Cruz alternando nuestros cantos con la música de la banda. Los "nuevos" vienen luciendo orgullosamente sobre su cuello los signos sagrados de distinción: su escapulario con la Santa Imagen, su rosario y sus listones.

Entramos a las tierras del pueblo y llegamos al monumento y su altar. Los peregrinos saludan y abrazan a sus familiares. Les cuentan, entre risas, cómo les fue y lo que han traído de regalo. Se van formando, poco a poco, grupitos de parientes y amigos, y se reparten panes de dulce, calientito atole de masa y tamales de chile. Todos están desparramados por el suelo, platicando, comiendo y riendo.

Media hora después el semanero tañe su campana y el mayordomo, a voces, nos llama para que nos concentremos ante la Cruz. Nos levantamos y avanzamos hasta las imágenes y, con el silencio sólo roto por los lamentos del aire matinal, se efectúa nuevamente una ceremonia semejante a la que se había llevado a cabo cuando partimos: nos hincamos, los fiscales nos bendicen y recibimos en los labios los plateados cetros y las imágenes de los santos pendones. Después de esta solemne ceremonia la circunspección termina y la alegría se refleja nuevamente en los rostros de la gente: a los "nuevos" nos toca "bailar" otra vez. Formamos un círculo y al compás de una "marcha", tocada por la banda y acompañada del rítmico palmoteo de nuestros compañeros, nos ponemos a trotar en sentido opuesto al de las manecillas del reloj. Después los músicos se "avientan" una pieza más movida. Alborozados, agarramos nuestra pareja y nos ponemos a bailar. Sólo estamos danzando los "nuevos"; los demás ríen ante nuestra impericia para mantener el equilibrio bailando entre la tierra y las piedras del campo. Al rato, el entusiasmo va menguando cuando el cansancio de la caminata se ha sumado a la fatiga de la danza. Los fiscales aprovechan la pausa y nos dirigen un discurso en el que expresan los parabienes y felicitaciones por haber llevado a feliz término el viaje y nos invitan a recorrer el último tramo que nos separa todavía del pueblo y su iglesia.

Con las filas engrosadas por los parientes y amigos emprendemos la marcha; vamos cantando y orando bajo la dirección del rezandero.

Llegamos a nuestro pueblo
a los tres días en la mañana
implorando al Rey del Cielo
padre mío Sr. de *Chalma*

Todos traemos las reliquias

de nuestro Sr. de *Chalma*
esas flores tan exquisitas
su estampa y su panorama

Llegamos a nuestra casa
en nuestra humilde habitación
por delante el Sr. de *Chalma*
dando su santa bendición.

El resto de la cuadrilla nos limitamos a corear:

Glorioso Sr. de *Chalma*
Padre de mi corazón
adoro con toda mi alma
tu dichosa aparición.

Avanzamos por las calles y ante nuestro paso las gentes del pueblo riegan el camino y suspenden sus actividades para persignarse.

Llegamos a la iglesia y tenemos que esperar un rato afuera, ya que se está celebrando la misa para los jóvenes peregrinos que habían ido a *Chalma* en bicicleta. En el atrio se encuentran engalanadas con papeles de color violeta todas sus "bicis". Parece que hace varios años había una sola misa de recepción, a la cual asistían tanto ciclistas como peatones. Pero dado que la vida en las comunidades es a menudo bastante facciosa, surgió una disputa entre la gente acerca de cómo se iban a repartir los gastos de la misa y comida. Se resolvió el conflicto con la separación en dos bandos. Ahora cada cuadrilla funciona de manera independiente, sin vínculo formal, y se encarga de sus propios arreglos para el día del regreso; "cada quien por su lado" como dicen.

Al terminar la misa de los "pedaleadores", nos organizamos nuevamente en dos filas, capitaneadas por los fiscales y el mayordomo quien carga la alcancía. Cruzamos al atrio de rodillas y nos introducimos en la nave de la iglesia con cantos, llevando los crucifijos y los cuadros del Señor que se habían comprado en la feria de *Chalma* hasta el altar. La misa es oficiada por un sacerdote que viene de *Cholula* a costo del mayordomo. En su sermón nos señala que se lleva a cabo para dar gracias por haber regresado con bien. Al concluir la misa se bendicen los cuadros del Señor que fueron traídos desde *Chalma* por los peregrinos, los cuales la gente luego colocará en sus altares domésticos.

Salimos de la iglesia y avanzamos otra vez en procesión con todo y música, rumbo a la casa del mayordomo. Allí nos recibe la madre de éste quien, con sahumerio en mano, guía a la comitiva al interior de la vivienda. En el altar familiar, entre velas y gladiolos, se colocaron la alcancía y los estandartes. Después de una semana, el Señor de *Chalma* ha retornado a casa. Lo único que faltaba para concluir las festividades de ese día era el banquete comunal, un mole con carne de cerdo y pavo, que empezó a servirse media hora después.

Todas las noches durante la semana posterior al regreso se juntó la gente en el domicilio del mayordomo para rezar el rosario frente al Señor. El sábado en la mañana, justo ocho días después de volver, se celebró otra misa en donde se llevó a cabo el cambio de mayordomo. En este

acto, que se efectuó al finalizar el servicio religioso, el sacerdote tomó del mayordomo saliente la alcancía con la imagen del Señor de *Chalma* y la entregó al nuevo que se hará cargo de ella durante el año venidero. Al mismo tiempo se transfirieron los estandartes a los nuevos "segundos".

Concluido el cambio, la gente se formó una vez más para acompañar al Señor a su nueva morada en el altar del mayordomo entrante, quien, como muestra de su buena voluntad y de su compromiso para cumplir con todas sus responsabilidades, ofreció al pueblo otra comida a base de mole.

Así se cerró el círculo: terminaron las ceremonias y rituales relacionadas con la peregrinación y la Santa Imagen por este año, y se establecieron las bases y relaciones requeridas para su repetición el próximo año.

IV. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

En esta sección interpretamos de manera más esmerada los símbolos, ritos y ceremonias más importantes de la peregrinación, así como la organización interna de la misma. Específicamente, nos concierne la cuestión de las implicaciones sociológicas del acto, examinar hasta que grado la peregrinación desempeña "funciones de integración, de reforma social o de crítica radical" (Giménez 1978:233). Recientemente este tema ha sido objeto de debate, estimulado en gran parte por el modelo de peregrinación propuesto por Víctor Turner. Dado que sus nociones de liminalidad y "communitas" o "antiestructura" constituyen la columna vertebral de este discurso, es conveniente que consideremos brevemente el sentido de estos términos.

Turner, siguiendo lineamientos elaborados por Arnold Van Gennep (1908), define la peregrinación como una experiencia social liminoide, un proceso ritual de movimiento y de transición que enlaza distintos dominios del cosmos. Al salir del pueblo y dirigirse hacia los sitios sagrados, los peregrinos emprenden un viaje por una insólita y ambigua esfera cultural cargada de atributos extraordinarios (Turner y Turner 1978:1-17). En este espacio marginal e intersticial, permeado por los mitos y las imágenes sagradas, se desarrollan complejos aparatos simbólicos que presentan al romero información privilegiada y que le permiten acercarse a las fuentes sobrenaturales de poder. Al mismo tiempo se desplazan parcialmente los sistemas utilitarios y físicos de la vida cotidiana; se desactivan las estructuras usuales de ordenamiento y clasificación; y se disuelven o se reducen profundamente las divisiones sociales basadas en el estatus y el poder.

La idea de la peregrinación como proceso liminoide está estrechamente vinculado con el concepto de *communitas*. Según Turner, ésta se refiere a una modalidad de vida radicalmente distinta a la normal que surge durante el flujo de los peregrinos hacia su santuario. Se caracteriza por el compañerismo, la igualdad, y la ausencia de jerarquía impuesta. En el léxico turneriano es el vínculo humano genérico basado en lazos de filiación provenientes de una correspondencia de intereses, afecto y simpatías (Turner 1969:82). Como comunión existencial, libera a las identidades sociales de las normas generales (Turner y Turner 1978:250-251). Constituye, pues, una "antiestructura" arraigada en el ecumenismo, en la tolerancia y en la fraternidad de hombres que trasciende las divisiones sociales, aminora las diferencias individuales, y facilita una forma de interacción humana normalmente negada en el mundo pueblerino.

Según nuestra lectura de su obra, entonces, Turner tiende enfatizar el aspecto potencialmente transformador de la peregrinación, como un proceso impugnador que obedece al impulso de los campesinos en las sociedades estratificadas de liberarse temporalmente de los constreñimientos impuestos sobre ellos en la vida cotidiana. Ritualmente, la peregrinación cuestiona las estructuras existentes y plantea soluciones o modelos distintos a éstas. Sueños milenaristas y visiones utópicas colectivas encuentran su espacio en la dimensión liminal, donde se concentra la atención no en lo real, sino en lo que puede ser (ver Turner 1969: Capítulo 3; 1974:169; Turner y Turner 1978:3)[17].

Las críticas lanzadas a estas proposiciones poseen distintas facetas que por motivos de espacio no se pueden a discutir aquí. Sólo queremos señalar que al intentar ser una metateoría del proceso peregrino, el modelo ha sido impugnado desde varios ángulos y se ha prestado a interpretaciones contrastantes. Por ejemplo, hay los que cuestionan seriamente la idea de antiestructura y que niegan que la peregrinación sea una instancia en donde se realizan transformaciones en las relaciones cotidianas. En general, estos investigadores sostienen que el acto peregrino, al resolver ritual e ideológicamente los conflictos y oposiciones, afirma la validez de la estructura y contribuye al mantenimiento del orden establecido (Messerschmidt y Sharma 1981; McAlister 1973; Crumrine 1978 y Gross 1971. Véase también Pfaffenberger [1978] quien critica la aplicabilidad de la idea del "ritual de rebelión" a las peregrinaciones budistas y hindúes en Sri Lanka)[18].

En virtud de estas observaciones resulta arriesgado intentar explicar un fenómeno tan complejo como la peregrinación en términos polarizados viéndola como transformadora o integradora. Aunque hemos encontrado muy útil la terminología y conceptualización simbólica propuesta por Turner, creemos que la tendencia, especialmente evidente en el trabajo de algunos de sus detractores, de concebir la peregrinación en términos dicotómicos y excluyentes es demasiado inflexible (ver Sallnow 1987:9). Preferimos, por tanto, una perspectiva más dialéctica, en la que se aprecia el carácter dual y contradictorio del drama, "afirmando simultáneamente la

[17] Los Turner distinguen entre el proceso liminal y el liminoide. El último, aunque posee muchos de los atributos asociados con los ritos de pasaje, es diferenciado del primero por el hecho de que está fundamentado en un acto voluntario, no obligatorio. A diferencia de los ritos de pasaje y de iniciación, el peregrinar es fruto de una decisión individual. No es una obligación impuesta sobre los miembros de la sociedad (Turner y Turner 1978:34-45; 254).

Aunque la noción de liminalidad fue propuesta originalmente por van Gennep (1908) para analizar el proceso de iniciación y los cambios de categorías sociales efectuados durante los ritos de pasaje, sobre todo en las sociedades "tribales", hay que notar que en la peregrinación el proceso liminal no origina modificación alguna en la posición socio-política del peregrino en el mundo profano. Más bien, el cambio de estatus experimentado por uno a raíz de la participación en la peregrinación se limita a la esfera ritual o moral, y aún en este caso su influencia e importancia pública es restringida. Peregrinar (especialmente en repetidas ocasiones) parece ser uno de los múltiples factores que contribuye a la reputación moral que pueda tener una persona frente a sus parientes, amigos y vecinos, pero no tenemos evidencia que cuente mucho en el sistema pueblerino de estratificación social. El peregrino regresa a casa no con un nuevo estatus social, sino renovado espiritualmente y con una nueva relación con las fuentes celestes de poder de quienes espera recibir resguardo contra los males que lo amenazan.

[18] El argumento de los funcionalistas se basa las siguientes observaciones: la peregrinación es comunicación 'para arriba y para abajo'; más que un puente que une partes de un mismo estrato, la peregrinación es un conducto de enlace entre seres que ocupan niveles cósmicos radicalmente distintos y enormemente distantes, especialmente en términos de su poder absoluto y relativo. Al pasar al reino de lo divino con el fin de experimentarr y de apropiarse algo de este poder, los peregrinos confirman la validez de este orden cosmológico jerárquico y desigual. Además, al rendir homenaje a los mismos personajes sobrenaturales reconocidos por los grupos dominantes, y al afirmar su aprobación general de los abstractos principios morales y éticos asociados con esta cosmovisión, así como su subordinación frente a los ministros oficiales del culto, los peregrinos de las capas subalternas expresan cierta unión ideológica con la élite social y religiosa.

La conclusión de todo esto sería que la función primordial de la peregrinación es integradora, y que necesariamente reduce las posibilidades de conflicto y suaviza las rivalidades institucionales y clasistas. El análisis de Daniel Gross acerca de las peregrinaciones en el noreste de Brasil es un ejemplo claro de esta tendencia. Gross (1971:129; 145-146) arguyó que al sacralizar la relación patrón-cliente entre santo y peregrino, la fiesta y la peregrinación consagra y legitima los lazos de dependencia social; de esta forma, provee apoyo ideológico al sistema.

Si añadimos a lo anterior el hecho de que el centro peregrinacional atrae masas de aldeanos de distintas áreas y grupos étnicos, quienes se unifican a nivel escatológico en torno a su lealtad e identificación colectiva con un cuerpo común de símbolos y objetos sacros, podemos apreciar el por qué tantos observadores han subrayado el aspecto integracionista de la peregrinación.

función de integración 'hacia adentro' y la fuerza virtualmente impugnadora 'hacia afuera' (Giménez 1978:234).

En el apartado que sigue analizaremos estos temas, empezando con la "despedida" de los romeros en la cruz del pueblo. Luego pasaremos a la selección de padrinos y autoridades en la cruz ubicada abajo del Paso de Cortés. Concluiremos con una discusión del pasaje por la Barranca Santa.

"DESPEDIDA" Y APADRINAMIENTO: LIMINALIDAD Y COMUNIDAD

Como se recordará, la inauguración de la peregrinación de los sanjuaneros a *Chalma* es un evento altamente ritualizado. Consiste en las amonestaciones, bendiciones, homenajes, y consagraciones realizadas en la reunión de los romeros y sus familiares con los mayordomos y fiscales bajo la sombra de la cruz en los linderos del pueblo.

Partiendo de la observación que la peregrinación es un puente que vincula el mundo terrenal con el sobrenatural (Sallnow 1987:3), interpretamos estos actos como un rito de transición que anuncia públicamente la salida de los peregrinos de los confines físico-espaciales de la comunidad y allana el camino hacia los lugares divinos. Visto así, la ceremonia en la cruz no se reduce a una simple "despedida". Más bien, opera como el mecanismo transformador —el operador ritual (Turner 1969)— que social y anímicamente desarraiga a los romeros de las estructuras y actividades productivas habituales, y los traslada al umbral del dominio liminal donde les esperan experiencias portentosas y atributos no encontrados en el estado anterior. Los mismos peregrinos están conscientes de esta permutación: en repetidas ocasiones se nos dijo que al salir en romería uno debe concentrarse en el Señor y aplazar hasta su regreso las labores, preocupaciones, temores y molestias que caracterizan los quehaceres y la cotidianeidad.

Como el primer acto en el drama ritual, entonces, la ceremonia en la cruz establece el escenario que permite al romero entablar un nexo directo de comunicación y súplica con lo divino. Marca el inicio de un "tiempo afuera" en el que el morador rural puede acercarse a la fuente última de poder celestial y terrenal de una manera mucho más ceñida de lo que es posible en el contexto de las actividades ordinarias (Sallnow 1987; Turner y Turner 1978:8). A través del manejo de los mitos y las imágenes, entra en contacto íntimo (sin la intermediación de terceros) con las poderosas representaciones que ratifican los elementos fundamentales de su fe (Turner y Turner 1978:15) y confirman la existencia y cercana presencia de su Salvador (acuérdense de las imágenes de la Barranca Santa).

En fin, el ritual en la cruz propicia la entrada de los peregrinos a una esfera en que prevalecen condiciones y posibilidades escatológicas excepcionales. Aquí, se experimenta un proceso de inversión en que los espacios marginales (por ejemplo, la Barranca Santa y *Chalma*) se convierten en lugares centrales (ver Pfaffenberger 1978:258) y en que se transforman las estructuras lógicas normales. En el plano epistemológico, lo tradicional desplaza a lo moderno, mientras que lo mítico y lo emocional subordina a lo histórico y lo racional.

En la romería a *Chalma* la culminación de esta subversión del orden cultural ocurre en la Barranca Santa, el corazón físico del territorio liminal. Aunque analizaremos el significado de la Barranca más adelante, es necesario mencionar que entre las paredes de esa cañada, como ya hemos visto, la tecnología moderna es anulada por las fuerzas anónimas del lugar (las fotografías

no salen), y la Pasión de Cristo es despojada de su historicidad occidental, regresado al nivel de los tiempos míticos, e interpretado sin referencia a los cánones de las enseñanzas eclesiásticas. Mediante esta transformación ideológica, los peregrinos campesinos expresan en su propio lenguaje las creencias religiosas de la institución hegemónica, y manifiestan su independencia frente a ella.

De ese modo la peregrinación no sólo es una simple representación o reflejo del mundo "real" que resuelve sus oposiciones por medio de la unificación armónica de las contradicciones. Es además una herramienta que resalta las diferencias y las polaridades del universo, no precisamente para mediatizarlas, sino para actuar sobre ellas con el intento de cambiarlas. Discutiremos este punto después, pero podemos comentar aquí que como *praxis* religiosa la romería "busca alcanzar el dominio de los objetos mediante acciones que [se cree] permitan el control sobre ellos" (Garma 1987:16). Al transitar el camino hacia lo sagrado el peregrino tiene fines determinados; no sólo es un observador de lo maravilloso. Además, para repetir, busca establecer (o reforzar) su vínculo personal con los repositorios divinos de bienestar y ayuda. Aguanta y tolera las incomodidades del viaje a fin de edificar una relación especial y comprometedora con lo divino que le aportará abrigo y protección contra las vicisitudes y fuerzas que están más allá de su control.

Como hemos visto, en la gran mayoría de los casos, el campesino adulto emprende la peregrinación para pedir salud y bienestar para sus familiares y/o animales, o para pagar la manda de un favor o milagro ya otorgado. Esencialmente, la peregrinación corporada que nosotros presenciamos es la respuesta a los pedidos y las perplejidades de una clase rural desamparada, a menudo sujeta a las incertidumbres del temporal y de las instituciones del estado, y siempre expuesta a la explotación económica y la dominación política. Carente de los recursos materiales, cuentas bancarias, seguros, pólizas y contactos sociopolíticos que minimizan los riesgos de desgracias materiales y físicas entre los grupos pudientes, y sin la capacidad efectiva de controlar las fuerzas políticas y económicas de este mundo, la gente desamparada se esfuerza por obtener la salvaguarda y el patrocinio de los poderes divinos. Fundamentada en la fe y la esperanza, y alimentada por una cosmovisión según la cual las fuerzas sobrenaturales siguen ejerciendo una influencia causal sobre el acontecer social y natural, la peregrinación representa una salida en pos de recursos y apoyos extraordinarios que prometen o posibilitan la liberación del peticionario de los dolores, penas y explotación padecida en las estructuras profanas. Coincidimos, pues, con las observaciones de los Turner (1978:9) y Pfaffenberger (1978:256) en que el ir en peregrinación obedece al deseo de escaparse de las relaciones sociales onerosas. Aun los sanjuaneros —principalmente los jóvenes— cuando dicen que van a *Chalma* "de paseo" (como forma de vacaciones), están manifestando deseos de evadirse por unos días de la estructura cotidiana, en este caso de la vigilancia paterna.

Algunos dirán que este comportamiento es coherente con la idea del "ritual de rebelión", o sea, que la peregrinación provee un espacio de desahogo controlado y dirigido, que canaliza las frustraciones sociales a un campo más allá del pueblo donde pueden ser expresados sin poner en peligro la estructura establecida. Sin embargo, tomando en cuenta que el campesinado latinoamericano tiene una larga historia de rebeliones y sublevaciones reales orientadas a la transformación de este orden, nosotros preferimos ver el acto como una forma de resistencia, disimulada y aparentemente inocua, que mantiene viva en la conciencia campesina su posición

sojuzgada y las injusticias de que es objeto. En lugar de ser elementos que resuelvan o mediatizan la lucha de clases, sugerimos que estas expresiones culturales son medios para la reproducción de una tradición de distintiva y de oposición frente a los sectores no campesinos.

De esta manera, la peregrinación campesina se convierte en un proceso ritual de contenido político que además de buscar solaz obra por la liberación del poder ilegítimo y de la desigualdad social. Abraza creencias y símbolos propios no sancionados por la religión formal, y acentúa las iniquidades mundanas. Es en este sentido que el movimiento constituye la *communitas*, o antiestructura, que anhela la implementación de relaciones y experiencias normalmente negadas en la vida cotidiana.

Para elaborar este punto es preciso explorar más detalladamente el vehículo social dentro del cual los peregrinos viajan a su destino: la cuadrilla.

Guiada por el mayordomo y representada simbólicamente por la alcancía y los estandartes, la cuadrilla puede ser definida como una asociación voluntaria fundamentada en la dedicación y devoción de los individuos que comparten sentimientos y creencias respecto al imperativo moral y los beneficios terrenales de abandonar temporalmente el mundo normal, de hacer penitencia, e imitar la vida del Señor Crucificado de *Chalma*.

En la cuadrilla las posiciones y las relaciones de rango y estatus basadas en el poder económico o político son desdeñadas y soslayadas. Según la conceptualización de la peregrinación, el romero que viaja en la cuadrilla debe someterse a un régimen interno dominado por una ideología de igualdad y fraternidad. Se cree, por ejemplo, que todos deben ayudarse y compartir la experiencia de manera colectiva. El comportamiento individualista, como buscar alojamiento separado con amigos o compadres en el camino, es duramente criticado. Aun nosotros, pese a que explicamos a nuestros compañeros que debíamos regresar al trabajo, recibimos reproches por haber abandonado el grupo en *Chalma*. La cuadrilla, pues, en su expresión ideal, se convierte en la "antiestructura" de Turner, una sociedad utópica y milenaria en donde las desigualdades sociales, los divisionismos, y los cargos emocionales asociados con el mundo normal deben ser eliminados.

No obstante, hay que señalar dos cosas que modifican esta visión normativa de la cuadrilla. Primero, el comportamiento observado no siempre es acorde con lo ideal. En varias ocasiones durante el viaje presenciamos momentos de conflicto y disputa entre los romeros. Uno de ellos surgió cuando una de las mujeres consiguió una casa donde dormir y se llevó con ella a varias de sus amigas. Otros consistían en las críticas lanzadas por el rezandero sobre la falta de dirección ejercida por el mayordomo (que proviene de una familia que ha tenido problemas de tierra con otros miembros de la comunidad), y el destino del dinero recabado en la alcancía.

Segundo, y muy importante, es el hecho de que la cuadrilla-*communitas* formada por la gente de San Juan no es sinónimo ni del "caos" ni de la ausencia de organización interna. Como bien se sabe, tales ideas son verdaderamente ajenas a la cosmovisión campesina. Analizando la cuadrilla y algunas de sus actividades, detectamos que los peregrinos reproducen en ella ciertas relaciones consideradas elementales e imprescindibles para la reproducción de la vida campesina. Por ejemplo, la cuadrilla de romeros que va andando a *Chalma* está compuesta de hombres y mujeres, chicos y grandes, solteros y casados. A diferencia de los que van en bicicleta —todos varones jóvenes— aquélla es un reflejo más fiel (aunque no exacto) de la estructura

sociodemográfica de la comunidad. Se considera que la "verdadera" peregrinación es la que se hace a pie, pues así los caminantes reproducen, y llevan consigo a lo largo de su trayectoria, un pequeño modelo del pueblo en cuanto a sus características demográficas.

Y una vez en camino, los peregrinos imponen aún otras relaciones sobre el grupo con el fin de establecer una organización social básica y preservar el buen orden, tal como ellos lo conciben. Estos arreglos son los que efectuaron en la cruz bajando del Paso de Cortés en el segundo día del viaje, y, como se recordará, consistieron en escoger padrinos y en seleccionar los oficiales que detentaron la autoridad secular otorgada por el grupo. Ambas instituciones, el parentesco ritual y el ejercicio de la autoridad por oficiales locales, los *primus inter pares*, provienen de las tradiciones autóctonas campesinas y son consideradas tanto necesarias como válidas y legítimas para la vida social humana.

Al igual que en la sociedad que ha generado la cuadrilla, el nombramiento de padrinos y la creación de los lazos de parentesco ritual cumple funciones múltiples. Por un lado, el padrinazgo es una institución social que opera para singularizar, legitimar y sellar momentos de cambio o de transición. Por el otro, se efectúa con el propósito de establecer vínculos de afiliación o de afinidad entre los miembros "del pueblo" para crear relaciones sociales que pueden ser movilizadas para fines más amplios. La relación instituida cuando los "nuevos" designamos a nuestros padrinos o madrinas frente a la cruz (en teoría, los escogidos no pueden negarse) cumplían ambas funciones, aunque es el vínculo ritual el que domina durante la romería.

Como peregrinos novatos nuestro estado físico y moral era débil y vulnerable. Ignoramos el camino hacia el Señor tanto en sentido material como espiritual: ni conocemos las veredas que nos conducen a *Chalma* ni estamos enterados de los senderos de sus enseñanzas. Poco acostumbrados al cansancio o a la fatiga del camino, así como el modo de superarla, e ignorantes y sin instrucción en la vía de los sufrimientos del Señor, estamos expuestos a los males físicos y a la influencia de las fuerzas malignas. Somos débiles y nos tientan el arrepentimiento, las comodidades de la vida normal y los placeres de la carne. En la medida en que nos alejamos de nuestra tierra —ya estábamos al otro lado de la sierra cuando escogimos a los padrinos— y en que nos acercamos a la Barranca Santa, una región potencialmente peligrosa, llena de encantos y fuerzas extraordinarias, requerimos apoyo, explicaciones, advertencias y enseñanzas. Para pasar salvos por esta tierra de incertidumbres y amenazas necesitábamos guías, gentes protectoras y experimentadas, que nos puedan orientar y servir como faros para iluminarnos el accidentado camino hacia el Señor. En el plano ritual este era el cargo de los padrinos y madrinas.

Sociológicamente, el significado de las relaciones padrino/madrina-ahijado/a creadas durante la peregrinación puede ser más duraderas e importantes que su función ritual. Los lazos de padrinazgo persisten una vez que los romeros han regresado al pueblo, y amplían la red de individuos y relaciones formales que pueden ser movilizados y empleados en tiempos de necesidad.

En cambio, no hay ninguna consecuencia sociopolítica, a largo plazo, para los oficiales seleccionados en la cruz. Sus responsabilidades terminan cuando regresa la cuadrilla al pueblo, y su cargo no sirve como escalafón para ocupar puestos posteriores en la jerarquía civil o religiosa. Sin embargo, creemos que la elección de estas autoridades, que fungían como los representantes formales del grupo, junto con la selección de los padrinos, son elementos sumamente significativos para la interpretación de la peregrinación en sí.

En primer lugar, aporta más evidencia de que la peregrinación si posee una organización interna, y que no corresponde a la homogénea y no —estructurada comunidad propuesta por Turner (1974:169). En lugar de ser la expresión de un deseo de aniquilar toda estructura, la cuadrilla sirve como un modelo ideal del tipo del orden social considerado legítimo y deseable. Desde esta perspectiva la cuadrilla se convierte en una manifestación de la filosofía anárquica propia de los campesinos que privilegia la idea de que la base del orden social y moral se encuentra arraigada en la unidad comunitaria ordenada según los principios de parentesco, autogestión y autonomía local. En el plano sociológico la cuadrilla emerge como una entidad en donde la sociedad civil se impone sobre la sociedad política, en donde el cuerpo de miembros, mancomunadamente, da origen y legitimidad, mediante una selección democrática, a la autoridad política. Así es que la cuadrilla corresponde al anhelo milenario del campesinado de una sociedad organizada autónomamente y dirigida por miembros de la comuna libremente elegidos. Obviamente, esta es una estructura que se distancia mucho del sistema centralizado y autoritario que caracterizan las relaciones de los pueblos con instancias políticas superiores en la vida normal.

En fin, la cuadrilla es antiestructura en cuanto a sus relaciones con la sociedad global; internamente es estructural pero milenarista: refleja los ideales y conceptos considerados tanto imprescindibles como legítimos para el buen funcionamiento de la vida comunitaria.

Por otra parte, la instauración de la cuadrilla muestra que el acto peregrino, aun cuando es el producto de la voluntad individual, se transforma en una actividad netamente social. En esto, diferimos con los Turner que, en algunos apartados de su discusión sobre las peregrinaciones, tienden a soslayar la importancia de los agrupamientos formados por los peregrinos en la caminata hacia su santuario. Según nuestra lectura de su obra, ellos sugieren que tales agregados son circunstanciales e incidentales a la peregrinación misma, epifenómenos que se forman simplemente para motivos secundarios (como el de minimizar el peligro de depredaciones humanas). Para dichos autores, la peregrinación es, al fin y al cabo, un fenómeno arraigado en lo individual (Turner y Turner 1978:13).

Aunque reconocemos el carácter voluntario y particular de la decisión de peregrinar, creemos necesario subrayar la importancia del grupo en el fenómeno. Por un lado, nuestra posición deriva de todo lo dicho respecto a la cuadrilla y del hecho de que los numerosos rituales y ceremonias efectuadas a lo largo de la peregrinación a *Chalma* se llevan a cabo dentro de un contexto colectivo y social. Por el otro, nos basamos en la observación que el uso mismo de la palabra "peregrinación" conlleva connotaciones sociales. El primer punto ha sido ampliamente discutido, y aquí nos limitaremos a comentar sobre el segundo.

Entre las personas que visitan al Señor de *Chalma*, hay las que acuden por su propia cuenta. Parten solas (rara vez) o en la compañía de unos cuantos amigos o parientes. La mayoría de ellos viajan en camión, pero algunos llegan andando, a su paso, sin contacto con la cuadrilla. En las pláticas con ésta y otra gente después de regresar de *Chalma* nos dimos cuenta de que invariablemente se hace una distinción entre ir a *Chalma* por sí sola o "ir en peregrinación". No es lo mismo el uno y el otro; las dos cosas son distintas. Lingüística y conceptualmente, la frase "ir en peregrinación" implica llegar al santuario como miembro de la cuadrilla y ser partícipe en todas las actividades que efectúan en el camino. Esto nos fue comunicado en varias ocasiones

cuando nos dijeron "sí, he ido a *Chalma* pero nunca en peregrinación". Así pues, la peregrinación, tal como es concebida por la gente de *Cholula*, rebasa el nivel individual o el simple hecho de visitar al Señor de *Chalma*.

Aunque es cierto, como sostienen los Turner, que la religión católica destaca la salvación espiritual e individual más que la armonía de la colectividad (Turner y Turner 1978:12), creemos que al enfatizar esto los Turner dejaron de apreciar suficientemente la diferencia entre la religión formal y las prácticas de la religión popular. Estas últimas son, sobre todo, actividades corporativas y organizadas. Reiteramos que en la "verdadera" peregrinación uno se acerca a las fuentes de poder y amparo siempre en concierto con otros. La experiencia individual que el peregrino pueda tener es sumergida en un acto compartido y social, hecho a la luz pública, visto y vigilado por la comuna, y efectuado bajo la autoridad moral del pueblo y de sus dirigentes religiosos. En fin, la peregrinación es trashumancia y experiencia corporativa, en donde la búsqueda individual tanto para el bienestar material y el poder como para la redención espiritual se hace en comunidad.

La preeminencia de la cuadrilla como unidad de identificación y de acción es resaltada en Chalmita misma. En la medida en que nos acercamos al santuario el camino se llenaba con las cuadrillas de otras comunidades, hasta llegar a formar embotellamientos humanos en la bajada hacia el Señor. Allí todos los contingentes convergen para formar una sola congregación, un largo hilo de gente que se extiende desde el patio de las cruces hasta el templo. Sin embargo, los grupos no se fusionan en una sola masa, ni forman unidades supracomunitarias. Por ejemplo, no se juntan las cuadrillas de los pueblos ladrilleros de *Cholula*, ni las del área *tlaxcalteca*, para bajar unidos ante el Señor. Aunque son partícipes de una orquestación mayor, unidos cultural y socialmente por condiciones objetivas de vida y por su fe y esperanza, cada contingente mantiene su propia identidad social, la de su pueblo, y conscientemente minimiza la interacción con sus congéneres. Organizada alrededor de las imágenes de sus estandartes y su alcancía, las cuadrillas forman átomos en el paisaje ritual que guardan celosamente su singularidad e independencia.

En esto, las cuadrillas reproducen una relación estructural que tipifica la vida política de las sociedades campesinas: la ausencia de lazos horizontales entre los pueblos mismos, y el predominio de los vínculos verticales entre la comunidad y los centros no-campesinos que ocupan posiciones superiores en la escala político-económica. Muy comunes entre las sociedades coloniales y autoritarias, estos "triángulos sin bases" han mostrado ser modelos eficaces para el control de una dispersa población rural y la concentración del poder en los centros rectores controlados por las clases no-campesinas o no-indígenas (ver Handelman 1975; Aguirre Beltrán 1967). Estrechamente relacionadas con el patronazgo, esas estructuras refuerzan las relaciones de superioridad-subordinación entre las comunidades de los distintos rangos de la jerarquía, al mismo tiempo que debilitan los lazos de solidaridad y de cooperación que podrían existir entre las unidades del mismo nivel (ver Friedrich 1966). A fin de cuentas, tal modelo organizativo, que separa y divide a la población sojuzgada en un sinnúmero de comunidades, carentes de relación orgánica o estructural entre sí que no sea mediatizadas por el centro rector, refleja la estructura global, impide (pero no imposibilita) el desarrollo de revueltas sociales a gran escala, y contribuye al mantenimiento del orden establecido. He aquí uno de los aspectos aparentemente integradores del ritual peregrino. Sin embargo, no debemos perder de vista lo paradójico de este fenómeno: la

cuadrilla, como producto local, responde en su organización interna e ideología a las lealtades y tradiciones autárquicas campesinas que a fin de cuentas no sólo cuestionan y resisten la estructura y teoría política del estado, sino además han interpretado de manera heterodoxa los símbolos y mensajes centrales del cristianismo.

Como una agrupación gobernada por oficiales escogidos independientemente de los criterios de poder económico o político, la cuadrilla constituye una comunidad utópica. Señala las divisiones y los desacuerdos con la sociedad global. En la medida que contrasta fuertemente con la realidad, la cuadrilla sirve como una impugnación al orden existente, no solamente para su mantenimiento. Al iluminar lo que es deseable, critica lo existente.

En resumen, el proceso peregrino provee un espacio en el que se expresan y pregonan pública y ritualmente las tensiones y ambigüedades operantes en la estructura social. Aunque estas críticas no provocan un enfrentamiento directo con los grupos gobernantes, y por lo tanto son menos llamativos que las protestas organizadas (marchas, ocupación de tierras, cierre de carreteras, levantamientos armados) forman parte de toda una serie de mecanismos indirectos, a menudo sutiles, de resistencia que alimenta la tradición de impugnación contra un sistema considerado injusto (ver en Scott 1985 y 1987 una discusión del concepto de "formas cotidianas de resistencia"). La peregrinación constituye un movimiento corporativo por distintos espacios físicos que, mediante la manipulación de símbolos y el trabajo ritual, han sido convertidos en espacios culturales, el escenario para la comunicación, dentro del cuerpo de creencias y dogmas cristianos, de un conjunto de mensajes relacionados con los deseos milenaristas de la sociedad campesina.

SIGNIFICADO DE LA BARRANCA SANTA

Sin lugar a dudas, la Barranca Santa es un rival digno de Chalmita como el atractivo principal de la peregrinación. De hecho, en las pláticas con la gente antes de salir, fue la Barranca Santa, no *Chalma*, el sitio del que, con entusiasmo y cierto asombro, se comentaba más. Nosotros también percibimos que la Barranca Santa es un fenómeno importante que, al resaltar la complejidad ritual que existe al interior del culto a *Chalma*, merece énfasis y un tratamiento especial. Por lo tanto, quisiéramos concluir este ensayo con una interpretación preliminar acerca del significado de este lugar dentro del contexto de la peregrinación campesina.

Empezamos con la observación de que la Barranca Santa constituye un paisaje sacralizado y evocador en donde los acontecimientos de la Pasión ocurridos en la lejana Tierra Santa han sido concretizados y hechos accesibles a la experiencia directa de los peregrinos. La Barranca Santa, pues, es naturaleza domesticada, campiña transformada en aula y santuario que instruye, edifica y amenaza. Como lugar mítico y ahistórico, provee un espacio en donde las gentes rurales de escasos recursos pueden experimentar sensorialmente los sucesos claves de los últimos días de la vida de su Redentor, y en donde se presenta una obra de moraleja sobre el buen comportamiento sociocristiano. En este cañón las sugestivas formaciones naturales funcionan a manera de un Rorschach que responde a las necesidades místicas y sociales de una religiosidad fundamentada en el deseo de entablar relaciones directas, no mediatizadas, con las potencias celestes, y que integra como parte de su cosmovisión un mundo habitado por fuerzas y seres sobrenaturales no sancionados por el culto oficial.

La Barranca Santa, entonces, es el producto de una religiosidad popular que exhibe poco interés intelectual en los dogmas formales-racionales que caracterizan la religión ortodoxa. En esta última la conceptualización de y el acercamiento con lo sobrenatural están dominados por la contemplación teológica y por el mito comprendido históricamente. Para mucha gente del campo, en cambio, ese mito no requiere verificación de la historia. Es legítimo por sí mismo; no necesita mayores elaboraciones. A nuestra impertinente pregunta ¿cómo es que Cristo andaba por acá si es que vivía y fue crucificado en la Tierra Santa, allá por Jerusalén? nos contestan simplemente: "así nos han dicho nuestros abuelitos". No tienen interés en resolver lo que para nosotros constituyen discrepancias y contradicciones históricas. Lo que anhelan no es tanto el entendimiento intelectual de los misterios de la fe sino la experiencia emocional de ellos.

En fin, las creencias y rituales asociados con la Barranca Santa son creaciones sociales campesinas, certidumbres generadas por las tradiciones populares cholultecas, en las que se fusionan las usanzas prehispánicas con las cristianas, y en donde el mito europeo-cristiano recibe un significado netamente local, experimentado sólo por las clases desamparadas rurales. Las revelaciones de la Barranca Santa muestran la forma en que grupos pueblerinos, al participar en un acto *supra*-regional, no sólo aclaman su adscripción a los principios religiosos generales, sino también llegan a confirmar sus particularidades y concretizar sus rostros individuales. Si es que el culto y el santuario de *Chalma* representan la regionalización y cimentación en tierra mexicana de ciertos dogmas "universales" asociados con el catolicismo romano, la Barranca Santa implica una mayor elaboración de esta tendencia hacia la localización al anclar en espacio campesino las fuentes de poder que ofrecen solaz y reivindicación.

A nuestro parecer, esta apropiación y transposición del mito redentor a otra barranca, libre de la vigilancia del clero y de difícil acceso a los grupos urbanos, así como su reinterpretación en un nuevo código, conlleva un significado que trasciende el puramente religioso. Sugerimos que representa un intento de los campesinos de reivindicar su autonomía frente a las autoridades eclesiásticas, y de afirmar sus propias ideas y necesidades en lo que a cuestiones religiosas se refiere.

De ese modo, los símbolos de la Pasión de Cristo, originalmente introducidos entre los sectores rurales en el siglo XVI por la institución eclesial para fines hegemónicos, para sustituir el culto de *Oztotéotl* y facilitar así la evangelización, incorporación moral y el control sociopolítico de los grupos indígenas, operan en la actualidad para diferenciar a éstos de las capas dominantes[19].

Para los peregrinos de la región poblano-cholulteca, la Barranca Santa es su "Chalmita", una *Chalma* no compartida con los grupos urbanos. Para confirmar esto la gente nos señala, en la boca de la quebrada, sobre un acantilado, una grieta semicircular que es interpretada como un campanario. Ellos sostienen que "Aquí por poco se funda Chalmita porque en este lugar los judíos casi alcanzan al Señor, pero recobró fuerzas y pudo continuar su huida, de manera que sólo lograron darle alcance y crucificarlo en *Chalma*". Pero si es que la Barranca Santa representa pretensiones populares de independencia y de autonomía, un ritual de impugnación frente al poder pastoral, tenemos que concluir que en última instancia el proyecto se ve frustrado. Eso se colige del hecho de que la Barranca Santa no es el punto terminal o culminante de la

[19] Es preciso notar que a diferencia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe y de tantos otros santos, cuyas imágenes se presentaron ante campesinos e indígenas, el Cristo Crucificado de *Chalma* fue descubierto en la cueva de *Ocuila* por los mismos misioneros. Desde su inicio el culto a *Chalma* era una devoción oficial promulgada desde arriba.

peregrinación, sino sólo un paso, aunque sea muy importante, en el itinerario. En la ordenación y jerarquización de los lugares sagrados, el "santuario popular" está claramente subordinado al de las instituciones religiosas formales. La alcancía y los estandartes no se exhiben en la Barranca Santa. Las promesas no se cumplen al llegar a las impresiones dejadas por la "cruz" o por los "bastones". Los milagros benéficos no ocurren, ni se pagan allí las promesas. Nosotros, igual que el perseguido Cristo, seguimos hacia la *Chalma* de los frailes y de los alabados.

Visto de esa manera, el fenómeno de la Barranca Santa arroja significados contradictorios: los símbolos dominantes apropiados por los campesinos para hacer su "Chalmita" son, a fin de cuentas, regresados a su punto de origen, a la *Chalma* de los agustinos. La iglesia que se debió haber construido en la boca de la Barranca nunca se edificó allí, sino en el cañón de *Ocuilan*. La Barranca Santa, pues, al mismo tiempo que representa una expresión viva de la conciencia campesina, se ha convertido también en un monumento a la derrota de su anhelo de una "Chalmita" autónoma e independiente. De la misma manera que acuden a la Secretaría de la Reforma Agraria a pedir ratificación de la posesión de sus tierras, los campesinos terminan su peregrinación en el santuario de *Chalma*, el "verdadero" centro de poder donde piden bienestar, reciben solaz y buscan la confirmación de su religiosidad. En fin, con el fenómeno del binomio Barranca Santa-Santuario de Chalmita presenciamos una celebración de frustración y de futilidad, donde se anuncia en voz alta y con triste regularidad su subordinación a las instituciones formales de los sectores no-campesinos. De un intento de autarquía, la Barranca Santa se ha metamorfoseado en un símbolo de su propia dependencia, en una muestra de que su reclamo de poder y autonomía es, por lo pronto, sólo un sueño ilusorio.

Estructuralmente, pues, la Barranca Santa y *Chalma* existen en oposición complementaria. Es decir, que pese a la tensión y la competencia ritual que hay entre ellas, forman dos peldaños en un sólo sistema de peregrinación. Sus relaciones, aunque en escalafón, no son mutuamente excluyentes. No pertenecen a dos rutas distintas de peregrinación. Los romeros campesinos poblanos rinden homenaje en ambos sitios, aun cuando las ceremonias y ritos de cada lugar tienen particularidades importantes. Es preciso señalar que los instrumentos simbólicos empleados en la Barranca Santa son objetos naturales sin valor económico (piedras, ramas, flores cortadas de los arbustos del lugar) mientras que en *Chalma* dominan las mercancías compradas a los comerciantes locales (listones de colores, escapularios, velas, rosarios, coronas de flores de papel, imágenes, etcétera). En la Barranca Santa los ritos enfatizan la reciprocidad pero sin transferencia de valor. En *Chalma* la reciprocidad es estructurada alrededor de toda una serie de transacciones económicas: los ritos y rituales requieren un gasto monetario, y los peregrinos entregan al santuario el dinero que se ha acumulado a lo largo del año en la alcancía. Vemos, pues, que los dos santuarios reflejan y expresan, en cierta medida, la estructura socioeconómica de la sociedad global. A través de sus rituales, símbolos, y de sus posiciones relativas en el escalafón de prestigio y dominio, la Barranca Santa y *Chalma* nos hablan tanto de la existencia como del contenido de las relaciones verticales y asimétricas que caracterizan la sociedad dividida en clases sociales, grupos, que como bien se sabe, son a la vez jerárquicos, antagónicos y complementarios.

Bibliografía

ADAMS, WALTER RANDOLPH, 1983, "Political and Economic Correlates of Pilgrimage Behavior", *Anales de Antropología,* Vol. XX: 147-172.

AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO, 1967, *Regiones de Refugio;* México: Instituto Indigenista Interamericano.

BÁEZ-JORGE, FÉLIX, 1988, *Los Oficios de las Diosas. Dialéctica de la Religiosidad Popular en los Grupos Indios de México*; Xalapa: Universidad Veracruzana.

BARABAS, ALICIA, 1986, Movimientos Étnicos Religiosos y Seculares en América Latina: Una Aproximación a la Construcción Utopía India; América Indígena, Vol. XLVI (3):495-529.

BONFIL BATALLA, GUILLERMO, 1967, Funciones de un Centro Regional Secundario: Cholula; Revista Mexicana de Sociología, Vol. XIX (1): 939-952.

————, 1971, "Introducción al Ciclo de Ferias de Cuaresma en la Región de Cuautla, Morelos (México); *Anales de Antropología,* Vol. VIII: 167-202.

————, 1987, *México Profundo: Una Civilización Negada;* México: SEP/CIESAS, Foro 2000.

CÁMARA BARBACHANO, FERNANDO, 1972, Santuarios y Peregrinaciones: Ensayo Sobre Tipologías Estructurales y Funcionales; en Religión en Mesoamérica, Jaime Litvak King y Noemi Castillo Tejero, editores, México: XII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología.

———— Y TEÓFILO REYES COUTURIER, 1972,"Los Santuarios y las Peregrinaciones, una expresión de relaciones sociales en una sociedad compleja: el caso de México, *Boletín Bibliográfica de Antropología Americana,* 35/2 (44):29-45.

CANCIAN, FRANK, 1965, *Economics and Prestige in a Maya Community;* Palo Alto: Stanford University Press.

CARRASCO, PEDRO, 1976, *El Catolicismo Popular entre los Tarascos;* México: SepSetentas.

CRICK, MALCOLM, 1982, "Anthropology of Knowledge"; *Annual Review of Anthropology,* Vol. 11: 287-313.

CRUMRINE, N. ROSS, 1978, "The Peruvian Pilgrimages, a Ritual Drama"; *Americas,* Vol. 30 (8):28-34.

EARL, DUNCAN, 1986, "El Simbolismo de la Política y la Política del Simbolismo. El Carnaval Chamula y el Mantenimiento de la Comunidad;" *América Indígena*, Vol. XLVI (3):545-568.

FRIEDMAN, JONATHAN, 1970, "Religion as Economy and Economy as Religion"; *Ethnos*, Vol. 40:46-63.

FRIEDRICH, PAUL, 1966, "Revolutionary Politics and Communal Ritual;" en: *Political Anthropology*, Marc J. Swartz, Victor W. Turner, y Arthur Tuden, (eds. Chicago: Aldine Publishing Co.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, 1982, *Las Culturas Populares en el Capitalismo*; La Habana: Casa de las Américas.

————, 1986, "Desigualdad Cultural y Poder Simbólico;" *Cuaderno de Trabajo* #1, ENAH; México:INAH.

GARMA NAVARRO, CARLOS, 1987, Protestantismo en una Comunidad Totonaca de Puebla, México"; México: Instituto Nacional Indigenista.

GEERTZ, CLIFFORD, 1973, *The Interpretation of Cultures*; New York: Basic Books.

GENNEP, ARNOLD VAN, 1960, *The Rites of Passage;* London: Routledge and Kegan Paul.

GIMÉNEZ, GILBERTO, 1978, *Cultura Popular y Religión en el Anáhuac;* México: Centro de Estudios Ecuménicos, A.C.

GODELIER, MAURICE, 1974, *Economía, Fetichismo y Religión en las Sociedades Primitivas;* México: Siglo XXI.

GROSS, DANIEL, 1971, "Ritual and Conformity: A Religious Pilgrimage to Northeastern Brazil;" *Ethnology*, Vol. X(2):129-148.

HANDELMAN, HOWARD, 1975, *Struggle in the Andes: Peasant Political Mobilization in Peru;* Austin: University of Texas Press.

HAVILAND, JOHN, 1986, "La Creación del Ritual: La Pascua de 1981 en Nabenchauk;" *América Indígena,* Vol. XLVI (3):453-476.

HOBGOOD, JOHN, 1970a "Chalma: A Study in Directed Cultural Change; Huixquilucan Project," *Working Papers;* Madison, Department of Anthropology, University of Wisconsin.

————, 1970b, A Pilgrimage to Chalma; Huixquilucan Project, Working Papers;Madison, Department of Anthropology, University of Wisconsin.

KEESSING, ROGER, 1987, "Anthropology as Interpretive Quest," *Current Anthropology,* Vol. 28 (2):161-176.

KEYES, CHARLES, 1976, Notes on the Language of Processual Symbolic Analysis; Unpublished Synopsis of a Course of Lectures, Department of Anthropology, University of Washington.

LEACH, E. R., 1968 "Introduction;" en *Dialectic in Practical Religion*; E.R. Leach, editor; Cambridge: Cambridge University Press.

———— (ed.), 1968, *Dialectic in Practical Religion*; Cambridge: Cambridge University Press.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO, 1980, *Cuerpo Humano e Ideología: Las Concepciones de los Antiguos Nahuas;* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MARTÍNEZ MARÍN, CARLOS, 1972, "Santuarios y Peregrinaciones en el México Prehispánico;" en *Religión en Mesoamérica,* Jaime Litvak King y Noemi Castillo Tejero (eds). México, XII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología.

MASFERRER, ELIO Y ECKART BOEGE, 1986, "Presentación"; en: Religión Popular: Hegemonía y Resistenca, Eckart Boege et al. Cuaderno de Trabajo #6, Escuela Nacional de Antropología e Historia; México: Ediciones Cuicuilco.

MCALISTER, JOHN, 1973, *The Politics of Integration in Southeast Asia;* New York: Random House.

MENDIZÁBAL, MIGUEL OTHÓN DE, 1946, El Santuario de Chalma; en Obras Completas, Tomo Segundo, México: Talleres Gráficos de la Nación.

MESSERSCHMIDT, DONALD Y JYOTI SHARMA, 1981, *Hindu Pilgrimage in the Nepal Himalayas;* Current Anthropology, Vol. 22(5):571-572.

OLIVERA, MERCEDES, 1970, "La Importancia Religiosa de Cholula (Notas Etnográficas)"; en *Proyecto Cholula*; Ignacio Marquina, coordinador, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

PFAFFENBERGER, BRYAN, 1978, "The Kataragama Pilgrimage: Hindu-Buddisht Interaction and Its Significance in Sri Lanka's Polyethnic Social System"; *Journal of Asian Studies,* Vol. XXXVIII (2): 253-281.

PORTELLI, HUGUES, 1977, *Gramsci y la Cuestión Religiosa: Una Sociología Marxista de la Religión*; Barcelona: Editorial Laia.

RAMÍREZ, ELIZA, 1986, Aspectos Contradictorios de la Utopía en Algunas Fiestas de México, Hacia el Nuevo Milenio, Vol. 1; México, Universidad Autónoma Metropolitana.

REYES, TEÓFILO, 1972, "El Santuario de la Virgen de Guadalupe: Expresión de un Santuario Nacional;" en: *Religión en Mesoamérica,* Jaime Litvak King y Noemi Castillo (eds.), México: XII Mesa Redonda, Sociedad Mexicana de Antropología.

ROMERO, JAVIER, 1957, *Tezcatlipoca es el Oztotéotl de Chalma*; Toluca: Gobierno del Estado de México.

SALLNOW. MICHAEL, 1987, *Pilgrims of the Andes: Regional Cults in Cusco;* Washington, Smithsonian Institution Press.

SCOTT, JAMES, 1985, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistence;* New Haven: Yale University Press.

————, 1987, "Resistance Without Protest and Without Organization: Peasant Opposition to the Islamic Zakat and the Christian Tithe"; *Comparative Studies in Society and History,* Vol. 29(3):417-452.

TAMBIAH, S. J.1968, "The Ideology of Merit and the Social Correlates of Buddhism in a Thai Village"; En *Dialectic in Practical Religion;* E.R. Leach (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.

TURNER, VICTOR, 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure;* Middlesex: Penguin Books.

————, 1974, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society;* Ithaca: Cornell University Press.

———— AND EDITH TURNER, 1978, *Image and Pilgrimage in Christian Culture,* New York: Columbia University Press.

WOLF, ERIC (ed.), 1984, "Introduction"; en: Religion, Power and Protest in Local Communities: The Northern Shore of the Mediterranean; New York: Mouton Publishers.

"Cambia lo superficial..." ¿Cambia también lo profundo? LA FIESTA DE LA VIRGEN DE MERCEDES EN SECHURA[1]

Alejandro Diez Hurtado
Pontificia Universidad Católica del Perú

Con el devenir histórico de la fe cristiana del pueblo sechurano, nuestra santísima Virgen de las Mercedes, recibe año tras año nuestro profundo homenaje. Postrados a sus pies y elevando el corazón a nuestro creador, renovamos la fe y juramos fidelidad a nuestra Madre ofreciendo nuestra obra, palabras y pensamientos con infinita bondad para alcanzar su divina bendición

Programa de invitación a la fiesta, septiembre de 1999.

El pueblo sechurano, en la costa norte del Perú, se precia al mismo tiempo de moderno y de tradicional. Moderno, porque se halla desde hace mucho tiempo integrado a circuitos mercantiles y comerciales vinculados a la actividad pesquera y la agricultura del algodón y del arroz, vinculada a mercados nacionales e internacionales. Tradicional, por su tenaz conservación de muchas costumbres en la comida y la bebida, en las ceremonias referentes al ciclo vital y, sobre todo, en sus fiestas religiosas.

Sólo en la ciudad de Sechura se celebran más de cincuenta fiestas al año. Y la cifra se multiplica, quizás por ocho y por lo menos por seis, si contamos los demás caseríos, pueblos y villas de que se compone el área cultural Sechura, comprendida en la provincia del mismo nombre[2]. Independientemente de que las fiestas sean consideradas tradicionales (y unas lo son más que otras), y de que sean presentadas como una manifestación heredada de antiguo y celebrada conforme a lo que dicta la costumbre, la gente es relativamente consciente de que se producen cambios, y la supuesta conservación de la tradición tiene su contraparte en cierta sensación de deterioro, de pérdida de vitalidad y de sentido que estarían experimentando las celebraciones durante los últimos años.

En principio, esta constatación no nos extraña. Los investigadores sabemos que las tradiciones se construyen, se redefinen, se adaptan, cambian constantemente. Y sin embargo, es siempre un misterio el sentido y la causa de todo aquello, es lo que queda por indagar, analizar, investigar, recoger de la realidad. En otras palabras, observamos y descubrimos los cambios pero siempre queda la tarea de explicarlos (para no mencionar la de preverlos, mucho más difícil).

[1] Publicado en: Cánepa, Gisela ed. *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima, PUCP, 2001.
[2] En 1986, registré 290 celebraciones, sin incluir las de los poblados sechuranos del distrito de La Unión y tampoco algunas caletas.

En este artículo, me propongo explorar los cambios observables en la fiesta religiosa patronal de la Virgen de las Mercedes de la ciudad de Sechura. Dichos cambios permitirán luego analizar si ellos corresponden a transformaciones más profundas en la fiesta misma pero también en la sociedad sechurana. Como la relación entre los diversos niveles de análisis planteados no es automática, nos preguntamos primero sobre los cambios en los mecanismos y manifestaciones de la fiesta. Para ello, me detendré específicamente en tres niveles de observación: las expresiones públicas de la fiesta, la organización de la fiesta y la participación de sus agentes y, finalmente, en el sentido que se le atribuye o se le puede atribuir a la fiesta.

Para el análisis, asumo que hay tres tipos de cambios posibles en las manifestaciones observables de la fiesta: 1) los *cambios periféricos*, los que varían episódicamente, de un año al otro, los que son tolerados y se incluyen en el patrón local de celebración de las fiestas y que no son considerados una transformación significativa en la celebración; 2) los *cambios complementarios*, aquellos que modifican algún aspecto de la celebración pero que no alteran el patrón general de la celebración y que por el contrario son muchas veces un desarrollo del mismo; y, 3) los *cambios desestructurantes*, aquellos que modifican el patrón de celebración de la fiesta, su ubicación en su contexto, o su sentido último. Es lógico suponer que en un plazo suficientemente largo, todos ellos pueden llegar a producir cambios en el sentido de la fiesta, en la manera como la gente la vive o la interpreta. Lo que no sabemos es qué tipo de cambio modifica el sentido y tampoco de acuerdo a qué factores o en cuanto tiempo se produce aquél. Parte de los objetivos de este trabajo es esbozar algunas hipótesis sobre los mecanismos por los cuales operan las transformaciones en las fiestas patronales.

Algunos trabajos existentes, parecen indicar que en las últimas décadas asistimos a un proceso de transformación (¿sustantiva?) de las fiestas patronales en caseríos, pueblos y ciudades de las zonas rurales andinas y costeñas. Al mismo tiempo que se reporta la crisis de antiguos sistemas y rituales, se registra también la revitalización y crecimiento de otras (Van Ronzelen 1988, Mitchell 1991, Romero 1993, Cánepa 1998). En un artículo anterior (Diez 1999), descompongo dicho proceso general en tres factores, íntimamente relacionados entre sí: 1) los nuevos equilibrios de poderes al nivel regional/local provocarían el crecimiento de algunas grandes celebraciones regionales en detrimento de muchas pequeñas celebraciones locales; 2) la demanda por la participación de nuevos actores en espacios locales obligaría a la inclusión en la fiesta de nuevos espacios y manifestaciones públicas (bailes sociales, concursos, etc.); y 3) los agentes encargados de las fiestas estarían buscando minimizar el costo personal de las celebraciones (vía una reducción en el tiempo de la participación o ampliando la base de las personas que financian las celebraciones). La fiesta de Mercedes que nos ocupa, responde y se inscribe en este contexto general.

Este artículo se basa en una serie de trabajos de campo realizados en la comunidad de Sechura realizados en los últimos catorce años[3]. El primero, y el más largo, se desarrolló entre 1986 y 1988, el segundo, entre 1993 y 1994; el último, y el más corto, fue la participación en la fiesta de la Virgen de las Mercedes, en septiembre de 1999.

Tras esta breve introducción, en los acápites siguientes me ocuparé primero de describir el contexto: la localidad de Sechura y sus patrones festivos, luego, presentaré una descripción de la

[3] Los primeros se realizaron gracias a la cobertura institucional del Cipca-Piura, primero en tanto practicante y luego como miembro de su departamento de Investigación. El último se desarrolló en el marco del proyecto globalización y fiestas patronales, que vengo desarrollando gracias a una beca de la Fundación Rockfeller y el IEP.

Virgen de Mercedes y de sus principales cambios a lo largo del tiempo. Finalmente, procuraré algunas explicaciones e interpretaciones sobre el sentido de los cambios en las celebraciones sechuranas en particular y en otras fiestas patronales, en general.

SECHURA Y SUS FIESTAS

La ciudad de Sechura es la capital de la provincia del mismo nombre. Está ubicada en el departamento de Piura, en la costa norte del Perú. Se sitúa a 60 kilómetros de Piura, capital del departamento, adonde se accede por una carretera asfaltada por la que transitan frecuentemente todo tipo de vehículos. En vehículo particular el recorrido desde Piura demora entre 45 y 60 minutos; tiempo que se duplica si se toma un transporte público colectivo.

Según proyecciones elaboradas a partir del censo de 1993, el distrito cuenta con cerca de 20,000 habitantes, de los cuales más de trece mil residen en la ciudad de Sechura. El espacio urbano cuenta con un núcleo central, antiguo, dominado por un imponente templo y dividido en barrios, y con seis asentamientos humanos, creados en las últimas décadas, particularmente tras el fenómeno de El Niño de 1983.

Las principales actividades de la población son la pesca (y actividades relacionadas), el comercio y, en menor medida, la agricultura. En el ámbito del distrito hay varias caletas de pescadores, dedicadas a la pesca artesanal y la pequeña pesca industrial (Matacaballo, Constante, Parachique, Puerto Rico). El producto se destina tanto al consumo humano directo como a su transformación sea en conservas, sea en harina; existen en el distrito numerosas fábricas de procesamiento de productos marinos, unas asentadas en las caletas, otras en la ciudad capital.

La actual provincia de Sechura comprende el espacio que antiguamente correspondió al ámbito del pueblo-reducción del mismo nombre constituido por el visitador Bernardino de Loaiza en 1572 a partir de la reunión de al menos cuatro parcialidades indígenas: Sechura, Punta, Muñiquilá y Muñuela. Dicho territorio se mantuvo integrado hasta comienzos del siglo XX, cuando empezaron a crearse los distritos que luego conformarían la provincia: Bernal, Vice, Rinconada-Llícuar, Bellavista y Cristo nos Valga. En conjunto, estamos hablando de un territorio de más de un millón de hectáreas y de una población de cerca de 45,000 habitantes.

Todos ellos (y también parte del distrito de La Unión y varias otras caletas pertenecientes a otros distritos) comparten una misma tradición y un mismo patrón cultural, que se expresa en el habla, en las interacciones y la vida cotidiana, en la alimentación, en las ceremonias del ciclo vital, en las tradiciones funerarias y, por supuesto, en la forma como celebran sus fiestas patronales.

Grosso modo, y de acuerdo con sus niveles de participación, en Sechura (y en el área cultural sechurana) hay cuatro tipos de fiestas y dos patrones de celebración. En primer lugar están las grandes fiestas del calendario litúrgico local: la Semana Santa y las Velaciones, en las que participa la población masivamente (en la primera por medio de la articulación de diversas asociaciones y en la segunda, familiarmente). Luego, están las grandes fiestas patronales (en honor de la Virgen de Mercedes, San Jacinto Forastero, la Virgen de la Luz, el Señor de la Ascensión y la dupla festiva Navidad-Niño Dios[4]). El tercer grupo está formado por una serie de fiestas medianas y pequeñas, organizadas por grupos familiares. Todas las fiestas mencionadas son celebradas por hermandades,

[4] Ninguna de las advocaciones citadas es el patrón del pueblo. San Martín de Tours es conmemorado con una fiesta relativamente pequeña.

un patrón de organización bastante versátil, fundado en el auspicio familiar de algunos cargos importantes (mayordomo y devoto), encargados de organizar la fiesta; la diferencia entre el segundo y tercer tipo es fundamentalmente de "escala": número de participantes, duración y nivel de gastos. Finalmente, hay otras fiestas que son organizadas por asociaciones más modernas, en las que las responsabilidades y los gastos son corporativos y que son organizadas por sociedades religiosas (conformadas por presidente, secretario, etc.) o por lo que he llamado "hermandades urbanas" (para las fiestas del señor de los Milagros, y San Martín de Porras), que reproducen la forma de organización de organizaciones homónimas en Piura o Lima.

Este estado de cosas es producto de una serie de transformaciones en la organización religiosa, que es conocida. Comienza con la creación de cofradías desde mediados del siglo XVII, sigue con su institucionalización para la celebración de las fiestas patronales, continúa con su crecimiento —en número e importancia— y luego con la constitución de un sistema ritual centrado en las fiestas litúrgicas, asentado sobre la estructura de las parcialidades del pueblo y encabezado por la cofradía del Santísimo Sacramento. Dicho sistema terminó de establecerse durante el siglo XVIII y corrió paralelo a la construcción del Templo y sus altares. Posteriormente, sufriría modificaciones menores a lo largo del siglo XIX y entraría en decadencia, sufriendo un proceso de desarticulación, desde mediados del siglo XX. Las sociedades y sus fiestas, forma de organización y religiosidad impulsadas por la administración parroquial desde principios del último siglo, nunca llegaron a integrarse totalmente al esquema tradicional de organización religiosa. La desaparición de la cofradía del Santísimo hace unos treinta años, sancionaría la desarticulación del sistema (Diez 1994). Actualmente, las fiestas completan un complejo calendario ceremonial, pero sin solución de continuidad "social" entre las familias y asociaciones que las celebran. En otras palabras, hablando con propiedad, las actuales fiestas de Sechura no forman "sistema". El universo ritual está parcelado y dividido entre grupos de familias que conforman las diversas asociaciones religiosas. La única fiesta que congrega la mayoría del pueblo es la Semana Santa y aún ésta no tiene ni la importancia ni el peso que tenía cuando el sistema ritual estaba regido por la cofradía del santísimo.

Sin embargo, la mayor parte de las fiestas sechuranas responden a un mismo patrón de celebración, que es común tanto en la ciudad capital como en otros pueblos o caseríos del ámbito provincial. Me refiero al patrón de celebración de las *hermandades*[5].

La fiesta típica sechurana consta como mínimo de tres días[6]: vísperas, el día central y el segundo día, llamado *de la limosna*. Sobre esta estructura básica, las fiestas más grandes pueden incorporar un novenario (rezo del rosario o paraliturgia seguidos de un lonche —café y sánguches—, ofrecidos por devotos, durante nueve días antes del día central), un octavario (liturgia y lonche, ocho días después) o incrementar el número de "días centrales" o de la limosna. Unas pocas fiestas, muy pequeñas, reducen a veces la fiesta a dos días, condensando el día central y la limosna en un solo día.

Al igual que muchas fiestas patronales en otras partes, las fiestas sechuranas combinan una serie de actividades públicas de carácter religioso -como la misa y la procesión-, con actividades semi-privadas —como los banquetes— y con espectáculos públicos —como música de banda, danzas y castillos—.

[5] Pongo el término en cursivas pues el nombre de la asociación que celebra varía de localidad a localidad. Independientemente del nombre que tome la institución encargada de la celebración (mayordomía, hermandad, sociedad u otro) el patrón de celebración (los momentos de la fiesta, las comidas, las danzas, las responsabilidades de los encargados) es básicamente el mismo.

[6] Según los testimonios de los sechuranos, hasta hace muy poco, unos 25 años, existía un cuarto día de fiesta, llamado del *velorio*, que se realizaba la antevíspera de la celebración.

El día de las vísperas comienza por la tarde, en la casa del mayordomo[7]. Los invitados cenan y luego salen con la banda a recorrer el pueblo hasta llegar a dónde se ubica el *castillo* de fuegos artificiales con cuya exhibición, siempre acompañada de la música de la banda, acaba el día. Al día siguiente, tras el desayuno en casa del devoto, salen las partidas de danzantes a recorrer el pueblo. La misa de fiesta suele celebrarse por la mañana. Tras ella, los danzantes hacen una presentación pública frente a la iglesia antes de dirigirse con toda la comitiva de los funcionarios de la fiesta para el almuerzo. Terminando la tarde, los funcionarios y aquellos de sus acompañantes que no se encuentran demasiado ebrios, salen para la iglesia para la procesión, que recorre las casas del pueblo pasando indefectiblemente por las casas del mayordomo y del devoto antes de regresar al templo.

El día de la limosna, aún cuando el mayordomo y el devoto siguen atendiendo a sus invitados en sus casas —desayuno y almuerzo—, comienza propiamente por la tarde. En la casa del mayordomo se congregan los invitados para degustar los potajes del día pero también para dejar su limosna a la hermandad, para lo que instalan una mesa en la que se sienta el escribano, quien registra escrupulosamente el nombre de los donantes y el monto entregado. El día es también ocasión para la realización de juegos populares, entre los que destaca el *palo ensebado*.

Toda la organización de la fiesta reposa, como mínimo, sobre cuatro funcionarios: el mayordomo, el devoto, el procurador y el escribano. Las fiestas más grandes pueden tener de dos a tres mayordomos y de dos a cuatro procuradores. Las responsabilidades de la fiesta son repartidas entre ellos, pero recaen sobre todo en los dos primeros: en grueso, el mayordomo se encarga de organizar la víspera y el día de la limosna mientras el devoto se encarga del día central. El escribano se hace cargo de llevar los libros y las cuentas de la hermandad mientras el procurador funge como asesor y supervisa el buen desenvolvimiento de la celebración.

Los potajes servidos son casi siempre los mismos: encebichado, sopa con "boda" (un espesado hecho de maíz hervido) y arroz aderezado acompañado de un estofado de carne. Además se distribuye un *pan de fiesta* y para los funcionarios un pan con forma especial que llaman *pan de función*. El día de la limosna y en general en las comidas de tarde, se sirve el *hornado* (un pollo o gallina al horno) y el *pastel* (una suerte de galleta dulce, grande y delgada). La comida se acompaña con cocteles y con chicha, claro y cerveza. Los días de los novenarios y de las octavas, se sirven emparedados con pollo hornado y café, a veces también comida.

Las danzas son espectáculos complementarios siempre presentes en las fiestas mayores. Algunas de ellas están asociadas a determinadas celebraciones: en la fiesta de Mercedes salen los Cautivos, las pallas o sarahuas y el barquito; en Navidad la mariquita y el negro viejo, además de las pastoras; en Reyes, la escenificación de los reyes magos. Otras, como los diablicos, los cusqueños, la tamalera, los osos o las botellas[8], pueden presentarse en cualquier fiesta, siempre que haya alguien dispuesto a procurarlas. Todas las mencionadas aparecen de manera regular, todos los años. Menos frecuentes son danzas como Bernardo del Carpio o los Doce Pares de Francia, que sólo son presentadas muy esporádicamente. Las danzas y sus presentaciones, en las calles, en medio del

[7] Las fiestas de hermandades reparten los banquetes —por días— entre los dos funcionarios principales, el devoto y el mayordomo. El reparto más habitual es que el mayordomo celebre vísperas y día de limosna y el devoto el día central (en fiestas grandes cuando hay más de un mayordomo, como la de Mercedes, el reparto suele variar). En la práctica, las casas de ambos atienden a invitados tres veces al día (desayuno, almuerzo y cena) durante el tiempo que dure la fiesta.

[8] Cada danza tiene una serie de personajes. En algunas danzas los personajes son llamados por nombres genéricos en tanto que en otras, el nombre genérico no "describe" el conjunto. Así, una cuadrilla de diablicos puede incluir además a una tamalera, un ingeniero, el oso y su domador, el serrano y la serrana, el gigante, el ingeniero y otros. Cada uno de los personajes mencionados tiene su música y sus propios pasos de baile.

público —con el que interactúan— o en casas abarrotadas de gente, con niños colándose entre las piernas de quienes intentan ver algo, contribuyen también a dar la sensación de desorden y de juego característica de las fiestas sechuranas (y de la costa norte en general).

Si el mayordomo y el devoto corren con el grueso de la inversión monetaria necesaria para la celebración de la fiesta, existen dos instituciones que contribuyen a disminuir su carga: el pavate y los obligantes. El *pavate* es una especie de préstamo en productos que amigos, parientes y sobre todo compadres, otorgan a los encargados de celebrar la fiesta. Quienes entregan la ayuda esperan recibir el mismo apoyo cuando les corresponda celebrar la fiesta. Por su parte, *el sistema de obligantes* se sustenta en la formación de lo que podríamos llamar "conjuntos de donantes", que el mayordomo y el devoto buscan para que le ayuden a solventar algunos de los gastos de la fiesta (el castillo, la banda, los danzantes u otra actividad). El mayordomo se busca, por ejemplo, un obligante de danza, éste, a su vez, busca a una veintena de amigos, compadres o parientes para, en conjunto, solventar el gasto. Todos ellos participarán luego de la fiesta. Es por ello que los sechuranos dicen que las fiestas no las celebran los mayordomos sino los amigos.

Además de los miembros de la hermandad, la fiesta de 1999 fue celebrada también gracias a la participación de más de seiscientos obligantes[9]. Como se puede apreciar en el cuadro siguiente, cada uno de los funcionarios principales contó con el apoyo de cerca de doscientas personas. Danzas, castillos y banda, los tres gastos más fuertes son los que requieren de más apoyo; los recuerdos, en cambio, por su bajo costo, permiten pequeñas contribuciones de infinidad de personas. Aunque la mayor parte de los obligantes son familias e individuos, hay muchos que contribuyen como patrones de lancha o en tanto tripulación de las mismas, en una especie de contribución colectiva a nombre de la embarcación. Por otro lado, si bien la mayor parte de los obligantes reside en Sechura, varios contribuyen desde lejos: 32 del Callao, 14 de Cabo Blanco, 1 de Lima, 1 de Huacho y 1 de Letirá. Es de destacar que los sechuranos no suelen instituir fiestas en los lugares donde cuentan con de colonias de emigrantes, prefiriendo participar en las fiestas de su lugar de origen.

OBLIGANTES DE LA FIESTA DE LA VIRGEN DE MERCEDES, SECHURA, 1999

	Devoto	*Primer Mayordomo*	*Segundo Mayordomo*	*Total Obligantes*
Banda	27	42	20	89
Danzas				102
Cusqueños		50		
Cautivo		9	9	
Barquito			34	
Festival Marinera	15	12	—	27
Juegos populares	—	15	—	
Castillos/ camaretas	35	35	6	76
Nubes/ velas/ Alumbrado/ adornos	22	35	37	94

[9] No tengo cifras sobre el número de obligantes de fiestas anteriores, pero tengo la impresión de que éste se ha incrementado; quizás sea una muestra de la situación de crisis que atravesaba la pesca en 1999, durante el período en el que se hizo el trabajo de campo. En cambio, la proporción de obligantes residentes en otras localidades parece haber disminuido.

Recuerdos[10]	97	73	60	230
Totales	196	271	166	633

Fuente: Programa de invitación, 1999

Una última característica de las fiestas sechuranas que merece ser destacada es el papel protagónico otorgado a las mujeres. La división por género, presente en todos los momentos de la fiesta al separar espacios femeninos y masculinos (y establecer jerarquías de preeminencia), no supone ni una especialización de funciones, ni una separación de espacios. Las esposas de quienes pasan los cargos se visten también de fiesta y se sientan adelante en la iglesia (separadas de los varones, eso sí); acompañan la procesión (detrás de los hombres); presiden su propia mesa y tienen sus invitadas en los banquetes y recepciones. En síntesis, participan con igual derecho que los varones del jolgorio general. Por su parte, el servicio de cocina y la atención a las mesas es realizado por hombres y mujeres, parientes y amigos de la familia que pasa el cargo.

LA FIESTA DE LA VIRGEN DE MERCEDES Y SUS TRANSFORMACIONES

La fiesta de la Virgen de Mercedes es una de las fiestas más grandes e importantes de Sechura. Su día central es el 24 de setiembre, dura al menos cinco días, sin contar el novenario, y es celebrada por un devoto, dos mayordomos, dos procuradores, dos escribanos y las esposas de todos ellos. Es una fiesta muy antigua, hay referencias a ella desde mediados del siglo XVIII, cuando se celebraba en el mes de enero; referencias orales señalan que la fecha fue cambiada a principios del siglo XX para hacerla coincidir con su fecha canónica.

En este punto, es importante señalar que en Piura existe otra gran fiesta de la misma advocación, celebrada en el puerto de Paita. Esta celebración se desarrolla por las mismas fechas y es una de las fiestas regionales más importantes. Al igual que la Semana Santa de Catacaos y que la celebración del Señor Cautivo de Ayabaca, concita la presencia de millares de visitantes y es ocasión para la realización de una feria que atrae a comerciantes de Piura, Chiclayo e incluso del Ecuador. El Cautivo de Ayabaca y las Mercedes de Paita son además centros de peregrinación: a ellos se dirigen centenares de personas que por "promesa" recorren a pie el trayecto desde sus localidades, para presentar sus peticiones o agradecimientos a los santos.

A nivel regional, la fiesta de Paita es, obviamente, mucho más importante que la de Sechura. De hecho, muchos peregrinos al santuario de Paita son sechuranos. Sin embargo, para los sechuranos -que arguyen que su imagen es más bonita- se trata de su fiesta de Mercedes. Es un acontecimiento que concita la participación de quienes residen en la localidad, en las caletas cercanas pero también en pueblos y zonas más alejadas de Piura, de Chiclayo, de Lima, de Tumbes y también de Paita. Pero esta fiesta atrae fundamentalmente a sechuranos. No es, por lo menos hasta ahora, un centro de peregrinación, una feria y tampoco una atracción turística. Cabe agregar que la Virgen de Mercedes de Sechura, cuenta además con una fiesta de "medio año", más pequeña, organizada por un devoto.

La fiesta de Mercedes responde en gran medida al patrón tradicional y estándar de celebración, por lo que me excusaré de abundar con la etnografía de las fiestas observadas en las que baso mi análisis (correspondientes, como se señaló líneas arriba, a 1986, 1988, 1993 y 1999). Me

[10] Escapularios, llaveros, estampas, platos recordatorios y otros.

ocuparé, en cambio de señalar los elementos constantes y las variaciones en las fiestas observadas y en relación a las referencias sobre la forma "anterior" de celebrar la fiesta.

Para ello, abordaré primero los cambios más evidentes, luego aquellos que requieren alguna precisión adicional, para aventurarme más adelante en el fangoso terreno de la interpretación, procurando entender el sentido de la fiesta y sus transformaciones.

LAS DANZAS EN MERCEDES

Lo que a primera vista atrae más la atención en la fiesta es su profusión de danzas[11] (cuya diversidad y número sólo es comparable a la de Navidad y a la de algunas otras fiestas grandes en el ámbito sechurano, como la del señor de la Agonía de Bernal). Como ya mencionamos líneas arriba, en Mercedes están presentes, casi siempre, tres danzas[12]: los cautivos, el barquito y las pallas o sarahuas.

El barquito es una danza bastante antigua: aparece ya en las fotografías de Bruning a comienzos de siglo (Schaedel 1988) cuando aparentemente tenía características similares a las observables actualmente. Básicamente representa la parodia de un barco y su tripulación. La comparsa, llamada *partida*, incluye: un barco hecho de caña y papel cometa, con un timonel sentado en la parte más alta (un niño de cuatro a seis años), los oficiales (tres: capitán, contramaestre y oficial) y las margaritas (dos muchachas jóvenes, vestidas de raso, con un velo sobre el rostro y sombrero, supuestamente las parejas de los oficiales). Les acompaña la tripulación, un conjunto de 8 a 14 danzantes vestidos de marinero, con anteojos oscuros (algunos son caracterizados de manera diferente, distinguiendo su "actividad": el señalero, que va con pito y banderas de señales y preside la comparsa, el lustrabotas, el cocinero, el doctor y otros). Completan la comparsa la tamalera (hombre vestido de mujer negra, que lleva una olla de comida y que ´besa´ a los hombres que se dejan sorprender) y el turista (individuo caracterizado como ´gringo´ pues usa pipa, lleva una cámara con la que finge fotografiar a todos y muestra a los muchachos un par de revistas *playboy* que lleva bajo el brazo). En las cuatro fiestas registradas, se observaron pequeñas variaciones: el número de marineros cambió de año a año, también la ropa (en 1992 en vez de estar vestidos de marineros aparecieron con un polo blanco que decía "Virgen de Mercedes"), los agentes cambiaron en 1999 cuando aparecieron niños entre la marinería (en todas las otras ocasiones los únicos niños era el piloto y el lustrabotas). El único cambio "permanente" fue el reemplazo del *barquito* por un buque simulando una embarcación de guerra de la armada (el BAP Independencia), que aparece desde 1993. El cambio fue interpretado por los sechuranos como un aumento en la jerarquía de la danza. Tanto en los desfiles públicos como en las danzas, la comparsa muestra consistentemente una contraposición entre los oficiales y la marinería: sobrios, elegantes, ceremoniosos y hasta caballerescos los primeros; desordenados, alegres, burlones, los segundos (en la fiesta de 1986 bailaban con una alegre tonada: *"somos, somos los mejores..."*). A fin de cuentas, la Virgen de Mercedes es patrona de todos los marinos.

Pero la Virgen de Mercedes es también patrona de los reclusos. Y también hay una comparsa

[11] En general, estas danzas no son exclusivas del espacio sechurano pues se les encuentra —con algunas variantes— en toda el ámbito cultural de la costa norteña comunitaria en Lambayeque y Piura (cf. Casas 1993).

[12] En la fiesta de 1988 se presentó además la danza de los diablicos, una de las partidas más frecuentes en las celebraciones sechuranas. Dicha partida consta de una serie variable de personajes (diablicos, botellas, domador, gigante, mono, ingeniero y otros), que en las presentaciones ejecutan danzas individuales y que pasean en conjunto por las calles del pueblo los días que dura la fiesta.

que los representa: los cautivos aparecen únicamente para la adoración de la virgen después de la misa y durante la comitiva a la casa del mayordomo para el almuerzo del día central. Su número varía (entre dos y cuatro), van vestidos de lila, con las cabezas cubiertas por un bonete del mismo color y llevan un velo que no permite reconocerlos. Llevan cadenas en las manos y aparecen en escena saliendo de una "cárcel" móvil, hecha de cañas y tela, en la que se pintan barrotes y escenas medio cómicas siempre relacionadas a la coyuntura (en 1986 representaron la cara de un conocido narcotraficante, recientemente arrestado; en 1992 el dibujo representaba a Abimael Guzmán). La cárcel es custodiada por personajes supuestamente armados que cambian de año a año, de acuerdo también a la coyuntura (en 1986 eran policías; en 1992 fueron un soldado y un rondero). Los cautivos salen de la cárcel ante la invocación de un ángel, que también acompaña al grupo, de rodillas, se aproximan a la imagen de la Virgen cantando canciones de arrepentimiento. Así la comparsa representa más a los arrepentidos del juicio final que a los reclusos[13].

Las pallas o sarahuas, siempre presentes en la fiesta, están vinculadas menos directamente a la imagen de la Virgen de Mercedes. La comparsa se compone de dos grupos de danzantes (moras y cristianas), cada uno presidido por una 'reina'. Todas van vestidas de raso (celeste unas, rosado las otras) y llevan espadas de cartón cubiertas de papel platino. Las reinas llevan unos años coronas, otros años sombreros con cintas. Acompañan la comparsa una pareja de muchachos vestidos con ropa simple de bailar marinera, llevan sombreros de paja con espejos: son el pescador y la pescadora. La danza se representa en la plaza, la tarde del 24 (y a veces también el 25), consiste en una serie de pasos y versos ejecutados y recitados por cada una de los miembros de cada grupo, alternativamente. Al final, la reina mora, derrotada es perdonada por la reina cristiana. Tras la ejecución de la danza, el pescador y la pescadora bailan una marinera que termina con la muerte del pescador. Más allá de ser una variante de un ´moros y cristianos´ moderno y femenino, su sentido se me escapa, y los sechuranos entrevistados no parecen conocer el sentido de la danza más allá de remitirse a la costumbre. Algo semejante sucede con la comparsa de los cusqueños, presentada en las fiestas de 1988 y 1999, consistente en dos grupos de danzantes (niños), hombres y mujeres, presididos por el Inca y su Coya y cuya única función aparente es brindar un espectáculo durante la fiesta. Se podría especular que ambas danzas son alternativas a la representación de "Bernardo del Carpio", que nunca he visto pero que según referencias es también una celebración de moros y cristianos, sólo que desarrollada por hombres adultos —a pie y a caballo—, según un guión y escenografía específicos.

Las danzas parecen ser manifestaciones sobre las que operan cambios constantes pero poco sustantivos, son cambios en detalles, por lo general "reversibles" y que no afectan el significado de la fiesta. Los últimos años han aparecido dos nuevas manifestaciones públicas, que se suman a las partidas de las danzas para incrementar el *stock* de espectáculos ofrecidos por la fiesta. El concurso de desfile escolar, organizado por la coordinación de educación, en el que se disputa un gallardete titulado "Virgen de las Mercedes" y que convoca a escuelas y colegios de la ciudad, es celebrado el viernes antes de la fecha central. El festival de marinera norteña "Virgen de las Mercedes", instituido desde 1997, es realizado la antevíspera y es financiado por el devoto, el primer mayordomo y sus obligantes. Ambas actividades amplían además el círculo de participantes en la celebración incluyendo nuevos agentes y actores.

[13] Es difícil precisar el origen de esta comparsa. Existen en Sechura documentos de fines del siglo XVIII que refieren a actos públicos de expiación (principalmente por adulterio), en los que los culpables paseaban por el pueblo vestidos de morado en ocasión de algunas festividades. Archivo Parroquial de Sechura. Dispensas matrimoniales, siglo XVIII.

PROPAGANDA, REGISTRO Y DIFUSIÓN DE LA FIESTA

Si las danzas aparecen como un elemento muy versátil pero no transformable de la fiesta, las formas de "registro" de la fiesta, los recordatorios entregados y los folletos de programación parecen enmarcarse dentro de un proceso de densificación o ampliación de su cobertura.

En 1986, sólo pocas personas tomábamos fotografías: un fotógrafo profesional, encargado por uno de los mayordomos, un pariente del otro y un antropólogo en trabajo de campo. El año anterior (1985) se había producido un acto inédito: la fiesta fue filmada. El vídeo fue presentado en la plaza del pueblo, el día de vísperas, la propia fiesta era un espectáculo merced a la novedad del medio de registro. En 1993, cuando habían muchos más fotógrafos, entre propios y ajenos, y cuando los antropólogos del proyecto de preservación de la música tradicional andina filmaban la fiesta, el vídeo ya no era una novedad digna de atención; de hecho, había otro camarógrafo particular registrando la fiesta. En 1999, había varios fotógrafos –siempre incluido un antropólogo- y dos camarógrafos, parientes de los mayordomos, grabando en formato high8. Tomar fotografías y filmar pasaron de actos inéditos y espectaculares a convertirse en actos cotidianos. Aparte de aquellos con fines de investigación, las fotografías y los vídeos tienen por finalidad recordar y mostrar la fiesta, tanto a quienes la celebraron como a los parientes y amigos que no pudieron estar presentes.

Los recuerdos de los mayordomos existen en Sechura desde hace muchas décadas. No sé desde cuándo ni por qué se instituyeron[14], pero sin lugar a dudas su número y diversidad se ha incrementado. Hace 15 años se entregaban simplemente estampas con el nombre y fecha de la festividad y los celebrantes; en 1999, cada mayordomo entregó más de un tipo de recuerdos: estampas, llaveros, platos y una suerte de escapularios dobles, en forma del escudo mercedario, unidos por una cinta con los colores del Perú, llevando en un lado la fotografía de la imagen de Mercedes de Sechura y en el otro una estampa genérica de la virgen (y en el reverso los nombres de los mayordomos).

Por último, quisiera mencionar los cambios en la publicidad sobre la fiesta. En 1986, circulaba un pequeño programa de actividades, una hoja impresa tamaño A4 doblada en dos en la que se destacaban los actos de la fiesta y una relación de los encargados y contribuyentes. Además, se hacía propaganda por las "emisoras" (altavoces colocados en tres puntos del pueblo) que anunciaban los actos de la fiesta y los nombres de los mayordomos. En 1999, la fiesta es mencionada en las radios locales (hay dos estaciones de radio en Sechura) y también por medio de un folleto de invitación con el mismo contenido que antes, pero compuesto ahora de cuatro hojas tamaño A4 más carátula de cartulina (en mejor impresión). ¿Un cambio significativo? No lo creo. Creo más bien que la fiesta utiliza para su publicidad las posibilidades técnicas de su época.

LOS AGENTES Y LA PARTICIPACIÓN

Para analizar los cambios en los agentes presentes en las fiestas, es necesario describir brevemente su

[14] Quizás, como en Vichaycocha, aparecieron como una forma de permitir la participación de emigrantes que no podían solventar el conjunto de la fiesta (Casaverde 1981).

participación en el periodo que nos ocupa.

En 1986, la fiesta de Mercedes era de la Hermandad. Los mayordomos y el devoto, con sus procuradores y escribanos, con sus esposas, eran sus responsables y sus principales agentes. Por supuesto, participaba mucho más gente, de acuerdo a varios niveles de participación: la familia extensa de los encargados (que apoyan como obligantes y serviciales), las amistades y los allegados (que colaboran con pavates y asisten como invitados) y el público en general, que participa únicamente de las funciones públicas de la celebración (Diez 1994: 51). Entre los que pasaban los cargos se diferenciaba entre los "pescadores" (aquellos dedicados a la pesca o alguna otra actividad relacionada) de la gente del "pueblo" (dedicada a otras actividades). En cualquier caso, dada la envergadura del gasto que requiere la celebración, no cualquiera celebraba la Virgen de Mercedes. Sus funcionarios son siempre gente de respeto y de buena posición económica. Era pues, una fiesta "privada" celebrada por las familias más pudientes del pueblo y sus redes de parientes y allegados, que ofrecía una serie de actos a los que la población asistía en tanto "público".

En 1993, la organización de la fiesta era aún la misma. Sin embargo, a nivel del "contexto", dos elementos habían cambiado. De un lado, se había creado la provincia de Sechura, reconstruyendo la unidad política de la antigua reducción y convirtiendo la ciudad de capital distrital en capital provincial. Con ello, aparecieron dos nuevas autoridades con un poder significativo y de alcance mayor al del espacio local: un alcalde provincial y un subprefecto. Por otro lado, al nivel de la organización religiosa los peregrinos que se dirigían a pie a la celebración de Mercedes de Paita empezaron a agremiarse[15], creando una organización de jóvenes. La asociación de peregrinos se encargaba en ese año sólo de organizar de la mejor manera posible la peregrinación a Paita. Sin embargo, en su lugar de origen, aparecía disociada de la fiesta de Mercedes.

En 1999, todos los actores confluyen en la fiesta[16]. La hermandad sigue rigiéndola pero dando cabida a la participación de otros. En primer lugar, participan ahora la municipalidad y la subprefectura, marcando su presencia durante la procesión principal de la imagen, la tarde/noche del 24 de septiembre. El recorrido de la imagen, además de las casas de los miembros de la hermandad, incluye ahora también los locales de la municipalidad y la subprefectura, donde las autoridades preparan un pequeño altar y un homenaje, además de depositar una pequeña ofrenda floral en el anda. Más interesante resulta la participación de la asociación de peregrinos a Paita, que no sólo han logrado incluir su misa previa a la peregrinación dentro del novenario de la fiesta, sino que además participan acompañando y cargando la imagen durante buena parte de la procesión del 25 de septiembre.

La fiesta de 1999 mostró además otro actor colectivo no esperado: la "Sociedad de cargadores de la Virgen de Mercedes". Una asociación compuesta sobre todo por jóvenes con la función principal de cargar y cuidar el decoro durante las misas y procesiones de la Virgen. Ellos acompañaron la misa de fiesta, cargaron la imagen y formaron cadenas protectoras durante la procesión[17].

[15] El proceso es común a toda la región de Piura. Comenzó con la agremiación de los peregrinos a la fiesta del Cautivo en Ayabaca. Ellos empezaron a promover el peregrinaje en grupos (y no individualmente, como hasta entonces), desarrollando además una serie de actividades colaterales: desde una misa colectiva antes de salir (y también al regreso) hasta visitar casa por casa en búsqueda de limosnas para financiar los viajes. Los grupos avanzaron hasta la creación de una Asociación regional, que provocó escaramuzas por jurisdicción eclesiástica entre las dos Diócesis relacionadas (Piura y Chulucanas).

[16] En esta fiesta, como en las de los años anteriores, participó también una escolta militar provista por la guarnición de Matacaballo. Después de todo, la Virgen de Mercedes es también la patrona de las armas del Perú.

[17] La creación de hermandades de cargadores es un fenómeno relativamente reciente en el bajo Piura. La primera referencia es la Hermandad de Caballeros del Santo Sepulcro, creada en Catacaos para funciones similares durante la fiesta de Semana Santa (Franco 1981). En Sechura, la primera

En el lapso de tiempo analizado, la fiesta de Mercedes ha sido y sigue siendo una fiesta de la hermandad, que encabeza la fiesta y que se encarga y responsabiliza de los actos principales. Sin embargo, se aprecia la creciente participación de otros agentes y, con ellos, de otros estratos de la población: jóvenes y niños participan ahora de la celebración como peregrinos, cargadores o desfilantes, incorporándose a una celebración en la que sólo participaban adultos de buena condición socioeconómica. Ello podría ser interpretado como una democratización de la participación en la fiesta, que sumada a la incorporación de nuevas actividades indica una diversificación de sus momentos, mostrando una fiesta que se expande y se hace más compleja.

CAMBIOS Y CONTINUIDADES EN EL SENTIDO Y EN LOS MENSAJES DE LA FIESTA DE MERCEDES

Para ensayar algunas interpretaciones sobre el sentido de la fiesta de la Virgen de los Mercedes es menester situarla en su contexto, el de las fiestas religiosas en Sechura. Hemos dicho que se trata de una de las fiestas más importantes. De hecho, su posición habría ido cambiando a lo largo de los años. En 1960, cuando la cofradía del Santísimo regía la vida ritual del pueblo, la de Mercedes era la segunda fiesta más importante, luego de la Semana Santa (Velaciones, el otro evento central, no es precisamente una fiesta). En 1986, cuando ya no existía un sistema ritual integrado y cuando las fiestas se sucedían en sus fechas gracias a la costumbre y a las devociones personales y familiares, la fiesta de Mercedes era considerada entre las fiestas más importantes del pueblo (para muchos seguía siendo la segunda fiesta y para otros la primera, pues Semana Santa puede ser vista como una sucesión de fiestas encadenadas). A pesar del incremento de sus actividades, en 1999 algunos comentarios señalaban que la fiesta parecía haber decaído en algunos aspectos como las bandas o los danzantes, siendo aventajada por las celebraciones de San Jacinto Forastero y de la Virgen de la Luz[18]. Cabe preguntarse si estamos frente a un proceso o ante un hecho coyuntural. Mi impresión es que se trata de lo segundo: la celebración se habría visto afectada por la incierta situación económica de la actividad pesquera, que atraviesa una crisis que ya dura dos años. Si ello es cierto, el decaimiento de la fiesta sería sólo temporal y la fiesta de Mercedes seguirá siendo por muchos años una de las principales celebraciones del pueblo y de la provincia de Sechura.

Consciente de las limitaciones de la percepción subjetiva, me atrevo a formular que en los últimos años se ha producido un cambio "observable" en el sentido de la fiesta, que se habría desplazado desde un polo de devoción popular, marcado por la celebración por "promesa" y de acuerdo a los cánones de la fiesta tradicional, hacia un polo más "mariano" en sus motivos y con determinados componentes más parroquiales, propios de las expresiones religiosas urbanas contemporáneas. En 1986, el párroco prohibió la intervención de las bandas dentro de la iglesia, particularmente en las misas. En las paradas en las casas de los funcionarios, donde aún tocaba la banda, las oraciones —cuando habían— no versaban sobre temas marianos sino que se limitaban a la Virgen de Mercedes, como entidad diferente de las otras vírgenes (la Virgen de la Luz, la Virgen de

apareció como una transformación de la Hermandad de Señor de los Milagros, y luego apareció una segunda para San Martín de Porres, a mediados de la década del 80.

[18] San Jacinto Forastero y la Virgen de la Luz, son celebradas gracias a la participación sostenida y considerable de familias emigradas de Sechura, por lo que los ciclos económicos locales les afectan menos que a otros.

Fátima o la Virgen del Rosario, por ejemplo). Los programas se limitaban a la enumeración de las actividades y a señalar los nombres de los mayordomos, del devoto y de sus respectivos obligantes. Ya en esos años se empezaba a tratar de crear un coro en la iglesia, además de introducir oraciones o elementos de reflexión en las liturgias y misas de los novenarios (obviamente, no sólo en la fiesta de Mercedes). Quince años de esfuerzos parroquiales por purificar la costumbre terminaron por rendir frutos: en 1999, la banda no ingresa a la Iglesia y la música de las misas corre a cargo del coro parroquial, no hay parada en la procesión que no esté acompañada por una oración a la Virgen y lo mismo sucede con las reuniones en los novenarios. Además muchas de las oraciones son genéricas, a la Virgen y no a una advocación en particular. Los programas de la celebración incluyen oraciones y referencias a la imagen.

Este nuevo elemento presente en el discurso y quizás también en las motivaciones íntimas de quienes participan de la fiesta (particularmente en el caso de la Hermandad de Cargadores, donde el propósito mariano es explícito), no elimina la lógica de la devoción tradicional y de la promesa como fuerzas que impulsan a los sechuranos a pasar los cargos y a solicitar milagros a la Virgen de Mercedes. La fiesta aparece entonces "integrada", lo tradicional y lo mariano (moderno) se mezclan para producir una fiesta en la que ambos componentes no pueden ser fácilmente separados.

La fiesta conserva todo el tiempo su sentido de devoción popular, de patronazgo de los pescadores, del ejército y de los penitentes. Su simbolismo básico parece no haber cambiado en las últimas décadas; si tuvo algún otro sentido anteriormente, éste ya no era apreciable en 1986. Tampoco ha variado su dimensión lúdica ni su carácter de espectáculo. Al contrario, éste se amplía respondiendo a la mayor cantidad de medios y recursos técnicos disponibles y a la demanda de participación por parte de otros sectores. Siendo fiel a sus "orientaciones básicas" la fiesta de la Virgen de Mercedes de Sechura aparece, tal y como la consideran los propios sechuranos, como muy tradicional.

Ahora bien, la demanda por la participación por parte de los grupos de peregrinos, de las autoridades, de la asociación de cargadores parece responder a una lógica diferente de la que percibí en años anteriores. Hace una década, sostenía que el patrocinio de las fiestas patronales no respondía a un mecanismo de nivelación económica y tampoco a una lógica de acumulación de prestigio sino a una necesidad de mantener el estatus. Los sechuranos aceptaban los cargos para mantener su posición social y no para escalar hacia estadios más altos de prestigio: había que sostener un *status* personal correspondiente a la familia y al grupo social en el que ésta se ubicaba, llamé a eso mantener un "mínimo de prestigio" (Diez 1994). Ahora esa explicación me resulta insuficiente.

La fiesta ya no puede ser leída como un evento en función de un patrocinio económico al que sólo tiene acceso una limitada porción de la población (los mayordomos y sus redes de familias). Ahora individuos y grupos no relacionados directamente con los funcionarios participan como algo más que público pasivo, reclaman formar parte de la celebración aunque sea fuera de los escenarios y espacios "privados" de la fiesta (los banquetes) que siguen siendo privilegio de los mayordomos y sus invitados. Esta búsqueda de espacios de participación podría interpretarse como una búsqueda de ciudadanía local. La Virgen de Mercedes es reclamada como patrimonio de los sechuranos y no sólo de quienes la celebran, una fiesta a la que tienen derecho todos. La fiesta se convierte así en un sujeto de derechos restringidos, propios a los sechuranos de cualquier condición, ya no sólo de pescadores pudientes y sus obligantes sino también de pobres jóvenes peregrinos y otros. Si la gente ya se identificaba con la Virgen de Mercedes, ahora también se la apropian. Quizás con el tiempo los otros

celebrantes de la Virgen cuestionen también la supremacía de la hermandad pero es muy temprano aún para asegurarlo.

Como en el caso de la religiosidad, esta lógica de ciudadanía no anularía las prácticas y motivaciones anteriormente existentes. Creo que la lógica del mínimo de prestigio, complementaria a la otra, subsistirá mientras las redes de familias actualmente congregadas alrededor de la celebración se mantengan, mientras la Virgen de Mercedes sea aún la "gran patrona" de todos los pescadores (prósperos) de Sechura.

PENSANDO SOBRE LAS FIESTAS Y SUS TRANSFORMACIONES

A manera de reflexiones finales quisiera destacar algunas ideas e hipótesis a propósito de los cambios en las fiestas patronales. Las ideas, sobre las transformaciones en la fiesta de la Virgen de Mercedes, pueden ser consideradas conclusiones e interpretaciones elaboradas desde el caso de Sechura. Las hipótesis sobre los factores de variación/transformación de las fiestas patronales, son ideas más generales, inspiradas en el caso sechurano pero que podrían tener un alcance mucho mayor que el sujeto del análisis.

UNA FIESTA IGUAL A SÍ MISMA

Para intentar resumir en unos pocos párrafos los cambios observados en Sechura, los abordaré en términos de sus consecuencias en la transformación y continuidad de la fiesta, de acuerdo a la clasificación planteada en la introducción entre cambios coyunturales, complementarios y desestructurantes.

En la fiesta de la Virgen de Mercedes de Sechura, se observan por lo menos tres cambios coyunturales o que no alteran o modifican significativamente el desarrollo de la fiesta: los detalles en las partidas o comparsas de danza, el nivel de gasto y las formas de registro y propaganda de la celebración. A lo largo de los años, son observables una serie de pequeños cambios en las danzas, desde modificaciones en colores y tipos de trajes, hasta el número y composición de los danzantes (a veces son más, a veces menos; a veces adultos a veces niños), pasando por la presencia o ausencia de algunas danzas (cusqueños o 12 pares); cambiar el *barquito* al *buque* no modifica el sentido de la danza. Todos estos cambios no son irreversibles, no sólo no modifican las expresiones o el sentido de la fiesta sino que suelen incluso retraerse sin que por ello se altere el conjunto. De hecho, el significado genérico de la danza no parece haber cambiado, las danzas de Sechura parecen mostrar una sorprendente (y sospechosa) continuidad desde hace al menos un siglo. En cualquier caso, no hemos observado ningún cambio realmente significativo en los últimos quince años.

En lo que se refiere al gasto, no es necesario cuantificar para observar que en algunos años la fiesta es más vistosa y "grande" que en otros. Estas variaciones, que dependen de la coyuntura y de los ciclos económicos que afectan los ingresos de los sechuranos, son también temporales. Las fiestas pueden ser buenas o malas dependiendo de la situación económica de sus patrocinadores y también de su disposición al dispendio festivo. Sólo serían significativos si cambiaran consistente y sostenidamente el *status* económico de quienes financian las celebraciones (y aún en ese caso no se

puede asegurar que se produciría un cambio en la celebración).

La renovación constante de las formas de registro y de difusión de la fiesta, puede ser vista como una consecuencia natural del desarrollo tecnológico más que de un cambio significativo en la fiesta en sí. Sin ser estrictamente un cambio "reversible", podría serlo si las circunstancias económicas lo exigieran. Un cambio sostenido en el uso de los medios podría ciertamente transformar algunos aspectos de la fiesta pero no se ha producido.

En cambio, sí es posible apreciar algunas transformaciones más consistentes, siempre incrementando nuevos elementos o nuevos espacios de participación (incluso nuevos sentidos) más que reemplazando lo existente. Así, en los últimos años se aprecia la introducción de nuevas actividades y la ampliación de la base de la participación organizada en la fiesta así como un "complemento" en el sentido de la participación.

El festival de marinera y el concurso de desfile escolar introducidos en los últimos años, incrementan el número de espectáculos ofrecidos por la fiesta, contribuyen a su engrandecimiento al mismo tiempo que abren espacios de participación a nuevos agentes. Además, en la última década la hermandad de la Virgen de Mercedes ha permitido la incorporación de nuevos agentes en su fiesta: los peregrinos a Paita, la sociedad de cargadores y las autoridades política tienen ahora un lugar específico en la celebración. Hasta ahora, estos cambios complementan y no transforman y se inscriben dentro de la práctica histórica (y quizás estratégica) de las asociaciones religiosas sechuranas[19]. Yo añadiría que esta apertura a la incorporación de nuevos agentes sólo es posible porque la hermandad no los ve como una amenaza a su hegemonía en el control y organización de la fiesta. Lo que equivale a decir que es un cambio tolerable precisamente porque es "sólo" complementario, porque se conceden espacios de participación en espacios periféricos al poder religioso de la hermandad (de hecho, y aunque parezca paradójico, la misa y la procesión son espacios secundarios, en relación a los banquetes o desfiles, en los que los cargadores o los peregrinos no compiten con la hermandad). Cierto es que la apertura a la participación de nuevos agentes podría, en el mediano plazo, afectar la hegemonía de la hermandad, pero hasta ahora no lo hace.

En la medida en que no alteran sustancialmente la situación inicial, puede decirse que los cambios observables en el sentido de la fiesta son también de carácter complementario. El carácter más mariano de la fiesta, fruto en gran medida de la política de la parroquia pero seguramente también de la devoción personal de muchos sechuranos, no deja abolido el carácter de promesa de quienes pasan el cargo y tampoco las motivaciones más culturales y de devoción particular hacia la Virgen de Mercedes. La lógica de la participación (o de la inclusión, o de la ciudadanía, como prefiera llamársele) complementa la lógica del mínimo de prestigio, sustentada en la existencia de redes de familias que tanto como hacen posible el financiamiento de la fiesta, presionan a sus miembros para que ocupen los cargos.

Vistos los (pocos) cambios observables en la fiesta de Sechura a lo largo de quince años, sumados a la sospechosa continuidad aparente según los testimonios, puede decirse que en materia de transformación de sus fiestas —y de las diferentes manifestaciones al interior de éstas— los sechuranos aparecen más bien como "conservadores". En el período analizado, no se ha observado ningún cambio que pueda ser calificado como desestructurante; aunque hemos señalado algunos que potencialmente podrían serlo. Mientras tanto, la fiesta de la Virgen de

[19] Una visión de largo plazo muestra que las asociaciones religiosas de Sechura se han ido modificando para permitir la incorporación de nuevos grupos emergentes, garantizando así la participación ordenada de las formas de organización o clasificación de los grupos en el pueblo (Diez 1994).

Mercedes de Sechura, goza de "buena salud" y se realiza dentro de sus patrones tradicionales de celebración y probablemente siga así durante cierto tiempo. De acuerdo a lo registrado, de no mediar una acción transformadora radical sólo una mayor concentración de cambios complementarios podría, en un mediano plazo, alterar la fiesta.

LOS FACTORES DEL CAMBIO EN LAS FIESTAS PATRONALES

Los cambios observados, y los no observados, sirven para formular algunas hipótesis sobre los factores que intervendrían en la transformación de las fiestas patronales y sobre la naturaleza de los cambios plausibles que ellos producirían. Aunque los presento a manera de listado, supongo que más de uno de los factores señalados a continuación están vinculados entre sí, pero por ahora me excuso de intentar relacionarlos de manera más específica.

El gasto, o siendo más explícito, los requerimientos económicos y de financiamiento, son secundarios en relación a la tradición, a las exigencias sociales y a la voluntad (individual y colectiva) de celebrar la fiesta. Si la celebración de las fiestas responde a los ciclos económicos cotidianos, esta variación coyuntural no la altera en lo esencial y a veces tampoco en lo superficial. Existe gran diversidad de mecanismos para "compartir" el gasto de la fiesta y para reducir la presión económica que ésta puede ejercer sobre unos pocos individuos. En caso de crisis sostenida, si continúa el interés o la devoción a la fiesta, antes que desactivar sostenidamente su celebración, la gente optará por la reducción del gasto, por la suspensión temporal o por la transformación de sus instituciones de financiamiento hacia formas más compartidas y menos onerosas.

Las transformaciones en los gustos de los agentes que organizan o participan en las celebraciones tienden a ser incorporados en las fiestas. Dado que los cambios en los gustos serían siempre de detalle, producirían sea modificaciones menores sea la incorporación de nuevos espacios o actividades en los que éstos puedan manifestarse. De hecho, los gustos o preferencias sensoriales (musicales pero también visuales y sobre todo culinarias) deben hallarse entre los elementos que más se conservan en una fiesta; en ese sentido serían elementos que modifican más que transforman. Los cambios más sensibles en materia de gustos serían generacionales (y temporales) y en menor media, fruto de la emigración y del retorno. Al final, la "realización" efectiva de las manifestaciones agradables a los gustos tradicionales en una fiesta es función de las posibilidades económicas y no de una transformación sensible de los mismos.

Una influencia moderada de los cambios tecnológicos y un incremento mediano o bajo de la cobertura de medios de comunicación son absorbidos por las formas tradicionales de celebración de la fiesta. Ante la aparición de un nuevo dispositivo técnico de difusión o de registro, la primera reacción será la de ponerla al servicio de la celebración, tal y como se realiza. Un cambio significativo en la fiesta se produciría si y sólo si hay un desplazamiento o un cambio en el público al que van dirigidas el espectáculo, la difusión y la propaganda de la fiesta. Mientras el público sea "local" (nacido o residente en la localidad o descendiente de nativos hasta de segunda generación) no habrá transformación significativa vía desarrollo tecnológicos o medios de comunicación.

Los cambios en la realización de una fiesta debido a la inclusión de nuevos actores o agentes se hallan en relación directa a la cercanía de los mismos a los centros de decisión, de organización y de financiamiento de la celebración. Los agentes tradicionales toleran mejor la intrusión de nuevos

agentes cuanto más lejos se encuentren éstos de dichos espacios centrales.

Los cambios políticos y los proyectos de construcción de redes regionales se hallan entre los factores que más directa y sostenidamente modifican las fiestas patronales. Las fiestas patronales constituyen uno de los mejores medios de propaganda para la construcción de imágenes de identidad de proyección regional y nacional.

En el mediano plazo, las políticas de transformación (o simplemente de formalización, institucionalización o educación) sostenidas por agentes con poder político o religioso producen cambios en los patrones de celebración de una fiesta. Las políticas "en positivo" serían más efectivas que las políticas de prohibición, que afectarían sólo la organización y producirían en cambio tendencias contrarias. Además una política sería más efectiva cuando introduce algo nuevo que cuando busca modificar sustantiva y directamente una práctica ya existente.

Si las fiestas patronales aceptan con facilidad los cambios que no alteran sus disposiciones o patrones de celebración tradicionales, se puede decir que las transformaciones en las fiestas patronales son la mayor parte de las veces producto de la acumulación de cambios complementarios. Por separado, cada uno de ellos no sólo no altera la fiesta sino que es incluso visto como una ampliación de la fiesta que sigue el curso natural de desarrollo de la celebración. Y ello sería cierto también para los cambios en el sentido último de la celebración: los cambios tolerados o aceptados serían siempre aquellos considerados superficiales (o los que profundizan o son consecuencia del sentido pregonado por los actores sociales).

Muchas de estas hipótesis son, por supuesto, cuestionables, pero me parecen un buen punto de llegada de las conclusiones de la fiesta de Mercedes de Sechura y un mejor punto de partida para nuevos trabajos sobre transformaciones en las fiestas patronales. Y esa es su razón de estar.

Finalmente, y cómo última reflexión, me parece interesante señalar algo obvio: las fiestas patronales son función de procesos generales más amplios, que las engloban y lejos de oponerse a los mismos, los muestran, los expresan, los llevan al lenguaje popular del acto y sobre todo, al lenguaje de la celebración, forzando a la costumbre, a lo tradicional, a reaccionar. Por ello se producen grandes o pequeños cambios, pero cambios al fin. Así las transformaciones en las fiestas son función de muchos otros cambios en la sociedad. La demanda por la participación de parte de nuevos grupos es paralela al crecimiento de formas de organización no tradicionales en todo el espacio rural peruano. La difusión de muchas fiestas es componente importante de proyectos políticos de envergadura local sólo posibles gracias a la distritalización de los presupuestos municipales y al auge que han cobrado los gobiernos locales en los últimos años. Y podríamos multiplicar los ejemplos. Lo que interesa es considerar que la transformación de las fiestas patronales está, a fin de cuentas, en función una suma de factores no festivos, no religiosos, no devotos y no locales.

Bibliografía

CANEPA, Gisela. Máscara, transformación e identidad en los andes. La fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo-Cusco. Lima, Pucp, 1998)

CASAS, Leonidas. Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque. En: Romero ed. Música, danzas y máscaras en los andes. Lima, Pucp-Instituto Riva Agüero, 1993, pp 299-338.

CASAVERDE, Juvenal. Santos, cargos religiosos y procesos sociales. En: Revista del Museo Nacional, 1981, XLV: 291-

310.
DIEZ, Alejandro. Diversidades, alternativas y ambigüedades. Instituciones, comportamientos y mentalidades en la sociedad rural. En: Agreda, Diez y Glave, eds. Perú: el problema agrario en debate, Sepia VII. Lima, Sepia, 1999, pp. 245-326.
DIEZ, Alejandro. Fiestas y cofradías. Asociaciones religiosas e integración social en la historia de la comunidad de Sechura (siglos XVII al XX). Piura, Cipca, 1994.
FRANCO, Eduardo. Grupo cataquense y ritual en la fiesta de Semana Santa. Lima, Pucp, Memoria de bachillerato en Ciencias Sociales, 1981.
MITCHEL, William. Peasants on the edge: Crop, cult and crisis in the andes. Austin, Texas University Press, 1991.
ROMERO, Raúl ed. Música, danzas y máscaras en los andes. Lima, Pucp-Instituto Riva Agüero, 1993.
SCHAEDEL, Richard. La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning, 1886-1925. Lima, Cofide, 1988.
VAN RONZELEN, Teresa. La cruz de Motupe: centro de peregrinaci´on regional en el norte del Perú. En: Allpanchis, 1988, (32): 109-134.

LA RELIGIOSIDAD POPULAR SEVILANA EN SUS MANIFESTACIONES DE CULTO EXTERNO[1]

Esther Fernández de Paz
Universidad de Sevilla

Adentrarse en la profundización de la denominada *religiosidad popular*, entraña ciertas dificultades, pues parece claro que de los grandes grupos de relaciones que estudia la Antropología Social (las del hombre con su ambiente, con sus semejantes y con lo sobrenatural), es justamente el campo de las relaciones simbólicas con la divinidad, uno de los que mayor complicación presentan al investigador, al estar conformado por creencias de las que sólo puede observarse su materialización en acciones y rituales concretos. Evidentemente, sólo estas conductas externas son las que tienen el carácter de fenómeno observable y, por tanto, de fenómeno cultural analizable. Utilizando la reflexión del antropólogo Antonio Limón, si sólo se tratara de creencias personales e introspectivas, mal podrían caer en el campo de investigación de las ciencias sociales, por más utilidad que conlleven para el propio sujeto que las posee[2].

Además, la investigación se complica si tenemos en cuenta que la religiosidad popular no se ajusta al estricto acatamiento de los dogmas establecidos por la Iglesia, sino que, aun aceptándolos, combina esos planteamientos con conductas y tradiciones culturales, presentando muchas veces una separación entre la expresión verbal y la conducta física, entre la aceptación teórica de determinadas ideas y el modo observable en que se llevan a la práctica. Es en este sentido en el que vamos a utilizar y a entender el término *religiosidad popular*, que indudablemente no va referido a un sector de la sociedad, ni a las clases iletradas, ni al mundo rural, etc... No está expresando, por tanto, la extendida oposición culto/popular o rural/urbano, como mundos independientes y contrapuestos, sino ese modo especial que tiene cada sociedad, cada cultura en su conjunto, de añadir sus propias vivencias, su propia experiencia cultural, al núcleo básico (ortodoxo) de las enseñanzas de la Iglesia.

Esta mezcla se presenta más o menos equilibrada, dependiendo de los pueblos y asimismo de las épocas que se analicen, pero es innegable que en Andalucía se da un fuerte desequilibrio en favor de los componentes culturales tradicionales, manifestando una tendencia ininterrumpida a lo largo de su historia hacia la teatralización de sus manifestaciones de culto externo.

Algunas de las razones que se barajan para intentar explicar el fuerte arraigo de este tipo de religiosidad en Andalucía, se fundamentan simplemente en el carácter extrovertido y colorista

[1] *La Religiosidad Popular Sevillana*. Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000. Páginas: 97-122-ISBN: 84-472-0546-0

[2] A. LIMÓN. "Sobre el método", *Anales del Museo del Pueblo Español*, Madrid, 1988, vol. II, p. 70.

propio de los pueblos mediterráneos. Otras se adentran a circunstancias históricas, como la coincidencia de la revitalización del cristianismo en nuestro territorio, tras muchos siglos de presencia musulmana, con el momento en que se produce la extensión de un tipo de religiosidad teatral y sensualista, propiciada en aquellos momentos por la propia Iglesia oficial, y que es perfectamente aceptada por los gustos religiosos del pueblo; a diferencia del resto de la península, en que la religión cuaja en sus formas populares en la Alta Edad Media.

Ciertamente, si las culturas propias y diferenciadas se han ido conformando y son el resultado de una trayectoria histórica común, debemos repensar ese conjunto de vivencias históricas, —en este caso las andaluzas—, para intentar comprender las causas que originaron y, sobre todo, las causas por las que aún hoy se mantienen los elementos definidores de las manifestaciones de nuestra religiosidad popular.

Vemos así que desde los arranques de la Edad Media, momento en que comienza a institucionalizarse y organizarse la Iglesia oficial, sus representantes manifiestan un claro interés por la propagación del uso de la imagen, como medio de educación religiosa de unos fieles en su mayoría analfabetos. Pero la ausencia manifiesta en el cristianismo de esa iconografía imprescindible para el acercamiento del pueblo a las abstracciones teológicas, les conduce a adaptar a sus necesidades muchos símbolos gráficos del mundo pagano, ya asimilados por el pueblo. Era evidente que el arraigo popular por la imaginería sacra venía de muy antiguo.

En Andalucía, en concreto, ello nos va a explicar la fuerte inclinación por las devociones marianas. El principio del culto a la diosa madre se remonta en nuestra tierra al momento de la extensión por todas las culturas mediterráneas de las imágenes maternas provenientes de Asia, después de la revolución neolítica; culto que, por encima de los posteriores y continuos cambios de denominación (Astarté, Tanit, Artemisa, Afrodita...), siempre ha constituido una pieza clave en la religiosidad del sur de la península[3].

De hecho, el paralelismo existente entre este culto y la fecundidad de la tierra, el catolicismo parece haberlo traducido en la ubicación de los santuarios marianos en parajes privilegiados por la naturaleza; unos santuarios que en Andalucía se van multiplicando a medida que avanzaban las tropas cristianas, porque la falta de santos en los territorios hasta entonces musulmanes, se va supliendo con imágenes de la Virgen. Pero además, la Iglesia pretende -y evidentemente consigue- extender el sentimiento de que la ubicación de tales emplazamientos no son elección de los hombres sino de la divinidad: de las propias Vírgenes, en sus distintas advocaciones, tal como atestigua la generalidad de las leyendas de apariciones marianas.

La pasión del pueblo por la imaginería llegó a manifestarse con tanta fuerza, que ya en el siglo VIII surgió en el Imperio Romano de Oriente una secta iconoclasta, la cual obligó al II Concilio de Nicea a reafirmar con rotundidad la validez de su culto. De modo que durante toda la Edad Media continuó la utilización de las imágenes sacras como ayuda a las palabras de los predicadores y de las celebraciones litúrgicas.

Pero el deseo de hacer asequibles los dogmas de la religión condujo poco a poco a la Iglesia al empleo de recursos más vivos, con idea de romper la monotonía y captar mejor la atención del fiel. Parecía evidente que si las enseñanzas teológicas podían comunicarse mediante representaciones animadas, y acompañadas de un montaje escénico que realzara la acción, la eficacia sería mayor.

[3] C. DOMÍNGUEZ MORANO. "Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza", *La Religión en Andalucía*, Sevilla, 1985, pp. 136-139.

Así se fueron introduciendo en los templos medievales, ya en el siglo X, los denominados tropos, composiciones literarias nacidas como ampliación de los cantos litúrgicos, que se entonaban en el momento de la entrada del celebrante, en el ofertorio y en la comunión, siempre en el día de Pascua. Parece inevitable que, en seguida, tanto los diálogos como la puesta en escena fueran enriqueciéndose, llegando a rivalizar unas ciudades con otras en conseguir los más espectaculares efectos. Así, al complicarse el texto y crecer la escenificación, el tropo llega a independizarse de la liturgia, naciendo los dramas religiosos, que en principio se siguen representando en el interior de las iglesias. El gran avance de estas piezas parateatrales fue además el abandono del latín en favor de la lengua del pueblo, a quien iban dirigidas. Desde ese momento reciben distintas denominaciones como milagros, misterios, cuadros vivos, entremeses y otros, aunque en España predomina el término de auto. El primer drama escrito en castellano es el *Auto de los Reyes Magos*, datado a finales del siglo XII o principios del XIII.

La evolución de estas representaciones paralitúrgicas ofrecidas en las iglesias —siempre alusivas a los ciclos de Navidad, Pascua y Corpus—, tendió inevitablemente a la progresiva infiltración de elementos profanos, no tanto incluidos en principio en el texto sino improvisados en el desarrollo de la representación, lo que comienza a motivar las quejas de las autoridades eclesiásticas. Ya en 1210 el papa Inocencio III prohibió las representaciones en los templos. De momento nadie le prestó atención, no sólo porque el pueblo no estaba dispuesto a renunciar a aquellos espectáculos, sino porque en ellos participaban los propios clérigos. No olvidemos que en la Edad Media el clero llano compartía, en su inmensa mayoría, la escasa formación teológica y las mismas aficiones que el pueblo, así como idéntico modo de sentir y expresar la religión.

Por tanto, lejos de remitir, las actuaciones teatrales mezcladas con músicas y juegos y protagonizadas por clérigos, van en aumento en toda la cristiandad durante la Edad Media, muy especialmente en el ciclo de las fiestas de invierno: unas fiestas denominadas *de locos*, que alcanzaban su culmen el día de los Inocentes con la elección del Obispillo. En ellas, los mozos de coro de la catedral y los clérigos más jóvenes simulaban ser obispos, dignidades y otros altos cargos, ataviándose con las correspondientes vestiduras y galas.

Las continuas y desoídas prohibiciones se van extendiendo a este tipo de ceremonias que tenían lugar en los templos, porque el pueblo, aun asociándolas a referencias religiosas, siempre las transformaban en motivo de diversión. En Sevilla, por ejemplo, sabemos que en 1512 se llegaron a prohibir hasta las vigilias en las iglesias "por cuanto es costumbre que en las vigilias de los Santos, muchos varones, como mujeres, clérigos y legos, por devoción vienen a velar en las iglesias de noche, y por cuanto ello da motivo a escándalo —fornicaciones, adulterios e se facen muchos comeres e veveres— se dicen muchos cantares e se fasen danzas e otras cosas inhonestas"[4]. No obstante, la Iglesia no olvidaba el enorme poder didáctico de las escenificaciones sacras y continúa apoyándolas, usando incluso los textos de escritores profesionales.

Pero la afición del pueblo por el espectáculo no podía reducirse al interior de las iglesias sino que exigía su continuación por las calles de la ciudad. Y así, desde comienzos del siglo XV, las representaciones paralitúrgicas salen al exterior, situándose en los atrios, en las plazas y hasta en las afueras de la ciudad para encontrar más espacio y poder acoger más espectadores. Ello trajo consigo la complicación de los escenarios, al verse libres de la limitación espacial que el altar suponía. Los

[4] Cfr. F. GARCÍA DE LA CONCHA, "La devoción a la Dolorosa en Sevilla", *ABC,* Sevilla, 19 de marzo de 1988, p. 50.

autores de más renombre escriben para ellos, trabajando en conjunción con los llamados maestros de ingenios, que son los encargados del montaje escenográfico.

Del original deseo de ilustrar para hacer comprender mejor un dogma religioso, un pasaje evangélico o la vida de un santo, la finalidad se concentra ahora en lograr la máxima popularidad. Con esta idea, a los textos sagrados se van introduciendo notas de humor y hasta se inventan personajes para justificar diálogos burlescos que rompan el tono dramático; "por ejemplo, cuando en la 'Vida de Jesús', José, un buenazo, es maltratado por sus propias sirvientas. También en la 'Pasión', cuando el boticario discute duramente, con toda suerte de jeremiadas, el precio de los ungüentos que quieren comprar las Marías, o cuando Pedro y Juan se echan a correr hacia el Santo Sepulcro, el primero ya anciano, casi cojo, torpe en cualquier caso, a punto de caerse a cada paso y reclamando a grandes voces algo de beber para refrescarse"[5]. Es fácil suponer el regocijo popular que tales espectáculos despertarían.

El mismo clima animaba los grandes desfiles callejeros, tanto los políticos como los religiosos, porque todas las fiestas del año se convertían en ocasión propicia para desarrollar una procesión. La misma fiesta de locos se prolongaba en una cabalgata a través de la ciudad, provocando grandes escándalos. En Sevilla, en 1512, el arzobispo Diego de Deza aprovechó el desplome del cimborrio de la catedral que tuvo lugar al término de la fiesta, para intentar convencer a los fieles de que aquello suponía un aviso de la Providencia, y estableció un reglamento para que la fiesta se celebrase exclusivamente en la catedral, sin salida a la calle, y vigilada por los veinteneros y los beneficiados. Pero ni esta reglamentación ni otras órdenes de prelados posteriores consiguieron acotar la fiesta ni desterrar las bromas y farsas.

Paralelamente a estas condenas, la Iglesia organizaba sus propios desfiles en las grandes solemnidades, entre las que destacó con gran diferencia sobre todas las demás la festividad del Corpus Christi. Pero lo que, en un estricto marco ortodoxo, debía ser un piadoso recorrido callejero en torno a la Eucaristía, con el fin de incitar a su devoción, pronto se vio acompañado de gran cantidad de elementos profanos, en los que se volcó el gusto popular por la tramoya y el espectáculo callejero, con los que la Iglesia tuvo que transigir para lograr la necesaria popularidad.

En Sevilla, los más antiguos documentos conocidos sobre esta celebración corresponden al año 1454, aunque por ellos se deduce que ya la fiesta tenía una antigüedad de varios años[6]. En las procesiones intervenían todas las autoridades civiles y eclesiásticas, incluido el arzobispo, que era conducido en su silla con sombrilla y escabel. Sobre andas se portaban sagradas reliquias y el Arca Sacramental, acompañados de cuatro ancianos disfrazados de los Evangelistas. Intercalados entre ellos iban los infantillos vestidos de ángeles y los mozos de coro con hachas encendidas, jubones y guirnaldas en la cabeza. Abriendo el desfile, los gremios organizaban juegos y danzas, a instancias del cabildo secular para animación de la fiesta.

A ello seguían los carros de representación, entonces denominados rocas. Uno de los que figuraron en la procesión de 1477 representaba "el cielo tachonado de estrellas con sol y luna, formado con algodón blanco y celeste, que dos niños, vestidos de ángeles, abrían y cerraban con un artificio, y dentro de él dos ministriles tañendo y cuatro niños cantando; bajo el cielo, entre seis

[5] J. HEERS. *Carnavales y Fiestas de Locos*, Barcelona, 1988, pp. 56-57.
[6] Ver V. LLEÓ CAÑAL, *Arte y Espectáculo. La Fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los Siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975. *Fiesta Grande. El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Sevilla, 1980.

imágenes de ángeles, cuatro personas que representaban a los santos Diego y Francisco, la Virgen y Jesús, el cual llevaba jubón, calzas de cuero cervuno y cabellera larga de cáñamo teñido"[7].

Estas figuras de las rocas permanecían inmóviles y mudas. En principio, el deseo de aumentar el desarrollo dramático, tan del gusto popular, sólo condujo a un amontonamiento creciente de figuras mudas, sin posibilidad alguna de introducir un argumento que proporcionase interés a los espectadores. Tal condicionamiento originó la progresiva desaparición de las rocas, viniendo a ser sustituida desde finales del siglo XV por los castillos, organizados y costeados por los gremios y con una disposición potencialmente mucho más dramática.

A este núcleo básico de la procesión del Corpus se fueron añadiendo, desde principios del siglo XVI, otros elementos y corporaciones: figuras grotescas como la tarasca o los gigantes, costeados también por los gremios; los propios gremios llevando sus estandartes y sus imágenes en andas; las hermandades sacramentales, igualmente con sus titulares en andas; las órdenes religiosas, las cruces parroquiales y hasta el tribunal de la Inquisición. Los juegos, danzas y figuras grotescas llegaron a ser tantos que entorpecían la marcha de la procesión, en la que sus componentes se entrecruzaban continuamente con toda naturalidad, a pesar de que cada uno tenía asignado un puesto fijo en la marcha.

También es ahora, concretamente en 1506, cuando en Sevilla se sustituye el Arca de madera por una lujosa custodia de plata. Este hecho demuestra bastante significativamente el avance de la teatralidad en la fiesta del Corpus, porque expresa la progresiva importancia que se concede a que el continente de la Sagrada Forma sea de un gran tamaño y de una rica ejecución. Tengamos en cuenta que desde 1506 hasta 1587, en que Arfe labra la impresionante custodia que aún hoy se procesiona, se rechazaron tres custodias consecutivamente por no ser del completo agrado del cabildo eclesiástico.

Del mismo modo, es en estos momentos inmediatamente anteriores al Concilio de Trento cuando va conformándose poco a poco la fórmula escénica de los ya propiamente denominados carros de representación, para la puesta en escena de los autos sacramentales. En diversos puntos del recorrido de la procesión se colocaban tablados alargados, con una profusa decoración referida a la escena que interpretaban los actores. Éstos eran conducidos en la misma procesión subidos en los carros, los cuales, al llegar al lugar donde estaba instalado el tablado, se adosaban uno a cada lado menor, concentrándose en ellos preferentemente los recursos escenográficos y completando de este modo el escenario. Tal como refiere Vicente Lleó, la espectacularidad alcanzada por este sistema de representación fue enorme, maravillando a un público que, aunque consciente de la tramoya y del cartón piedra, sabía ignorarlos para dejarse alcanzar por el efecto que con ellos se lograba.

A diferencia de los incipientes teatros de corral, donde actores y espectadores se mantenían en distintos planos, en los espectáculos del Corpus Christi el pueblo participaba activamente. La misma decoración de las calles hacía cambiar la fisonomía de la ciudad, hasta convertirla en el total y grandioso escenario de la fiesta. En 1634 el presbítero Rodrigo Caro escribía: "en cuya demostración de fiesta gasta Sevilla de sus propios seis mil ducados, sin lo que los vecinos cada uno gasta en aderezar su pertenencia y parte de calle que le toca, con colgaduras, altares y otros adornos, tantos y tan grandes que no se parece otra cosa sino telas, terciopelos, damascos, tafetanes, bordados y pinturas, estando todas las calles toldadas de velas, y el suelo cubierto de juncia y flores"[8].

[7] A. GUICHOT Y SIERRA. *El Cicerone de Sevilla*, Sevilla, 1935, v. II, pp. 419-421.
[8] *Ibid.*, v. II, p. 428.

Aunque sin la grandeza del Corpus, el recubrimiento de la ciudad con arquitecturas efímeras y adornos de todo tipo para lograr el marco idóneo a desfiles y representaciones teatrales, se repetía varias veces a lo largo del año, puesto que cualquier conmemoración de importancia (la boda de un rey, la canonización de un santo, la proclamación de un dogma, la llegada de algún ilustre visitante, etc.) era una feliz ocasión de celebración.

Tampoco hay que olvidar la popularidad de los carnavales, éstos sí, al igual que las fiestas de locos (de las que proceden), denunciados y condenados por la jerarquía eclesiástica, a pesar de que, como apunta Julio Caro Baroja, el carnaval es hijo del cristianismo, "aunque sea hijo pródigo", porque sin la idea de Cuaresma no existiría en la forma concreta en que se desarrolló desde la Edad Media.

La afición popular por el teatro aparece asimismo en la base de las fiestas de moros y cristianos. La referencia más antigua de la celebración de esta fiesta en Andalucía corresponde al año 1463 en la ciudad de Jaén, es decir, cuando aún permanecían reductos árabes en algunas zonas de Andalucía. La división de los participantes en dos bandos enemigos, moros y cristianos, con el incuestionable triunfo final de los últimos, es algo que sin duda la Iglesia debía de ver con buenos ojos, y así el pueblo pudo recrearse a gusto con sus disfraces y parlamentos. Pronto, sin embargo, estas fiestas serían también objeto de reglamentaciones, aunque con poca trascendencia al concentrarse las representaciones principalmente en localidades pequeñas y aisladas.

El mismo carácter de espectáculo callejero tenía otros muchos actos realizados durante la baja Edad Media, motivados en principio exclusivamente por un fin religioso. Las procesiones-rogativas en pro de la lluvia o del cese de una epidemia, del remedio, en fin, a cualquier calamidad pública, ha sido una práctica siempre propiciada por la Iglesia. En esencia consistía en salir en peregrinación los eclesiásticos, las autoridades civiles y los fieles, portando imágenes o reliquias consideradas milagrosas, hacia humilladeros o iglesias, donde se celebraban los correspondientes cultos. Por lo general, el recorrido previsto era igualmente exornado con arcos y colgaduras, y las autoridades eclesiásticas tenían que vigilar que en ellas no se originaran "veladas ni solaces populares"[9].

Y es que el mecanicismo, o visión utilitaria de los personajes celestiales, es una de las características de la religiosidad popular, que la Iglesia ha atacado cuando lo ha considerado reflejo de creencias paganas, mientras que otras veces ella misma lo ha propiciado. Pensemos, por ejemplo, en la afición a los exvotos, mantenida incluso hasta la actualidad, utilizados tanto como medio de exhortación de favores personales como en pago de la deuda contraída, una vez conseguidos.

No obstante, esta característica contribuyó al acrecentamiento de la devoción mariana, a medida que se deja de considerar a la Virgen únicamente como Madre de Dios, alejada de los asuntos humanos, y se la va haciendo entrar en la dinámica mecanicista de mediación ante la divinidad, en esos "tiempos difíciles de la Edad Media tardía, cuando la esperanza de salvación toma tintes angustiosos"[10]. Además en Andalucía, a la configuración de esta actitud contribuyeron dos culturas anteriores, tan distintas como Roma y el Islam, de quienes tomamos los sentimientos de sumisión y fatalismo ante la voluntad divina. Esto puede provocar, en expresión de Domínguez Morano[11], una

[9] *Ibid.*, *El Cicerone de Sevilla*, Sevilla, 1935, v. II, p. 479.
[10] M. A. LADERO QUESADA. *La Ciudad Medieval*, Sevilla, 1980, p. 191.
[11] C. DOMÍNGUEZ MORANO. "Aproximación psicoanalítica a la religiosidad tradicional andaluza", *La Religión en Andalucía*, Sevilla, 1985, pp. 139-142.

fuerte rebeldía, opuesta a la sumisión, frente a la cual, la ya arraigada devoción mariana se intensifica, al ver en la figura materna la protección y el consuelo necesarios frente al Dios-Padre.

Otra práctica procesional que se va consolidando es el vía crucis o recorrido piadoso en conmemoración de los principales momentos de la Pasión, a través de varias estaciones, según la forma que desde 1342 habían fijado los franciscanos. Rápida e inevitablemente, el pueblo agregó a esta procesión la escenificación de cuadros vivos, montados en cada estación, conocidos con el nombre de sacromontes y de los que ciudades como Granada dieron buena muestra.

Poco después, san Vicente Ferrer, extendió la práctica de las procesiones de disciplinantes: un camino para la remisión de los pecados mediante la mortificación de sus cuerpos. El carácter público de esta práctica concuerda con esa característica esencial de la religiosidad popular, como es la exteriorización de todas sus manifestaciones. Y parece que tampoco estas procesiones se mantuvieron en el estricto espíritu religioso que las creó, sino que también ellas se convirtieron en motivo de espectáculo atrayente. Contra esto clamaba el famoso predicador fray Pedro de Valderrama: "Ver a uno que se disciplinaba llevar un cuello almidonado, una media de seda de color, un zapato blanco muy justo y un escapulario de color doblado, y por otra parte, azotándose con gran contoneo, tendiendo la sangre en la túnica para que parezca que va muy llagado, pompeándose por las calles"[12].

En este ambiente de prácticas continuas de estaciones religiosas en la calle, que atraían a un público espectador, muchas de ellas en honor y recuerdo de la Pasión del Señor, era lógico que se fueran formando cofradías con el fin específico de rememorar pública y organizadamente estos sagrados misterios. De hecho, es notorio desde comienzos del siglo XVI, la progresiva extensión del culto a la Pasión, hasta entonces acaparado únicamente por los santos y la Virgen, tal como ha estudiado detenidamente el antropólogo Williams Christian[13].

La forma en que Sevilla comenzó a celebrar aquellas primeras procesiones de Semana Santa empezaba con la de palmas del Domingo de Ramos, en la que participaba todo el clero con las cruces parroquiales, y cuyo destino era el templo catedralicio. En él, junto a la puerta llamada de La Entrada de Jerusalén se había levantado un monte representativo del Calvario, sobre el que se disponían, siguiendo la descripción de Simón de la Rosa, varias figuras escultóricas componiendo una escena de la Pasión, "de barro, con caretas adobadas por pintores, barbas y cabelleras de cáñamo y guantes de colores diversos"[14].

El Miércoles Santo, y asimismo en la catedral, tenía lugar la ceremonia de la Seña, en la que el chantre ondeaba una bandera negra atravesada con una cruz roja, cuyo origen parece conectar claramente con la ceremonia romana en la que el jefe del Capitolio ondeaba sobre los soldados el estandarte de un caudillo cuando moría de manera victoriosa. A continuación tenía lugar la ruptura del velo blanco, que era la indicación para que las cofradías comenzaran a salir de sus templos a iniciar sus estaciones. El Jueves Santo todas entraban en la catedral a rendir además honores al Santísimo Sacramento, ostentado en la custodia de plata que se disponía bajo el Monumento levantado en 1545 entre el altar del trascoro y la puerta principal, para presidir los oficios de ese día.

[12] Cfr. J. INFANTE-GALÁN. *Los Nazarenos de Sevilla*, Sevilla, 1984, p. 3.
[13] W. A. CHRISTIAN. "De los santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días", *Temas de Antropología Española*, Madrid, 1976, pp. 49-105.
[14] Cfr. V. LLEÓ CAÑAL. *Arte y Espectáculo. La Fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los Siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975, p. 10.

La teatralidad estaba igualmente presente en estos actos, aunque el estamento eclesiástico les buscara piadosas explicaciones. Según la descripción del abad Sánchez Gordillo, la Hostia Consagrada representaba a

> Cristo Nuestro Señor en el sepulcro [y ante ella se ponían hombres y mujeres] en pie a orar y a acompañar al Señor, algunos armados como soldados que no solamente debe significar la guardia que los judíos pusieron al sepulcro, como comúnmente se entiende, sino también la forma de estación, vigilia y atención de guerra o milicia cristiana en la forma de orar estando en pie. Y esto es congruente con que están asimismo mujeres, las cuales en lo corporal no pueden significar forma de soldadesca de guardas, aunque en lo espiritual lo puedan ser[15].

Las pioneras y aún escasas cofradías de penitencia, salían de las capillas donde estaban instaladas y hacían un recorrido por siete lugares de culto, tal como era la costumbre, de momento libremente elegidos porque estas corporaciones no estaban todavía sometidas a jurisdicción alguna: conventos, monasterios, iglesias, capillas o humilladeros. La composición inicial de los cortejos consistía básicamente en filas alternas de hermanos de luz y de disciplina, formados éstos por flagelantes, aspados, empalados y hermanos de cruz. Presidiendo la marcha iba el estandarte de la hermandad y cerrándola un sacerdote con un gran crucifijo. El cortejo se completaba con cantores y una trompeta dolorosa, seguidos de todos los devotos que se unían a la procesión.

Estando así las cosas, llega a España la proclamación de las disposiciones tridentinas en 1564. Parece clara la utilización que el Concilio pudo hacer de este gusto popular por los espectáculos callejeros en sus conclusiones definitivas en favor de este tipo de manifestaciones, al tiempo que concentra su celo en reglamentarlas y eliminar de ellas todos los desórdenes que se habían producido en su seno. El Concilio, por tanto, se manifestó en una doble vertiente en gran parte contradictoria: a la vez que defiende la validez de las imágenes y del culto externo en contra de la iconoclastia protestante, no pierde de vista que las críticas luteranas se basaban en las corrupciones y desviaciones en las que se había caído. De modo que el resultado es aceptar el lenguaje teatral pero luchar por controlar sus consecuencias.

Así, desde finales del siglo XVI las iglesias incrementan ostensiblemente su ornamentación, llenándose de frescos, estatuas, altares y retablos, al tiempo que se utiliza la imprenta como uno de los resortes más poderosos para poner en manos de un amplísimo sector de público estampas y grabados, considerados como instrumentos de gran eficacia retórica y propagandística[16].

La preocupación por evitar que se recayera en los excesos de los que existían numerosos antecedentes, lleva a la Iglesia a fijar y esquematizar la iconografía del arte sacro, marcando de manera inequívoca la frontera de la ortodoxia y procurando anular así de antemano la posibilidad de interpretaciones subjetivas en temas sacros por parte de los artistas.

Pero además de los contenidos, la Contrarreforma intervino asimismo en las características formales del arte barroco. Para conseguir sus fines, el arte tenía que dejar de ser complicado y culto, y convertirse en un estilo sensual, sentimental y accesible a la comprensión de todos. De esta forma, la idea de emocionar al público fijó una de las características esenciales del arte barroco: la extremosidad como recurso de acción psicológica sobre las gentes[17]. Se buscaron expresiones

[15] A. SÁNCHEZ GORDILLO. *Religiosas Estaciones que Frecuenta la Religiosidad Sevillana,* Sevilla, 1982, p. 42.
[16] S. SEBASTIÁN. *Contrarreforma y Barroco (Prólogo de* A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS), Madrid, 1981, p. 11.
[17] J. A. MARAVALL. *La Cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, pp. 426-427.

particularmente exaltadas, como los éxtasis místicos o el extremo dolor de las imágenes pasionales; se dibujaron unos rostros extraordinariamente bellos o sumamente feos, según correspondieran a personajes virtuosos o a pecadores; se añadieron símbolos que inspiraran una completa serenidad o el más terrible horror. Y todo ello enmarcado en decoraciones rebosantes de exhuberancia.

La tendencia a lo fastuoso y recargado que ya el pueblo dejaba ver, encajaba perfectamente con los deseos de la Iglesia católica de contraponer este aspecto a la severidad y desnudez ornamental protestante, por lo que el denominado *horror vacui* se va a convertir pronto en otra de las principales características de este estilo artístico. Precisamente la que siglos después, desde una visión culta del arte, se criticará más despiadadamente, sin duda por no comprender que tal riqueza decorativa no responde a una perversión del gusto sino, que obedeció a una idea organizada de lucha contra el luteranismo[18].

Pero la imaginería que Trento favorece no podía limitarse a decoraciones inmóviles. La afición del pueblo por las procesiones era un hecho largamente probado, aunque es notorio el incremento que sufrieron a raíz del Concilio. Como analiza J.A.Maravall[19], ya no es sólo el gusto por el desfile anónimo sino la fuerza plástica configurativa, a través de las emociones que despierta, lo que interesa y lo que contribuye a la propagación de las procesiones.

Para asegurarse el éxito, la Iglesia consintió la permanencia en las fiestas religiosas de ciertos elementos profanos, tales como carros, arcos de triunfo, cantores, bailes, personajes burlescos y otros, aunque siempre bajo control y con la contrapartida de que decorados, imágenes y representaciones sacras acompañaban igualmente las fiestas y conmemoraciones de motivo exclusivamente civil. Evidentemente, la división entre lo profano y lo religioso seguía siendo incomprensible en la época barroca.

Pero este acercamiento a la religiosidad popular no obstó para que Trento se propusiera depurar el ambiente general de relajación moral del que le habían acusado los protestantes. Las cofradías de penitencia, al ser instituciones de muy reciente creación y estar consiguientemente sin una clara configuración formal y, aún más importante, sin un sólido arraigo en el pueblo, fueron, tal vez sin pretenderlo, el receptáculo donde las ideas tridentinas encontraron mayor facilidad de introducción. Y ello determinó los elementos que desde el principio las van a caracterizar.

La Iglesia defendía con más ahínco que nunca el valor didáctico de las imágenes, máxime cuando es ella la que dictamina su iconografía y hasta sus rasgos formales. Pero, por otro lado, ya había experimentado que las representaciones paralitúrgicas, como las del Corpus y otras celebraciones callejeras, eran de muy difícil control, pues por más que se regularan los textos, las caracterizaciones, las vestiduras y todo el material escenográfico, no podían evitar que los actores improvisaran sobre el escenario cuantas expresiones, actitudes y hasta chascarrillos se les ocurrieran a fin de conseguir una mayor atracción de público. Ante esta realidad, además de prohibirlas categóricamente en los recintos sagrados, vigilan que en la calle queden concentradas en festividades como la del Corpus, en que su honda popularidad hacía muy difícil erradicarlas, pero que no se extiendan a otras celebraciones religiosas como la Semana Santa.

Parece probable que si el Concilio de Trento no hubiera tenido lugar, la organización e interpretación de los autos de Pasión, de los que ya en ese tiempo había una amplia muestra, hubieran pasado a manos de las propias cofradías de penitencia, a las que, por el contrario, sólo se les

[18] S. SEBASTIÁN. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1989, p. 145.
[19] J. A. MARAVALL. *La Cultura del Barroco,* Barcelona, 1975, p. 507.

permitió sacar a la calle imágenes escultóricas inmóviles y dentro de los cánones expresados por el Concilio referentes al cuidado de su honestidad. El único recuerdo de los autos permitido fue el de acompañar los pasos con personas disfrazadas de personajes bíblicos, aunque naturalmente mudas para no recaer en las consabidas profanaciones.

Todo esto va gestándose desde finales del siglo XVI, en unos momentos en que todavía la festividad del Corpus Christi acaparaba la máxima popularidad, debido a la espectacularidad con que se la rodeaba. No obstante, tal como cabía esperar, este concienzudo programa reformador encontró en la práctica grandes dificultades de aplicación, porque aunque Trento supuso el máximo acercamiento que la religión oficial católica y la religiosidad popular han vivido nunca, aún era mayor la tendencia del pueblo hacia la teatralización de todas sus manifestaciones.

Entre las primeras disposiciones contrarreformistas estuvo la prohibición de las fiestas de locos en 1566, por ver en ellas no sólo un ataque a la dignidad de los servidores de Dios sino también una inadmisible tendencia a hacer perdurar antiguas tradiciones paganas. Los canónigos, que hasta entonces las habían consentido con agrado en contra de los obispos, tuvieron que resignarse a la evidencia. Sin embargo, además de que en las zonas rurales las prohibiciones apenas si han llegado nunca, en los grandes núcleos de población la picaresca consiguió mantener la fiesta durante el siglo XVII, trasladando las actuaciones de los clérigos a los estudiantes. Guichot recoge la descripción de la celebrada en Sevilla en 1641:

> Los estudiantes salieron con alboroto a las calles, llevando armas de fuego y al obispillo en carruaje, hicieron apearse a los caballeros que iban en otros carruajes para que besasen la mano al obispillo, hicieron mil bellaquerías e insolencias en las calles y en las plazas con los pobres hombres y mujeres que vendían en ellas cosas de comer, escandalizaron en el corral de comedias de la Montería, y riñeron con unos caballeros a cuchilladas y pistoletazos[20].

Tras ello nuevas prohibiciones desatendidas, aunque no obstante, la popularidad de las fiestas de locos empezó entonces su declive en favor de la mucho mejor organizada diversión del carnaval, a pesar de que las críticas eclesiásticas se cebaron con ellas.

En 1598 se prohíben nuevamente las representaciones en los templos, aunque en Sevilla se había adoptado esta medida unos años antes, y también las que tenían lugar en las calles. De este modo, el pueblo tuvo que resignarse de momento a la desaparición de todas las escenificaciones, incluidas las de la Pasión que el sínodo de 1604 decretó expresamente.

Y es que la Iglesia oficial, aunque no veía mal estos modos de excitar la fe, se vio obligada a mantener una férrea postura en contra de las representaciones animadas, que son las que escapaban a su control. Es sumamente ilustrativa la argumentación que el padre Mariana sostiene contra las comedias religiosas, en las que salva únicamente el papel que los sentidos pueden jugar en honra de Dios:

> Digo que conviene honrar a Dios inmortal y a todos los sanctos con toda nuestra alegría, con votos, sacrificios, canciones, flores, ramos hermosamente compuestos y entretejidos, y no dejar cosa alguna de las que se entiende que puedan augmentar la religión y piedad en los ánimos de los mortales; los cuales, como se gobiernan por los sentidos, se mueven principalmente por el

[20].- A. GUICHOT Y SIERRA. *El Cicerone de Sevilla*, Sevilla, 1935, v. II, p. 462.

> exterior aparato de las cosas, ornato y pompa. Pretendo empero que los faranduleros se deben de todo punto desterrar de las fiestas del pueblo cristiano y de los templos [...] Porque, ¿cómo puede ser conviniente que hombres torpes representen las obras y vidas de los sanctos, y se vistan de las personas de San Francisco, Sancto Domingo, la Magdalena, los Apóstoles y del mismo Cristo?... Proveído está que las imágenes en los templos se pinten con toda honestidad, y)Sufriremos que una mujer deshonesta represente a la Virgen María o Sancta Catalina, y un hombre infame se vista de las personas de San Agustín y San Antonio?[21].

Al pueblo, por el contrario, le entusiasmaban estas comedias porque se rodeaban de una espectacular escenografía, dado que pretendían reproducir plásticamente el milagro más significativo de la vida del santo. Claro que no siempre se respetaba la exactitud de las piadosas biografías, pues a veces se atribuían a un santo los milagros de otro o se encajaban en el momento que mejor se adaptara al desarrollo de las *apariencias*, alteraciones que fueron igualmente objeto de fuertes críticas. Sin duda, estaban demostrando que el público estaba más interesado por la tramoya y los cambios mágicos de decorados que por el mensaje que con estas obras se pretendía transmitir.

Sin embargo, desde 1678 en que quedaron suprimidas todas las comedias en Sevilla —tanto religiosas como civiles—, las representaciones quedaron reducidas a las que tenían lugar sobre los carros del Corpus. Ante ellas, cualquier intento de eliminación resultaba infructuoso. Con todo, el control de estos autos se intentaba ejercer mediante la lectura previa de los libretos y partituras y hasta con la exacta fijación de los lugares donde habían de parar los carros de representación, por lo general ante edificios oficiales y viviendas de nobles, para terminar en la puerta del templo principal de la ciudad.

En ellas se volcaba, por tanto, toda la afición hacia la fastuosidad, alentada incluso por los representantes de la iglesia oficial. Así, el abad Sánchez Gordillo argumenta:

> Y en esta materia de la adoración y fe del artículo de la Transustanciación, nunca se ha de aminorar la grandeza de ella en lo formal ni material por ser por ello el día más insigne y regocijado que tiene la Iglesia de Dios [...], pues no hay otra razón para esto que la que pensó el que inventó las figuras de los gigantes que van al principio de la procesión y dio a entender por ellos que desde el principio de la procesión hasta el fin ha de ser todo grande, magnífico y suntuoso[22].

Argumentos que sin duda hallamos aún vivos en la religiosidad popular andaluza.

Este afán de riqueza cundió rápidamente tanto en las imágenes ubicadas en el interior de los templos, como entre las hermandades, principalmente las de penitencia. Según relata el cronista Ortiz de Zúñiga en el siglo XVII:

> Desprecian las Cofradías en las insignias, cruces, candeleros, varas, campanillas, y otras alhajas, quanto no es preciosa plata; desdeñan en faldones de los pasos, palios, estandartes, guiones y banderolas, quanto no es costosos bordados, subidas telas ó terciopelos. En sus pasos la mejor

[21] "Contra los juegos públicos", *Biblioteca de Autores Españoles*, v. XXXI, p. 422. Cfr. J. CARO BAROJA. *Las Formas Complejas de la Vida Religiosa*, Madrid, 1978, p. 102.
[22] A. SÁNCHEZ GORDILLO. *Religiosas Estaciones que Frecuenta la Religiosidad Sevillana,* Sevilla, 1982, pp.133-135

> talla y la mas perfecta escultura solo se miran sin ceño, y la emulación adelanta siempre (loable en esto) sus demostraciones[23].

A nuestro entender, dado el ambiente teatral predominante en aquellos momentos, parece inevitable que estas cofradías, una vez superados los años iniciales, desembocarán en la incorporación masiva en sus procesiones de escenificaciones de los misterios conmemorados. Deseo que no pudo llevarse a la práctica por la coincidencia de la etapa fundacional de estas agrupaciones con la aplicación de las conclusiones tridentinas, que impidieron las escenificaciones humanas de las cosas divinas. Las cofradías de penitencia se ven, por tanto, abocadas a volcar la teatralidad tanto en las propias imágenes como en las andas que las portan, y poco a poco, de forma extensiva, al resto de las insignias y elementos ornamentales.

La utilización de los pasos procesionales en las estaciones de penitencia tuvo sin duda su modelo en los carros del Corpus, constituyendo una magnífica referencia para la transformación de las sencillas andas —de las que hay testimonios en Sevilla desde finales del siglo XVI—, en grandes y ricos pasos con valor ornamental por sí mismos, presentes desde mediados del siglo XVII. La rápida adopción del palio ya fue criticada por el Abad, a quien parece una distinción excesiva tanto para la Virgen como para Cristo, pues algunos también lo adoptaron, y sostiene que debe reservarse al Santísimo Sacramento, de donde sin duda lo imitaron las cofradías. Como se ve, la referencia ineludible fue siempre el popular Corpus.

El enriquecimiento de las imágenes tuvo más fácil consecución, amparándose en la propia política tridentina. El pueblo se volcó en la adición de elementos realistas (ojos, vestiduras, joyas, etc.), buscando alejarse de la fría estatuaria y lograr la mayor semejanza posible con las figuras humanas, cuyo uso les negaba el Concilio. En Sevilla, además, la crisis económica del siglo XVII contribuyó en gran parte a acentuar el efecto de teatralidad, porque hubo que compaginar la consecución de unos resultados grandiosos y fantásticos con unos pobres medios. Entre estos recursos, y aunque no fue invención de esta época, cunde entonces cada vez más entre los escultores la costumbre de hacer las imágenes de candelero, es decir, en las que el artista sólo trabaja la cabeza y las manos y el resto se reduce a un armazón o maniquí que se cubre después con vestiduras. Esto coadyuvó claramente a la corriente de humanización y personificación de las imágenes.

Tan rápida debió de ser la generalización de esta costumbre, que en fechas tan recientes como 1624 hay constancia de prohibiciones sinodales al respecto, naturalmente de nulo efecto. Como cita representativa veamos la que el padre Bernardino de Villegas publicó en 1635:

> Y si bien suele ser este abuso más ordinario y común en el mundo, y trueco muy usado, en que a las imágenes las visten ya de damas, y a las damas las visten de imágenes: pero también suele aver en esta materia algún abuso en personas virtuosas; de las quales algunas, como traen el alma galana allá dentro, visten a los santos de sus oratorios con tantos dixes y galas, que es cosa indecentissima; y a vezes le da a un hombre gana de reir, viendo las bujerias que ponen a los santos; y otras de llorar, mirando la indecencia con que los santos y santas son tratados.)Qué cosa mas indecente, que una Imagen de nuestra Señora con saya entera, ropa, copete, valona, arandela, gargantilla, y cosas semejantes?)Y unas santas vírgenes vestidas tan profanamente, y con tantos dixes y galas que no traen mas las damas mas bizarras del mundo? Que, a vezes, duda

[23] D. ORTIZ DE ZÚÑIGA. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla,* Madrid, 1796, v. III, p. 243.

> un hombre, si las adorará por Santa Lucia, o Santa Catalina, o si apartará los ojos, por no ver la profanidad de sus trajes: porque en sus vestidos y adorno no parecen santas del Cielo, sino damas del mundo: y a no estar Santa Catalina con su espada en la mano, y Santa Lucía con sus ojos en el plato, por lo que toca al vestido y traje galán con que las visten, nadie dixera que eran santas, ni vírgenes honestissimas, como lo fueron[24].

Con frecuencia, los recursos teatrales no se limitaban a estos aditamentos: cinturas articuladas para facilitar el movimiento de la imagen o brazos con mecanismos capaces de hacerlos impartir la bendición a los fieles, son efectos que aún hoy se cultivan. Por si esto fuera poco, se intenta hacer actuar a las propias imágenes a base de la ceremonia del *encuentro*, también llamada de la Humillación, asimismo vigente en la actualidad.

Ciertamente, el pueblo nunca renunció por completo a la presencia de actores en sus desfiles, de modo que personajes bíblicos, judíos y romanos, ángeles y figuras alegóricas acompañaron en el siglo XVII a la mayoría de las cofradías sevillanas. Su valor fue desde el principio meramente simbólico ante la obligación de permanecer mudas durante todo el trayecto, pero con su presencia testimoniaban las proscritas manifestaciones de representaciones vivas. Además, lo que el pueblo no pudo volcar en estas actuaciones, lo concentró en la riqueza y espectacularidad de los disfraces.

Estas actuaciones, sin embargo, no preocupaban a la Iglesia oficial, quien seguía alentando la devoción de los fieles hacia las imágenes y continuaba reglamentando sus rasgos formales. Los historiadores del arte Checa y Morán reseñan cómo desde finales del siglo XVII la Iglesia comprende que, mejor que el fuerte patetismo que la mayoría de las imágenes inspiraban, era intentar transmitir al espectador la idea de un mundo armónico gobernado espiritualmente por ella. Y esto le lleva a promover "la recuperación de una sensibilidad amable en la manera de representar las ideas de la religión"[25]. Con todo, esta tendencia fue siempre la predominante en la estatuaria religiosa andaluza, basada en la expresión de los sentimientos de manera bella y contenida, opuesta al exagerado dramatismo desarrollado en otros países de la Europa católica e incluso de la misma Castilla.

Además, no sólo se favorece la estatuaria sacra en el interior de las iglesias, donde se multiplicaban los grandes retablos, pinturas, esculturas y relieves, sino que las mismas calles se llenaron también de imaginería religiosa. El estudio que Eva Fernández de Paz realizó sobre los retablos de culto callejeros en Sevilla constata cómo "no es hasta el siglo XVI cuando se generaliza la costumbre de santificar las calles de la ciudad de esta manera"[26]; es decir, propiciados por la política tridentina.

En principio, cabe reseñar la constatación de la indiscutible superioridad de la devoción mariana: la iconografía de los retablos callejeros demuestra que el tema religioso más extendido es el de Nuestra Señora, desde sus orígenes en el siglo XVI hasta incluso nuestros días. No olvidemos que la gran *explosión* mariana tuvo lugar en la Sevilla del XVII, —y no por casualidad, por mucho que fuera incentivado por la Iglesia oficial—, con la defensa primero y los festejos después, de la proclamación de las bulas de la Inmaculada Concepción.

Estos retablos callejeros consiguieron en seguida captar la devoción popular y a lo largo del siglo XVII van constituyéndose hermandades a su amparo, especialmente en torno a los creados con

[24] *La Esposa de Christo, Instruida con la Vida de Santa Lutgarda*, v. V, c. XVIII, pp. 430-431. Cfr. J. CARO BAROJA *Las Formas Complejas de la Vida Religiosa,* Madrid, 1978, p. 116.
[25] F. CHECA CREMADES y J. M. MORÁN TURINA. *El Barroco*, Madrid, 1985, p. 220.
[26] E. FERNÁNDEZ DE PAZ. *Religiosidad Popular Sevillana a través de los Retablos de Culto Callejeros*, Sevilla, 1987, p. 14.

imágenes escultóricas o incluso sobre lienzos, y no en los de azulejería, "*por la sencilla razón de que aquéllas pueden ser llevadas en procesión*"[27]. Es claro que la religiosidad popular no se agota en los exclusivos rezos intimistas ante las imágenes, sin prolongarse a la pública y exterior manifestación de una procesión. De ahí a la organización de veladas y fiestas ante los retablos, con la inevitable mezcla de actos sagrados y profanos, sólo hubo un paso y, como cabía esperar, los desórdenes, seguidos de llamadas de alerta y prohibiciones eclesiásticas, están documentados desde mediados del siglo XVII.

Nada extraño considerando que hasta las manifestaciones libres en teoría del menor asomo de regocijo popular, como eran los vía crucis o las procesiones de disciplinantes, se alejaban cada vez más de la ortodoxia oficial, hasta el punto de que, en comentario de León Pinelo haciendo referencia a la gran multitud que acudía de ordinario a presenciarlas, se "ha convertido en fiesta lo que era penitencia"[28]. Reglamentaciones de todo tipo: prohibición a las mujeres, obligación de descubrirse el rostro, etc., se suceden para ellas reiteradamente durante todo este siglo de modo más o menos infructuoso.

En aquellas prohibiciones cayeron igualmente las danzas que de antiguo se ejecutaban ante el Santísimo Sacramento, así como también, dentro de las iglesias, en el último día de la Octava del Corpus y en otras festividades religiosas como la Inmaculada Concepción o las patronales. En Sevilla, además de los seises, había varios cuadros significativos: unos, "llevando los hombres sombreros blancos y plumas y las mujeres con carátulas"; otros, los de espada, "iban en trajes blancos, calzones y bonetes encarnados, plumas, bandas de tafetán carmesí y pasamanería dorada en los cabos"[29]. Pero en este caso, pocos años después consiguieron reanudarse, no sin originar una lluvia de criterios opuestos a ellas. Carlos II resolvió la cuestión en 1699 promulgando una cédula en la que dictaminaba que las danzas se compusieran solamente de hombres, con el rostro descubierto y guirnalda en vez de sombrero, y que se les permitiese danzar en la catedral después del rezo y horas canónicas y exceptuando presbiterio, crucero y coro. Esta contundente intervención de la autoridad civil ante un pleito de carácter religioso no hace más que atestiguar la indecisión de límites de la Iglesia en época barroca.

Y éste es el ambiente que encontraron los Borbones a su llegada a España al inicio del siglo XVIII. En Andalucía se preparaba con igual entusiasmo una conmemoración civil (como la celebrada en Sevilla en 1703 con motivo de las bodas de Felipe V, en la que intervienen por supuesto las corporaciones y estamentos eclesiásticos), que una conmemoración religiosa (como la canonización de San Juan de la Cruz en 1728, en cuya ocasión se organizó una gran procesión con gigantones, danzas, tres capillas de música y un carro de gala en el que figuraba todo un concilio, con los cuatro Doctores de la Iglesia). Indiscutiblemente, la reforma predicada en Trento no había logrado desterrar la realidad de que cualquier manifestación de culto externo, fuera expresada por el pueblo en su propio lenguaje cultural.

Matute y Gaviria relata que el vía crucis de la Cruz del Campo se había convertido en el siglo XVIII en "verdadera mascarada, con escándalos y desórdenes, tanto en la indecencia con que se presentaban algunos nazarenos, desnudos bajo las túnicas asaz cortas y transparentes, como por el bullicio y algazara que con bromas y risas promovían mujeres de moralidad dudosa". El antiguo sobrecogimiento que los disciplinantes causaban parece ahora haberse transformado en indiferencia,

[27] *Ibid.*, p. 41.
[28] Cfr. J. A. MARAVALL. "Teatro, fiesta e ideología en el Barroco", *Teatro y Fiesta en el Barroco,* Barcelona, 1986, pp. 90-91.
[29] A. GUICHOT Y SIERRA. *El Cicerone de Sevilla*, Sevilla, 1935, v. II, pp. 430-431.

pues el cronista añade que "la gente acudía a divertirse como en feria o verbena, haciendo su agosto los vendedores de comestibles y bebidas"[30].

El cronista Manuel Chaves, por su parte, cifrando el alto número de congregaciones de rosario existentes en Sevilla en 1758 (81 de hombres, 47 de mujeres y 1 de niños) refiere que, a causa de las rivalidades entre ellas, "tenían con frecuencia en medio de la calle y entre las sombras de la noche agrias disputas y pendencias, donde los devotos venían siempre a las manos, propinándose sendos bofetones, palos, farolazos que dieron con justicia origen a la fama legendaria que aún todavía conservan los «Rosarios de la Aurora» "[31].

De otro lado, los tremendos y exaltados sermones de los predicadores, unido a la angustia que todavía provocaban muchas calamidades públicas ante las que los hombres se sentían impotentes, hicieron que el siglo XVIII fuera uno de los más prolíferos en procesiones-rogativas. Ante la desfavorable metereología, el hambre, las guerras o las fuerzas desconocidas de la naturaleza, la fe se convierte en el único refugio; "mas esta misma frecuencia dio motivo a varios desórdenes, no siendo el menor lo extraño y singular de algunas mortificaciones"[32].

A todo este ambiente contribuyó el hecho de que al pueblo llano se le había privado de sus principales diversiones netamente profanas, porque, como reflexiona Domínguez Ortiz, "a un pueblo naturalmente alegre no podían faltar, sin embargo, otros motivos de diversión, y pues casi todos los que no eran de carácter religioso resultaban sospechosos a los celosos guardianes de la moralidad pública, religiosas fueron casi todas las celebraciones"[33].

Es por ello que entre las medidas con que Carlos III quiso introducir el progreso del Nuevo Régimen, se cuenta en lugar destacado la determinación por conseguir la necesaria separación de los campos político y religioso, tanto referida a delimitar las fronteras de ambas autoridades, como a devolver a la profanidad los elementos que se habían mezclado en el ritual católico: las procesiones y estaciones tenían que ser exclusivamente religiosas, y los teatros y diversiones exclusivamente civiles y libres de la injerencia eclesiástica.

Esto le acarreó graves enfrentamientos con la Iglesia, pues aunque ésta llevaba más de dos siglos con la misión de depurar la religión, no se resigna a que sean las autoridades políticas las que le recuerden su fracaso y, mucho menos, a que se reserven para el terreno netamente profano algunos espectáculos que eran causa directa de la popularidad de muchas manifestaciones de culto. De modo que la Iglesia aprovechó la indisposición del pueblo hacia los ilustrados para avivar los sentimientos conservacionistas en contra del racionalismo; a quien, por otro lado, tenía base para temer porque proclamaba abiertamente la incongruencia de la acumulación de riquezas en manos de los ministros de Dios. De hecho se decretó una desamortización, aunque del mismo modo que se intentó acabar con los privilegios de la nobleza.

Carlos III comenzó en seguida a reglamentar la supresión de los elementos que eran origen de mayores desórdenes en las celebraciones organizadas. Empezando por la más popular, el Corpus, prohibió la representación de los autos. Mayor resonancia tuvieron ya en aquel momento las disposiciones dirigidas a las hermandades, cofradías, congregaciones y todo tipo de corporación

[30] Cfr. F. AGUILAR PIÑAL. *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, 1982, p. 297.
[31] *Cosas Nuevas y Viejas. Apuntes Sevillanos*, Sevilla, 1904, p. 241. Cfr. E. FERNÁNDEZ DE PAZ. *Religiosidad Popular Sevillana a través de los Retablos de Culto Callejeros*, Sevilla, 1987, p. 126.
[32] F. AGUILAR PIÑAL. *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, 1982, pp. 298-299.
[33] A. DOMÍNGUEZ ORTIZ. *La Sevilla del Siglo XVII,* Sevilla, 1984, p. 212.

religiosa, a las que el monarca quiso reducir en número (recordemos que eran 909 en la Sevilla de 1771) y destinar los fondos resultantes a obras sociales. Ello coadyuvó a la antipopularidad de un rey que ciertamente no supo captar el arraigo que estas asociaciones tenían, especialmente en Sevilla.

También los ilustrados tomaron medidas en cuanto a los modos de procesionar, ya que, como consecuencia de los primeros intentos de separación entre lo civil y lo religioso, surge la concepción de que si la religión traspasa los límites de los recintos sagrados, únicos lugares de exclusiva competencia eclesiástica, y toma las calles como escenario de sus manifestaciones, entra en el terreno correspondiente al poder civil y se le está obligando a intervenir para asegurar el buen orden y la paz pública, que son misión de su incumbencia. En este sentido, con una orden de 1777 se intentaron eliminar los recorridos nocturnos así como los rostros encapuchados, posible causa de muchas alteraciones del orden, al tiempo que se prescribe que los hermanos asistan a las procesiones confesados y comulgados para inducir a un mejor comportamiento.

Asimismo se decreta la supresión de los flagelantes, aspados y empalados "en las procesiones de Semana Santa, en las de la Cruz de Mayo y en algunas otras de rogativas", visto que en vez de mover a devoción, servían únicamente "de desprecio para los prudentes, de diversión y gritería para los muchachos y de asombro, confusión y miedo para los niños y mujeres, a lo cual y otros fines aún más perjudiciales suelen dirigirse los que las hacen, y no al buen ejemplo y a la expiación de sus pecados"[34]. En esta misma línea, en 1783 se somete a las cofradías de penitencia a la jurisdicción ordinaria, junto a la eclesiástica, y se obliga a los Capitulares de la Ciudad a acompañar los desfiles en representación municipal, tal como lo venían haciendo en otras celebraciones.

También en 1780 se prohibieron las danzas y figuras grotescas que acompañaban al Santísimo en la procesión del Corpus —"la máquina grande y ridícula llamada Tarasca, a las figuras de Gigantes conducidos por hombres ocultos bajo las faldas de los muñecos, y a los Cabezudos de figuras enanas, que hacían reír a las gentes y producían el alborozo y la gritería de los muchachos"[35]—, aunque en diversas ciudades tuvo que ser reiterada la orden años más tarde, dado que el pueblo se resistía a su desaparición.

En esta misma línea de separación de los mundos religioso y profano, también se racionalizó el carnaval cuya organización, ya sin mezcla de elementos religiosos, fue encomendada a las respectivas autoridades civiles. Asimismo se logró el final de las fiestas de locos, del obispillo, de inocentes y otras de semejante carácter, que se mantenían a pesar de los muchos siglos de prohibiciones eclesiásticas. Sabemos que todavía en 1754 el cabildo de la catedral hispalense había pedido ayuda a la autoridad civil para evitar la fiesta en el templo, y ésta resolvió permitir "que los colegiales bien instruidos pudieran hacer oficios de maestro de ceremonias, sochantre y sacristán mayor, y tocar los instrumentos que supieren, y prohibió el obispillo y el uso de solideos y de capas"[36].

El siglo XIX comienza, por tanto, con una paralización y hasta retroceso en algunos casos, de los grandiosos espectáculos callejeros arraigados en el gusto popular. Las situaciones política y laboral e incluso artística -con la introducción del severo estilo neoclásico-, todas en conjunción, son las menos idóneas para el desarrollo de este tipo de manifestaciones. Sin embargo, una vez conseguido

[34] Cfr. G. LLOMPART. "Desfile iconográfico de penitentes españoles", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* Madrid, 1969, XXV, c. 1-2, p. 37.
[35] A. GUICHOT Y SIERRA. *El Cicerone de Sevilla*, Sevilla, 1935, v. II, pp. 441-442.
[36] *Ibid.*, v. II, p. 462.

de nuevo el triunfo de las ideas del Viejo Régimen con la vuelta de Fernando VII, la Iglesia vuelve a mostrar su peso ante la sociedad y reorganiza los rituales que siempre le habían reportado tanta popularidad.

La festividad del Corpus Christi, aunque había quedado definitivamente privada de sus carros de representación, sus figuras grotescas y sus danzas (excepto los controlados seises en Sevilla), intenta mantener el boato de la procesión; las hermandades, sobre todo las de gloria, incrementan su participación llevando sus imágenes en andas, y también aumenta la presencia de los organismos civiles y hasta militares. Pero nada de esto logra recuperar la espectacularidad que caracterizó a la procesión del Corpus en época barroca y por eso fue perdiendo progresivamente popularidad.

Prácticas como la del vía crucis intentan también reanudar su tradición tras la guerra de la Independencia, aunque fuera sin disciplinantes, pero tampoco logran remontar la decadencia. Las procesiones rogativas, por su parte, y aunque pueden documentarse algunos ejemplos aislados incluso en nuestros días, en el siglo XIX decayeron abrumadoramente, pues los progresos de la ciencia van alejando la creencia de que determinados fenómenos responden únicamente al simple capricho de la divinidad.

Los retablos callejeros prolongan aún por unos años sus cultos y celebraciones festivas, aunque pronto, las desamortizaciones y las medidas liberales para que estas imágenes se concentraran en las parroquias, unido a las renovaciones urbanísticas realizadas en el siglo XIX, dieron al traste con esta otra expresión de la religiosidad popular.

De resultas de todo este ambiente, la teatralidad que el pueblo necesita volcar en sus manifestaciones de culto se concentra en las cofradías de penitencia. Desde la segunda mitad del siglo puede hablarse de verdadero resurgimiento de las hermandades de Semana Santa, siendo la única manifestación de la religiosidad popular que ha conseguido recuperar las características formales de su época de esplendor: el estilo barroco. Olvidados los esfuerzos ilustrados por desligar las interrelaciones religiosas y políticas, este último estamento vuelve a intervenir en el fomento de las procesiones, contribuyendo económicamente a su enriquecimiento, circunstancia a la que no fueron ajenas las miras de su repercusión para la ciudad, aunándolas, junto a la Feria de Abril, en el reclamo de *Fiestas de Primavera*.

Fue en este trascendental resurgimiento cuando el pueblo se hace definitivamente con la fiesta. Muy a pesar de los intentos de la Iglesia por mantener la ortodoxia y el control de las cofradías de penitencia, el pueblo va asumiendo una clara preponderancia en la configuración de estas corporaciones tal como hoy son.

Jorge Bernales, en su análisis histórico-artístico de las cofradías sevillanas, estudia las escenas e incluso las mismas actitudes representadas y observa que algunas no tienen base evangélica sino que hay que buscar su inspiración en los textos sinópticos o en la propia tradición. Así, el personaje de la Verónica, por ejemplo, procede de la Leyenda Dorada de Jacobo de La Vorágine; la flagelación de Cristo, aunque la describen los cuatro evangelistas, ninguno especifica que Jesús fuese atado a una columna, pero desde el medievo se había generalizado el tema de esta forma; la recogida de las vestiduras tras los azotes no es una escena mencionada en los evangelios sino que únicamente está aceptada por la tradición; la representación de Jesús de la Humildad y Paciencia, sentado, con la cabeza apoyada en una mano y con la profunda tristeza de quien espera ser crucificado, parece que se

inspira en la del triste Saturno[37]. También en las representaciones de los Nazarenos, que recogen a Jesús con la cruz a cuestas camino del Calvario, Jesús Palomero señala la introducción de determinadas actitudes no evangélicas[38]. Y tampoco tiene más base que el gusto popular la presentación del cuerpo de Cristo en el interior de una urna, tal como procesiona en muchos lugares de Andalucía.

Igual puede decirse de otras muchas celebraciones. Aunque el pueblo siempre manifestó su postura frente a la injerencia eclesial, ahora se va a convertir en destacado protagonista y será la Iglesia la que tenga que seguir transigiendo ante las consideradas *desviaciones*, por el temor de una separación definitiva entre la postura del catolicismo oficial y las expresiones de la religiosidad popular.

De hecho, esta separación resulta hoy evidente en algunas celebraciones, tales como las Cruces de Mayo, una fiesta cuyo aspecto religioso está continuamente simbolizado por la santa cruz, pero en la que los representantes de la Iglesia oficial tienen ya escasa, si no nula, intervención. No puede olvidarse que mucho antes de que el cristianismo proclamara el día 3 de mayo como el de la invención de la Santa Cruz y asociara esta conmemoración a la fiesta, ésta existía ya en el mundo pagano como fiesta de exaltación a la naturaleza. Muy especialmente los pueblos mediterráneos han festejado tradicionalmente este ciclo renovador con cantes y bailes en torno a un gran árbol, posteriormente sustituido por la cruz cristiana que, lógicamente, se sigue exornando con adornos florales.

En cuanto a las devociones, continúa prevaleciendo la tradicional inclinación de la religiosidad popular andaluza por la figura materna, quizá mucho más manifiesta aún en una ciudad como Sevilla, bautizada como "*la tierra de María Santísima*". Ello es perfectamente constatable, incluso en la conmemoración de la Pasión de Jesús, en la que el pueblo ha ido progresivamente acrecentando el protagonismo de las Vírgenes pasionistas. Sin negar casos de verdadera dualidad entre la devoción a Cristo y la devoción a la Virgen, en general parece que el sufrimiento de la madre que ve a su hijo maltratado hasta la muerte, atrae mucho más la atención que el propio dolor de los Cristos. En consonancia, ha sido la religiosidad popular la que ha dictado sus composiciones y expresiones. Tal como detalla Isidoro Moreno, siempre se representan bellas y serenas, con una delicadeza juvenil en nada acorde con la edad real que debía tener María en aquel trance, lo que las hace parecer más las hijas que las madres del Redentor[39].

Al propio tiempo, definitivamente las procesiones se adentran en el horario de la noche y se mantienen los rostros ocultos bajo los capirotes, delatores de ese gusto teatral del pueblo por disfrazarse. A las imágenes, pasos, insignias y todos los demás elementos que se procesionan se les añade una exuberancia total, conseguida unas veces con valiosísimas materias primas y otras, las más de ellas, con materiales pobres pero a los que los artesanos aplican técnicas de trabajo que logran bastante convincentemente esconder la realidad y aparentar la misma riqueza y vistosidad. En línea directa con el Barroco, lo importante es el parecer y no el ser; lo único que se persigue es el efecto espectacular.

Esto ha venido causando en los últimos tiempos una división de opiniones en el propio seno de la Iglesia, especialmente desde la proclamación de la nueva ortodoxia en el Concilio Vaticano II

[37] J. BERNALES BALLESTEROS. "La evolución del paso de misterio", *Las Cofradías de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 84-86.
[38] J. M. PALOMERO PÁRAMO. *La Imaginería Procesional Sevillana*, Sevilla, 1981, pp. 128-129.
[39] I. MORENO NAVARRO. *La Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1982, p. 234.

en 1965. Desde entonces, gran parte del estamento eclesiástico parece haberse inclinado definitivamente del lado de los opositores. Diversos obispos de Sevilla han denunciado pública y acaloradamente este fenómeno, pero únicamente han conseguido su enfrentamiento no sólo con el pueblo sino también con el sector culto de los cofrades, que son los que normalmente procuran adecuarse a las directrices eclesiásticas, pero siempre que no se inmiscuyan en éste u otro de los aspectos considerados fundamentales. Como prueba podemos remitirnos a los comentarios que suscitó la referencia que el propio pontífice incluyó en su Encíclica de 1988:

> Así, pertenece a la enseñanza y a la praxis más antigua de la Iglesia la convicción de que ella misma, sus ministros y cada uno de sus miembros están llamados a aliviar la miseria de los que sufren cerca o lejos, no sólo con lo 'superfluo', sino con lo 'necesario'. Ante los casos de necesidad, no se debe dar preferencia a los adornos superfluos de los templos y a los objetos preciosos del culto divino; al contrario, podría ser obligatorio enajenar estos bienes para dar pan, bebida, vestido y casa a quien carece de ello[40].

Opinión ya lejana, como vemos, de la defensa de la suntuosidad proclamada en Trento como modo de honrar a los personajes divinos en contra de los argumentos protestantes, ante la cual, la respuesta más extendida fue la de que el pueblo sólo se desprenderá del patrimonio artístico de sus titulares cuando sea el Vaticano el que inicie el camino hacia la austeridad.

De igual forma, la arraigada inclinación por el espectáculo teatral explica la humanización que el pueblo sevillano sigue volcando en todas sus imágenes sacras, muy especialmente en las devociones marianas, a las que se continúa aderezando con la máxima fastuosidad posible. Hasta el modo de procesionarlas se halla siempre al servicio de transmitir a las imágenes el mayor movimiento posible, llegando en este sentido incluso a modificar el diseño y los materiales de alguno de sus elementos ornamentales, como las caídas de los techos de palio. No puede descartarse que algunos intentos de la autoridad eclesiástica por conseguir la introducción de ruedas en los pasos andaluces, al sobrio estilo castellano, escondan el deseo de mantener el adecuado estatismo de las imágenes durante todo el recorrido, en lugar de la casi realidad humana que se les transmite mediante el rítmico caminar de los costaleros, diferente según el momento o lugar por el que transcurre la procesión, mediante las mecidas al son de la música y las saetas, o las *levantás* con que parecen agradecer los vítores del público.

Asimismo puede entenderse que este modo de sentir la religiosidad no se detenga en la composición de las imágenes ni en la del resto de elementos procesionales, sino que siempre se pretenda el reconocimiento de que su cofradía, su Virgen, su fiesta patronal, su cruz de mayo, etc., sea la más vistosa y espectacular, rivalizando en ello con cualquier otra devoción ajena. Así, las más ricas galas, los más vistosos desfiles, la más lucida *puesta en escena*, las mejores bandas de música y muchos otros recursos, están dirigidos al realce de cualquier manifestación de culto externo, procurando, en suma, emocionar al público que acude a presenciarlos, algo que se logra sin duda alguna.

Y son otras muchas formas tradicionales de expresar la teatralidad popular las que aún hoy siguen teniendo lugar a pesar de las seculares prohibiciones, siempre, como decimos, en zonas rurales y pequeños núcleos de población, porque el control principal se ejerce sobre las grandes ciudades.

[40] *La Preocupación por la Cuestión Social*, Séptima Encíclica de Juan Pablo II, Madrid, 1988, n1 31, pp. 56-57.

Baste recordar que en la actualidad siguen vigentes algunos casos de flagelantes y empalados, aunque no en territorio andaluz, si bien incluso aquí, en 1967 tuvo que ser dictaminada expresamente la supresión de los grilletes con bolas de hierro con las que se laceraban algunos penitentes en la Semana Santa, y, por supuesto, se mantienen formas de penitencia no cruentas tales como llevar una cruz al hombro o hacer los recorridos procesionales descalzos, de rodillas o con los ojos vendados.

Por otro lado, en varias localidades cordobesas así como en la sevillana Écija, se celebran todavía fiestas de locos e inocentes, y en muchas otras pueden apreciarse pervivencias hoy canalizadas hacia fiestas exclusivamente profanas, como la de los Verdiales en Málaga, cuya celebración es precisamente el día de los Santos Inocentes.

Otras manifestaciones que sobreviven son las danzas ejecutadas dentro de los templos, en Sevilla sólo representadas por los seises, pero presentes en otras localidades andaluzas. Son exclusivamente masculinas, tal como quedaron fijadas en la reglamentación del siglo XVIII, y suelen acompañar al santo patrón o patrona del pueblo, danzando sin cesar durante todo el trayecto que conduce a la ermita, donde se adentran igualmente para seguir el baile en el interior del sagrado recinto.

También el patrón de la localidad es el motivo teórico del enfrentamiento en las representaciones de las luchas de moros y cristianos, al menos en Andalucía, donde la fiesta continúa manteniéndose sólo en pequeños pueblos. En ellos, los disfraces, los diálogos y toda la puesta en escena, es fiel reflejo de la afición popular por la teatralización de sus fiestas.

En este sentido, no podemos tampoco dejar de mencionar la vigencia de los espectaculares montajes teatrales en el interior de las iglesias, como el que tiene lugar en Cantillana (Sevilla), donde el día de la Asunción se utilizan ingenios mecánicos para escenografiar dicho evento. Así, desde un escenario preparado al efecto, y donde en principio la imagen de la Virgen permanece oculta a la vista de los espectadores, se la va haciendo ascender hasta el centro del retablo de la iglesia, en medio de cantos, vítores y revoloteo de palomas.

Y es que la antigua mezcla de elementos sagrados y profanos se mantiene, más o menos encubierta, en todas las fiestas patronales y romerías de Andalucía. Las celebraciones de los cultos en las ermitas correspondientes no acallan los cantos, bailes, y hasta concursos y verbenas nocturnas, y por ello los obispos siguen insistiendo en que se acote "una zona de silencio en torno a los santuarios, evitando que llegue hasta ellos el bullicio festivo de los alrededores"[41]; algo que, sobre todo en determinadas devociones que mueven a miles de andaluces, parece del todo imposible de conseguir.

Vemos, por tanto, que las formas específicas en que se desenvuelven las manifestaciones de la religiosidad popular sevillana, y andaluza en general, se hallan tan arraigadas que resulta imposible cualquier intento de modificación. Ello explica el hecho de que, en la actualidad, la inmensa mayoría de las imágenes y de los elementos que las adornan continúen apegados a una peculiar estética neobarroca, como ignorando el transcurso de los siglos y los cambios sucedidos en las directrices estéticas. Sin lugar a dudas, es justamente este estilo el que mejor expresa el sentido teatral, tan arraigado en el pueblo, y el que logra mantener viva la emoción de los espectadores en sus celebraciones religiosas, a pesar, como dijimos, de que la propia Iglesia intente hoy desvalorizar la

[41] *Las Hermandades y las Cofradías*. Carta pastoral de los Obispos del Sur de España, Madrid, 1988, n1 51, p. 62.

estética que ella misma propició durante el periodo barroco. Como expresa Limón Delgado[42], la Iglesia no había previsto que esa tendencia a la teatralización de la liturgia que ella misma fomenta, calara tan hondamente en el pueblo hasta el punto de escapársele a ella de las manos.

Estamos ante un mundo ideológico, verdadero patrimonio cultural de sus protagonistas, que ha determinado incluso el desenvolvimiento de numerosos oficios artesanos, porque la vida de estos talleres (su organización interna, las relaciones con los clientes, la jerarquización del trabajo, los grados de especialización, el sistema de aprendizaje, la elección de materias primas, instrumentos y técnicas, y hasta su propia esperanza de continuidad), está fuertemente influida por las ideas de la religiosidad popular andaluza y por las fórmulas estéticas que sirven a la expresión de esas ideas[43].

De esta forma, las manifestaciones de culto externo en la Sevilla actual, además de ser claras y sinceras expresiones de la religiosidad popular, constituyen un reflejo de la cultura tradicional de la comunidad que les da vida, siendo por tanto sentidas como un símbolo de identificación y de pertenencia al grupo. Sólo teniendo esto en cuenta puede explicarse la resonancia afectiva de múltiples devociones, incluso en personas no religiosas, o el hecho de que los padres inscriban a sus hijos en *su* cofradía el mismo día del nacimiento, para continuar la tradición familiar: En definitiva, para transmitir unas pautas culturales, siempre renovadas pero siempre conectadas con el sentir tradicional que las originó y las mantiene.

[42] A. LIMÓN DELGADO. *Andalucía ¿Tradición o Cambio?*, Sevilla, 1988, p. 168.
[43] Ver E. FERNÁNDEZ DE PAZ. *Los Artífices Sevillanos de la Semana Santa Andaluza. El Ornato Tradicional*, Sevilla, 1998.

EDAD DE ORO

María José Rodilla León
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Todo empezó el día en que le pregunté a mi amigo Cándido si se seguían haciendo carreras de caballos en la Romería en las que los jinetes trataban de meter una vara por un aro. Como en ese momento trabajaba en una edición de un libro de caballerías, quise hacer un pequeño homenaje a mi pueblo, y, aunque fuera en una nota a pie de página, escribí sobre este entretenimiento medieval, llamado "correr sortija": "Ejercicio caballeresco que consistía en tratar de ensartar en una lanza o vara, corriendo a caballo, una anilla pendiente de una cinta. Este juego se suele hacer todavía hoy en la Romería de Torrejoncillo, un pueblo de Extremadura, que cada primavera visita la ermita de San Pedro en una pradera de encinas y alcornoques junto a una laguna".

Ya había quedado el nombre de mi pueblo asentado en la nota, aunque ya no pudiera explayarme añadiendo que allí se llamaban "carreras de cintas" y que me encantaba admirarlas cuando era pequeña. No podía en esa breve nota dejar constancia de todo lo que se desenmarañó en ese instante en el que bastó la detonación de un recuerdo para que todos los sentidos se avivaran en la reconstrucción de un día de mi pasado. Las papilas gustativas me devolvieron el sabor de la chuleta empanada, el gazpacho o los filetes rusos; mis fosas nasales se impregnaron de romero y tomillo; mis ojos reflejaron la blancura de la ermita recién encalada y el sol pálido de una tarde de abril, del que, sin embargo, unas horas antes, nos habíamos cobijado a la sombra de una inmensa encina bajo la que mis padres habían colocado la manta, la cesta de castaño de Baños de Montemayor cargada de frutas, la garrafa de vino y las fiambreras de aluminio; los oídos se llenaron de los cánticos de la procesión y hasta me parecía distinguir algunas voces que conocían bien las estrofas dedicadas al pescador de almas para pedir la lluvia: "Las calzas no encontraba ni las podía ver, mas, como era de noche, las busca y no las ve, cogió las de Villadiego...". Siempre me pregunté por esa frase que no entendía, pensaba que "coger las de Villadiego" se refería a una expresión para salir corriendo, algo así como "poner pies en polvorosa", pero releyendo la edición del *Quijote* de Rodríguez Marín, éste se pregunta en una nota del capítulo (I, 21): "¿Fue Villadiego un hombre que, por tales o cuales circunstancias, hizo sus calzas famosas y las legó a la tradición para que *las tomasen* cuando fuesen a huir o fue un pueblo renombrado por las calzas o alpargatas que en él se hacían?".[1] Para intentar una explicación de esta curiosa expresión, nos

[1] Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., pról. y notas de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 172-173.

remite al paremiólogo José María Sbarbi, quien copió "una jocosa décima de antaño, que explica, ingeniosamente a lo menos, la frasecilla proverbial":

> Villadiego era un soldado
> Que a san Pedro, en ocasión
> de estar en dura prisión,
> nunca le faltó del lado.
> Vino el espíritu alado,
> y, lleno de vivo fuego,
> le dice a san Pedro: —Sal luego;
> toma las calzas; no arguyas.
> Y, por ponerse las suyas,
> tomó las de Villadiego.

Peregrina explicación que me permitía entender la canción de la romería de mi pueblo.

Las preguntas siguieron desencadenándose: ¿Todavía hay baile en la pista frente a la ermita? El rito donde aprendimos los primeros coqueteos adolescentes, del linaje, tal vez, de aquellos bailes primitivos de las muchachas del siglo XII, que iban en romería y danzaban frente a la ermita de algún santo para lucirse ante sus amados, aquellas cantigas de romería de nuestra lírica folklórica medieval: "Bailemos nosotras tres, ay amigas, bajo estos avellanos floridos; y quien sea hermosa, como nosotras, hermosas, y si ama a un amigo, bajo estos avellanos floridos vendrá a bailar". ¿Qué fue de las loas? Esas graciosas piezas literarias, preludio de las comedias áureas, que entretenían al público para mantenerlo callado antes de que comenzara la obra y que podemos remontar al teatro renacentista, en el que los pastores hacían reír al público o avanzaban el argumento de lo que vendría después. ¿Por qué en mi pueblo se hacían aisladas sin ser preámbulo de algo? ¿Por qué se ha perdido en nuestra romería una tradición tan antigua? ¿Acaso podremos recuperarlas pidiendo a los ancianos que las reciten una vez más?

Me gustaría como don Quijote contemplar, como él lo hacía, un puñado de bellotas y pronunciar otro discurso de mi Edad de Oro, de aquellos tiempos pasados dichosos, de aquella gloriosa edad de la infancia, paraíso del tiempo. Y desear que regresen para despertarme temprano con las campanas y correr a la plaza a ver la salida de las cruces; sentarme en el "descansaero" del camino; que mis pasos vuelvan a atravesar los campos para visitar Santa María, la ermita vecina; que el tamboril y la flauta ahoguen el metálico sonido de las tómbolas de ésta nuestra Edad de Hierro; degustar un vino de pitarra con mi padre a la sombra de una encina; refugiarme en la siesta en la frescura de la ermita; oír de nuevo una graciosa loa antes del baile y comer una rosquilla de picos al caer la tarde en el pueblo mientras pasa la procesión y hacen sus últimas destrezas sus caballos.

COMIDA PARA DAR Y TIRAR. ELEMENTOS GASTRONÓMICOS Y CONSUMO EN LAS FIESTAS POPULARES ESPAÑOLAS ACTUALES

Carmen Ortiz García
Centro de Ciencias Humanas y Sociales,
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Dos elementos importantes, cuya intervención parece necesaria para poder hablar de fiesta, son que haya gente y se derroche; hasta tal punto que podría decirse que no hay auténtica fiesta sin ellos (Delgado 1991: 34). La ostentación siempre ha formado parte de la fiesta en los países mediterráneos y sus aspectos económicos han sido atendidos en el análisis de los antropólogos. Sin embargo, en la actualidad la extensión del ámbito del consumo a prácticamente cualquier rincón de la vida cotidiana, e incluso a la propia definición de la persona como ciudadano (García Canclini 1995; Foster 1999), alcanza también, como no podía ser de otra forma, al ritual y la fiesta, y así la clara revitalización de la fiesta popular que se ha producido en España a partir de las décadas finales del siglo XX, de la mano de la creación de recursos patrimoniales y del turismo cultural, no sólo ha conllevado un aumento del número de participantes, sino también y, por los mismos motivos, el crecimiento del consumo y el gasto. En estas "nuevas" fiestas la organización, al igual que la participación, supera ampliamente el control local; la celebración está mediada por numerosas instancias organizativas que establecen el programa y el desarrollo de los actos festivos; tanto si se trata de celebraciones tradicionales revitalizadas, como de creaciones nuevas (Boissevain 1992).

En este contexto, uno de los elementos que más destaca a primera vista es la importancia dada a la comida en el tiempo festivo. Si hemos considerado la participación y el derroche como dos elementos definidores de la fiesta, habrá que concluir que no menos relevantes son en este sentido la comida y la bebida, porque no hay fiesta que no implique un consumo especial y específico de ciertos alimentos y recetas (González Turmo 1992: 39). De hecho, en España, el beber (me refiero, por supuesto a beber alcohol) es considerado como una de las formas fundamentales de la participación; así que si no se bebe es prácticamente imposible captar el sentido lúdico de muchas celebraciones y la participación, en el sentido de compartir íntimamente algo, queda seriamente limitada. Muchos alimentos y formas culinarias específicas están ligadas al ciclo tradicional de las fiestas y todavía hoy se consideran de consumo prácticamente obligatorio. En concreto, ciertos dulces se preparan sólo con motivo de fiestas específicas, aunque se trate de productos de elaboración plenamente fabril (los turrones de Navidad y los roscones de Reyes, tal vez sean los más extendidos por todo el país) y también son numerosas las variantes de postres caseros relacionadas con determinados tiempos

festivos (por ejemplo, las torrijas durante la Semana Santa o los "huesos" del Día de Los Santos). Incluso ciertos frutos mantienen la misma fuerte asociación calendárica festiva; por ejemplo, las castañas y el Día de Difuntos, y prácticamente cada celebración patronal o local española lleva asociada alguna clase de refrigerio, comida campestre o familiar, donde se sirven platos con productos y preparaciones concretas, cuyo sentido está plenamente relacionado con el de la fiesta.

EL PAN BENDITO

El pan aparece en las fiestas tradicionales españolas de una forma preeminente, en consonancia con su importancia en la dieta y la economía doméstica campesina y con un sentido fundamentalmente ritual[1]. Todavía en la actualidad, cuando ya en los dos sentidos, económico y simbólico, su importancia ha disminuido considerablemente, en muchas celebraciones de patronos locales el pan se presenta íntimamente asociado con las figuras sagradas de los santos: por ejemplo, la imagen de San Lorenzo, patrono de Cabezabellosa (Cáceres), es sacada en procesión el 10 de agosto, totalmente rodeada de roscas de pan candeal, que los devotos deben comer, una vez bendecidas, igual que los animales domésticos y el ganado, para estar protegidos contra la rabia y otras enfermedades (Sánchez 1998: 331)[2]. El pan puede incluso llegar a ser el protagonista de la procesión; como en la del Pan Bendito que se celebra el tercer domingo de enero en Mas de las Matas, Teruel, y en Escatrón, Zaragoza, el día de Santa Águeda (5 de febrero), en que unas largas filas de muchachas vestidas con el traje típico portan grandes hogazas que son luego repartidas entre los asistentes (Sánchez 1998: 70, 85)[3]. El reparto masivo de la "caridad" (en origen una limosna, normalmente en forma de panecillo), pero también de panes bendecidos por algún santo, al que se considera protector de determinadas enfermedades, como San Blas o San Roque, aparece en otras muchas fiestas, en ciertos casos revistiendo incluso características propias, como en la Romería en honor de Santo Toribio que se hace en Palencia el 16 de abril y en la que, en cumplimiento de un voto de la villa, después de la misa, el ayuntamiento "apedrea" a los asistentes con bolsas de pan y queso (Sánchez 1998: 184). En Quel (La Rioja), el 6 de agosto (El Salvador) son las Fiestas del Pan y Queso, costeadas por los cofrades quienes, después de la misa en la ermita del Santo Cristo de la Transfiguración, lanzan al público asistente tortas y quesos (Sánchez 1989: 326). También en la procesión de San Roque en el pueblo almeriense de Sorbas se tiran desde los balcones "unos 3.000 roscos" elaborados para este fin y que todos los presentes se afanan en recoger (Sánchez 1998: 354).

LAS BATALLAS: TIRAR LA COMIDA

No sabría decir si es por influencia o teniendo algo que ver con este modo de arrojar comida al público —que, no obstante, parece tener un sentido funcional en algunas celebraciones tradicionales,

[1] El referente del reparto de Cristo del pan entre sus discípulos y la eucaristía es de primer orden en un país de fuerte adscripción católica como es España.
[2] Los datos sobre las muy variadas celebraciones locales que se aportan en este trabajo proceden, en su inmensa mayoría, de la excelente guía sobre fiestas españolas de la que es autora Mª Ángeles Sánchez, que uso en su segunda edición, notablemente ampliada. Sin esta obra no sería posible referirse a las fiestas españolas en general, como se intenta hacer en el texto.
[3] Las fiestas del Pan Bendito son relativamente abundantes en España. Una de las más espectaculares es la Festa del Pa Benït de Torremanzanas (Alicante), que tiene lugar el día del Santo Patrón, San Gregorio Ostiense, y en la cual las jóvenes especialmente ataviadas desfilan portando en sus cabezas panes de gran tamaño especialmente adornados (Sánchez 1998: 224).

en épocas no precisamente de bonanza material (Cruces y Díaz de Rada 1995: 127)[4]—, pero claramente respondiendo a nuevos intereses turísticos, de sectores económicos locales influyentes y pensando en la atracción del sector juvenil hacia los festejos, han surgido recientemente una serie de fiestas muy conocidas cuyo elemento constituyente es la batalla o lucha indiscriminada entre los asistentes usando como proyectil el agua y, mejor, el vino. Así es en la "Festa de L'Aigua" (Valencia, último domingo de agosto o primero de septiembre), creada en 1987 a imagen y semejanza de la del pueblo granadino de Lanjarón, donde la justificación es la existencia de un famoso manantial de aguas medicinales (Sánchez 1998: 368). La generalización de la "batalla" puede observarse, incluso, en el caso de fiestas en que antes se tiraba el agua, pero de un modo selectivo: los mozos a las mozas y utilizando el chorro de un botijo, como un ritual de galanteo. Así transcurría la Fiesta de los Jarritos en Galaroza (Huelva, 6 de septiembre) durante las décadas de 1940 y 1950, una época de represión moral de las costumbres amorosas. Hoy la mojadura implica a todo el pueblo, independientemente de la edad o el sexo y los "jarritos" de cerámica han sido sustituidos por cubos de agua con los que se empapa la gente por completo (Cantero 1991). En las Fiestas de la Vendimia de Requena (Valencia), que tienen lugar a finales de agosto o primeros de septiembre y que fueron creadas en 1948, entre otros actos típicos —como la fuente del vino, la noche del vino y la noche del labrador— está la "noche de la zurra", en la que una multitud armada de sus correspondientes botas con vino, recorre las calles pidiendo a voces "agua", que les es arrojada desde balcones y ventanas con cubos y mangueras (Sánchez 1998: 381).

Sin embargo, son dos las fiestas que han conseguido, no sólo afianzarse en la "tradición" local, sino logrado una proyección nacional e internacional considerable. Una de ellas es la Batalla del Vino de Haro (La Rioja) (29 de junio, festividad de San Pedro y San Pablo). El origen de la fiesta es un antiguo litigio entre los pueblos de Haro y Miranda de Ebro por la propiedad de una montaña, los riscos de Bilibio. Para testimoniar ritualmente la posesión del paraje, cada año el día de San Pedro un síndico del ayuntamiento de Haro debe personarse en el Bilibio —donde hay una ermita en que se dice que vivió San Felices— y colocar allí el pendón de la ciudad. Después comienza la batalla en que los contendientes se arrojan unos a otros, sirviéndose de botas, botellas, garrafones, sulfatadoras y cualquier otro recipiente, una cantidad considerable de vino (unos 70.000 litros). Un vino de mejor calidad, y en alguna menor cantidad, se ingiere durante la romería, en la que también tiene lugar una comida campestre, con caracoles, lomo con pimientos y otros platos locales. La fiesta continúa en el pueblo con juegos de toros y otros festejos (Sánchez 1998: 280). La estela de Haro se ha extendido y, desde 1982, se celebra en otra localidad riojana también conocida por la calidad de sus caldos, San Asensio, la Batalla del Clarete, en una fecha algo móvil, en torno al 25 de julio, día de Santiago Apóstol (Sánchez 1998: 307). Más adaptada al estereotipo de fiesta infantil está la batalla de merengues para niños y adolescentes que abre, desde los años setenta, el Carnaval de Vilanova i La Geltrú (Barcelona) y la "caramelada" (pelea en que los caramelos son lanzados como proyectiles) que se entabla entre los asistentes al desfile posterior a la procesión del Domingo de Pascua de Resurrección en Jumilla (Murcia) (Sánchez 1998: 114, 169).

Con todo, la más difundida por los medios de comunicación de las "guerras" estivales españolas es La Tomatina de Buñol (Valencia), batalla con miles de tomates maduros que tiene lugar el último miércoles de agosto. La fiesta, creada en 1945, se mantuvo hasta los años 70 dentro de un

[4] Una descripción pormenorizada de la "comida de los pobres" que se celebraba junto a la ermita durante las fiestas de la Virgen de la Peña en La Puebla de Guzmán (Huelva) y de la carne empleada en ella en el año 1950 puede verse en Caro Baroja (1957: 418-423).

ámbito puramente local para adquirir luego una dimensión inusitada, ya que reúne a más de 30.000 personas en un pueblo que tiene 9.000 habitantes. Los participantes, agrupados en cuadrillas, desayunan panceta y chorizo con vino y se preparan para la lucha que tiene lugar a mediodía. Las mangueras municipales riegan primero a la gente, supuestamente con el fin de que los tomates se peguen mejor, y luego los vehículos con volquetes hacen su aparición y descargan (en 1997) 125.000 kilos de tomates maduros con los que se ponen perdidos los jóvenes contendientes hasta que el disparo de un cohete pone fin a la lucha (Sánchez 1998: 375). Los concisos límites espacio-temporales en los que se desenvuelve resultan perfectamente ajustados a las condiciones de retransmisión televisiva y además la espectacularidad visual de la "tomatina" es considerable. Tal vez por ello, y tras ocupar una foto de la fiesta la portada del *Washington Times* (el 28 de agosto de 1997), es una de las que más interés ha despertado entre los turistas extranjeros; a lo que se une el carácter lúdico e inusitado de una batalla incruenta, aunque tremendamente roja, en la que todos, foráneos y locales, sin distinción pueden participar.

La Tomatina se adapta mejor a los requerimientos de una participación masiva e indiscriminada, propios de la demanda social actual, que otras celebraciones en que también se arrojan hortalizas, pero con una forma mucho más precisa y ritualizada, y un significado para la comunidad muy distinto, en las que más que una batalla, la metáfora parece ser una lapidación y donde, por tanto, los personajes están mucho más definidos y la *performance* se desarrolla con distinto orden. Así, en las fiestas patronales de Tarazona (Zaragoza), que se celebran el 27 de agosto en honor de San Atilano, aparece un personaje, vestido con un traje estrafalario y colorido, al que se denomina "Cipotegato" y sobre el que, al salir del ayuntamiento, la gente arroja una lluvia de tomates maduros (Sánchez 1998: 365). Igualmente tradicionales son las fiestas de San Sebastián en Piornal (Cáceres) y su personaje principal, el "Jarramplás", va enmascarado y vestido con traje de tiras de colores. Su actuación consiste en correr por las calles del pueblo, esquivando y resistiendo los golpes de los nabos que le arrojan, con alguna violencia, sus convecinos (Sánchez 1998: 67; Cruces y Díaz de Rada 1995: 131).

En cualquier caso, éstas, como las anteriores batallas, no pueden ser consideradas fiestas gastronómicas en sentido estricto, puesto que la función que se da a los alimentos es la de arma (que agrede y "mata") y no de nutriente (que une y da vida). El gasto en alimentos se produce igual, pero en estos casos no se trata de proteger (como con el pan bendito), ni de agasajar mediante la comensalidad (como en las comidas comunitarias), sino sencillamente de derrochar o, talvez, de eliminar excedentes divirtiendo a las masas.

FIESTA Y FESTÍN

Como afirmamos al principio, el consumo, y dentro de él, la ingesta copiosa de comida, es uno de los elementos que conforman el tiempo extraordinario que marca la ritualidad festiva en muchas culturas tradicionales. En la situación actual, en la cual la identidad de los ciudadanos está en buena parte construida a través del consumo (García Canclini 1995), no debe extrañar que este factor constituya la base de muchas de las nuevas fiestas desarrolladas desde la década de 1980 en adelante (Calvo y Medina 1996), que tienen a la gastronomía como motivo central y a veces único. La gestión municipal de buena parte de las actividades que se llevan a cabo durante las fiestas patronales o

locales en España —junto a la presencia de especialistas, como animadores culturales, profesores, técnicos de turismo, etc.— han contribuido a llenar los programas de actividades festivas de elementos muy repetidos e incluso estereotipados, con el objetivo de animar o dar color a los festejos, y la finalidad última de atraer cuanto más público mejor. La posibilidad de financiación oficial de estos actos ha facilitado también la gratuidad de muchos de los eventos organizados y así, prácticamente no hay fiesta ciudadana que se precie que no ofrezca "gratis" espectáculos o diversiones para los distintos sectores de población.

Uno de los reclamos que consiguen más éxito es el de ofrecer comida gratis. Mucha gente se acercó al parque y guardó la correspondiente cola para poder probar el "bizcocho borracho" más grande del mundo (con el que estaba previsto además batir el *record Guiness* de esta clase de bizcocho almibarado, que, no obstante, es una especialidad local) que se preparó en 1999 con motivo de las fiestas locales de la ciudad de Guadalajara; y el 21 de mayo del año 2000, en la plaza mayor, el alcalde de Madrid "se encargó de probar la primera cucharada" del "tradicional cocido madrileño a beneficio de la organización Aldeas Infantiles SOS" que fue cocinado por efectivos del ejército con los siguientes ingredientes: "1.000 kilos de garbanzos, 265 de morcillo, 500 de repollo, 265 de patatas, 200 de gallina, 200 de chorizo, 100 de morcilla, 165 de huesos, 135 de zanahorias, 50 de sal y dos kilos de bicarbonato". En la reseña de prensa que se publicó al respecto (*El País*, 22 de mayo del 2000) no aparece el número de comensales, pero con tamañas cantidades de garbanzos y demás componentes debió ser francamente grande. Es significativo que el recuento de las cantidades repartidas y de los ingredientes utilizados aparezca como uno de los criterios para evaluar la buena marcha de la fiesta: cuantas más sardinas, litros de vino, kilos de pan, raciones de paella, trozos de chorizo o toros enteros guisados se ofrezcan mejor, además de mayor, será la fiesta.

En muchas de estas citas gastronómicas, que son de nueva creación y que incluso se han incluido dentro de fiestas más antiguas y tradicionales, el recurso a la tradicionalidad es patente. Se trata con mucha frecuencia de celebraciones camperas, donde la comida tiene lugar en instalaciones móviles, tablados, etc., de ambiente rústico. Los productos consumidos son también "típicos de la zona"; así, por ejemplo, en las fiestas patronales de Lodosa (La Rioja), en honor de Nuestra Señora de las Angustias, que se celebran la semana anterior al tercer domingo de septiembre, se dedica un día al "pimiento del piquillo", afamada producción local, con asado y degustación popular en la plaza (Sánchez 1998: 430).

Las posibilidades de relación entre tradición y novedad son variadas y dan lugar a situaciones móviles en que puede observarse tanto el cambio de la tradición para adaptarse a las nuevas pautas de participación festiva, como, sobre todo, el recurso a ella, tanto si se busca, dentro del panorama que ofrece la cultura tradicional, ponerse en la línea de lo que ahora parece tener más éxito, como si se actualiza algún elemento antiguo con el que distinguir la propia fiesta. En el primer caso, lo más usual es que existan determinados actos gastronómicos dentro del programa de desarrollo tradicional de la fiesta que aumentan o bien su importancia relativa o bien su tamaño. Por ejemplo, en El Pla del Penedès (Barcelona), desde hace más de doscientos años, se hacían "*les torrades*" —es decir, tostadas de pan— en las hogueras callejeras encendidas el domingo de Carnaval. En la actualidad a las tostadas con aceite y sal, se han añadido arenques y vino que se reparten gratis. Según los datos aportados por Mª Ángeles Sánchez (1998: 100) en 1997 se consumieron 700 kilos de pan, 30 litros de aceite, 6 kg de sal, 2.500 arenques y 600 litros de vino. En el mismo día (el Carnaval es época de muchas fiestas con comidas específicas en Cataluña) en Sant Fruitós de Bagés (Barcelona)

se hace la igualmente tradicional y hoy masiva *Festa de l'Arròs*, con una monumental paella que se reparte entre los visitantes (*ibid.*: 110).

En muchas fiestas patronales de pueblos de Castilla, de invierno y estivales, y dedicadas a santos o en honor de Cristo y la Virgen, aparecen los toros. Muy frecuentemente, como parte de los actos, se guisaba la carne de los toros previamente lidiados, por lo general en forma de caldereta, y así se repartía "el toro" entre todos los habitantes. Dentro de la gran variedad que presentan estas fiestas, las de San Juan (que tienen lugar de miércoles a lunes, a partir del 24 de junio) en la ciudad de Soria pueden servir de prototipo. Cada día tiene un punto central que lo denomina. Jueves, "la saca", o traslado de los toros desde el monte cercano de Valonsadero a la ciudad. Viernes, "los toros": se lidian seis novillos por la mañana y otros seis en la tarde (uno por cada cuadrilla de la fiesta). Sábado, "agés", reparto en crudo de la carne de los toros entre las distintas cuadrillas. Domingo "de calderas" (el día más importante), en que, entre otros actos, cada cuadrilla desfila por la ciudad con su caldera (donde se guisa la carne de los toros que le ha correspondido) hasta la alameda donde se consumen, después de bendecirlas (Sánchez 1998: 276). Formando parte del proceso de revitalización festiva vivido en muchos pueblos, se han vuelto a celebrar encierros, corridas y otras atracciones con novillos y vaquillas, y han vuelto a sacarse las calderas, incluso en número, cantidad y con recetas nunca vistos (González Turmo 1992: 79). Por ejemplo, en la localidad madrileña de Hoyo de Manzanares[5], en las fiestas de su patrona La Virgen de la Encina (8 de septiembre) hay un "día de la caldereta", en que se reparten más de 5.000 raciones de carne de toro (Sánchez 1998: 403).

Si no hay calderas con carne de toro a las que recurrir o viejos platos realmente particulares —como el potaje de gurumelos (especie de seta) que se come durante la vigilia de San Benito (21 de marzo) en El Cerro del Andévalo (Huelva) (Sánchez 1998: 126)— puede incluirse en la fiesta algún atractivo gastronómico que tenga ciertos visos de localismo y antigüedad. Así resulta curiosa la aparición del concurso "de ollas ferroviarias", con cocido campurriano, en Reinosa (Cantabria), durante las fiestas de San Sebastián (20 de enero) y del "campeonato mundial de pucheras" que se celebra, desde 1970, durante las fiestas patronales de San Severino (23 de octubre), en Balmaseda (Vizcaya). Con este concurso, en que más de un centenar de participantes elaboran un cocido de alubias usando viejas ollas, se recuerda la comida que guisaban, en pucheros y cocinas de carbón vegetal, mientras trabajaban, los antiguos maquinistas de la línea del ferrocarril minero Bilbao-La Robla (León), que atravesaba la localidad (Sánchez 1998: 68; 464).

De hecho, el concurso gastronómico es uno de los actos que con más frecuencia aparece en la modernización del programa de festejos de muchas localidades, sobre todo cuando coinciden con la temporada turística veraniega. Encontramos así, repetidos concursos de marmitaco —guiso de bonito con patatas y pimientos de origen marinero que está teniendo un inusitado éxito estival en muchos puertos españoles—; por ejemplo, el creado en 1973 para el día de San Nicolás (12 de agosto) en Getxo (Vizcaya) (Sánchez 1998: 332) o el de marmitaco y tortillas que se inició en 1996 para la Virgen de agosto en Balmaseda (Vizcaya). Pero, sobre todo, el alto nivel gastronómico vasco aparece marcado en las fiestas de la Semana Grande de Bilbao (15 de agosto, Virgen de Begoña), "inventada" en 1978 y entre cuyos actos figuran concursos de preparación de bacalao al pil-pil, marmitaco y rabo de toro (Sánchez 1998: 338). En el terreno de los concursos, entre los que puede haber de variadísimos platos, destaca, por el carácter emblemático de la receta culinaria y por su

[5] Localidad muy cercana a la capital, en la Sierra de Guadarrama, con una población constituida mayoritariamente por segundas residencias de fin de semana.

ámbito de convocatoria, el concurso internacional de paella valenciana celebrado en la localidad de Sueca (Valencia), que se viene celebrando desde 1961, y en el que se cumplen escrupulosamente las bases del certamen, para lo cual se proporcionan a todos los concursantes tanto el utillaje como los ingredientes reglamentarios (Sánchez 1998: 426).

Finalmente, en el caso de fiestas recientemente inventadas, pero basadas en elementos históricos, ha podido elegirse un aditamento gastronómico que, a pesar de no ser tampoco tradicional, parezca coherente o combine con el resto del festejo. Este es el caso de la "romería" vikinga de Catoira (Pontevedra, primer domingo de agosto), inventada por un grupo de amigos en 1961 que recrea la supuesta llegada de invasores nórdicos a las costas gallegas, y en la que la comida que se ofrece gratis consiste en enormes marmitas de mejillones cocidos que se vuelcan sobre improvisadas mesas de madera (*ibid.*: 329); también de las "cenas medievales" que se recrean en el castillo de Jadraque (Guadalajara) la noche de San Juan (23 de junio) y en la antigua iglesia de la Magdalena durante la "Festa" judía de Ribadavia (Orense, 31 de agosto) (Sánchez 1998: 272; 368; Cohen 1999: 132).

Algunas actividades de las fiestas tradicionales, como las comidas comunitarias de cofradías, grupos de mozos, etc., son las que mejor se han prestado a un proceso de revitalización, adaptándolas a nuevas formas. Así ocurre con la "pestiñada popular" creada en 1989 por una de las comparsas del Carnaval gaditano (la de "Los Dedócratas"), que reparte miles de dulces fritos, regados con anís. El afán competitivo de los carnavales de Cádiz quedó de manifiesto al contraatacar la peña "El Erizo" con una "erizada" o masiva degustación de erizos de mar con vino, y la peña "El Molino" con la "ostionada popular", en que se come esta especie de ostra (*ibid.*: 73).

Aunque la comida campera ha sido tradicionalmente un acompañamiento fundamental, no debe olvidarse que la romería en España era un acto eminentemente religioso y su sentido central era el ritual (Velasco 1992: 8-9). En este sentido, es evidente el cambio de énfasis, desde la comunión con el símbolo religioso al consumo material directo, que parece conllevar la cada vez mayor preeminencia de la gastronomía en las romerías.

CONCLUSIÓN

Lo que parece ser un indicativo cierto es que el consumo —en el caso que nos interesa aquí de comida— es hoy uno de los elementos preeminentes de la revitalización festiva. Según esto, podríamos pensar que las celebraciones parecen enfocarse más que a la definición de estrategias sociales identitarias basadas en las relaciones interpersonales o grupales, a la definición, también identitaria, de los individuos y los grupos en función de los consumos (pudiendo apreciarse diferencias según el género, la edad, la localidad, le pertenencia a la comunidad, etc.). Como la cultura tradicional, la historia, la memoria y el pasado, contribuyen a situar nuevos marcos de identidad mediante su mercantilización en otro elemento que debería resultar implícito en la exposición anterior, dentro de un proceso general (complementario al de la homogeneización cultural que conlleva la globalización) que podría definirse como evolución hacia el pasado o innovación por la tradición (Lisón 1989: 123).

La "cultura" es hoy en los países occidentales una marca de distinción, entre otras que pueden ser discriminadas por los compradores al hacer sus elecciones y, dentro de sus variadísimas

posibilidades (Bourdieu 1988), todo lo que tenga que ver con el "patrimonio" de la nación proporciona una serie de cualidades simbólicas que, a través de la materialidad de lo que se consume, pueden ser incorporadas por el individuo que, mediante ellas, adquiere prestigio, legitimidad, enraizamiento histórico y, en definitiva, identidad como persona (Long 1998; Ortiz 1999a; 1999b). Las fiestas pueden ser, así, uno de los ámbitos donde hoy se sacraliza el consumo y, en relación con esto, la comunión que conllevan muchos rituales puede pasar a representarse muy masivamente como incorporación de alimentos cargados simbólicamente. De esta manera, la aparición de la comida en nuestras fiestas sirve tanto para experimentar la otredad como para sentirnos nosotros mismos. De hecho, si para muchos analistas sociales la creciente importancia que cobran los rituales y las ceremonias en el mundo actual puede resultar misteriosa, ya que no puede explicarse por las leyes de la economía global, las formas de consumo, y específicamente del alimentario, tampoco responden a las reglas economicistas que se nos intentan imponer en el análisis de las conductas. El lenguaje de la comida tiene su lógica y ésta es de orden cultural y contingente y no biológica y esencial. La cocina nutre el cuerpo social (Poulain 1997: 20) y no sólo mantiene físicamente a la gente; su aparición en las fiestas está, en consecuencia, relacionada con todos los demás elementos que en ellas intervienen, a los que explica y que, a su vez, la explican a ella.

Bibliografía

BOISSEVAIN, J. 1992. "Introduction. Revitalizing European Rituals", en J. Boissevain (ed.), *Revitalizing European Rituals*. London: Routledge: 1-19.

BOURDIEU, P. 1988. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

CALVO, L. y F. X. MEDINA. 1996. "La festa reinventada". *Cultures. Revista Asturiana de Cultura*: 127-144.

CANTERO MARTÍN, P.A. 1991. "Los jarritos. Fiesta del agua". *El Folklore Andaluz* 7: 77-89.

CARO BAROJA, J. 1957. "Dos romerías de la provincia de Huelva". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XIII, 4: 411-450.

COHEN, J. 1999. "Music and the Re-creation of Identity in Imagined Iberian Jewish Communities". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LIV, 2: 125-144.

CRUCES, F. Y A. DÍAZ DE RADA. 1995. "Celebraciones públicas en el Valle del Jerte". *Etnografía Española* 9: 125-135.

DELGADO, M. 1991. *La festa a Catalunya avui*. Barcelona: Barcanova.

FOSTER, R. J. 1999. "The Commercial Construction of 'New Nations'". *Journal of Material Culture* 4, 3: 263-282.

GARCÍA CANCLINI, N. 1995. "Introducción. Consumidores del siglo XXI, ciudadanos del XVIII", en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo: 13-37.

GÓNZALEZ TURMO, I. 1992. "Rituales alimenticios y ocasiones festivas 1 y 2". *El Folklore Andaluz* 8: 39-53 y 9: 63-80.

LISÓN TOLOSANA, C. 1989. "Notas sobre gastronomía, turismo y cultura". *El Folklore Andaluz* 4: 121-128.

LONG, L. M. 1998. "Culinary Tourism: A Folkloristic Perspective on Eating and Otherness". *Southern Folklore* 55, 3: 181-204. Special Issue *Culinary Tourism*, edited by Lucy M. Long.

ORTIZ GARCÍA, C. 1999a. "Consumiendo tradición: elementos patrimoniales y locales en la publicidad alimentaria", en E. Fernández de Paz y J. Agudo Torrico (coords.), *Patrimonio cultural y museología. Significados y contenidos*. Santiago de Compostela: FAAEE: 127-139.

————. 1999b. "Comida e identidad: cocina nacional y cocinas regionales en España", en *Alimentación y Cultura.*

Actas del Congreso Internacional, 1998. Huesca: La Val de Onsera, 1: 301-324.
POULAIN, J. P. 1997. "Goût du terroir et tourisme vert à l'heure de L'Europe". *Ethnologie Française* XXVII, 1: 18-25.
SÁNCHEZ, M. A. 1998. *Fiestas populares. España día a día*. Madrid: Maeva.
VELASCO, H. 1992. "El espacio transformado, el tiempo recuperado. Ritos de paso 'material'". *Antropología* 2: 5-29.

EL ESPÍRITU RELIGIOSO DE LA NUEVA ESPAÑA A TRAVÉS DE LAS TESIS DE LA REAL Y PONTIFICIA UNIVERSIDAD[1]

Leticia Mayer Celis
Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y Sistemas
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

El trabajo que a continuación presentamos pretende mostrar la religiosidad de las elites universitarias, que finalmente es también parte de una religiosidad popular, a través de las advocaciones de las tesis que se presentaron en la Real y Pontificia Universidad de México. En esta institución existió la costumbre de dedicar las tesis, ya fuera a mecenas, personajes relevantes, o bien a santos patrones. Resulta interesante analizar las devociones y ver a qué imagen estaban dedicadas y, a la vez, cómo éstas fueron cambiando a través de los años y de acuerdo, en muchas ocasiones, a los acontecimientos políticos y sociales en la Nueva España.

En los catálogos de ilustraciones del Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación de México, concretamente los números 12 y 13 de esta colección, encontramos las dedicatorias y advocaciones de las disertaciones registradas durante la Colonia y los primeros años de independencia.[2] Las tesis se remontan al año de 1591 y las últimas las encontramos hacia 1850, con un total de 4144 fichas. Este período tan amplio nos permite un seguimiento dentro del tiempo largo.[3]

Las advocaciones son formas particulares, mas no privadas de religiosidad. Cada devoción está manifestando un momento religioso importante, pero también una coyuntura cultural y política. La historia de la religiosidad nos informa lo que en su tiempo se veía como natural. A la vez que nos permite observar escenarios que la historia política ha opacado, al grado de casi haberlos desaparecido.[4] Sin embargo, el pensamiento criollo se manifestó, en muchas ocasiones, a través del espíritu religioso. Como indica la Dra. Alberro, los escritos religiosos, las opiniones y advocaciones no se redujeron a un pequeño círculo de letrados, sino que tuvieron influencia en amplios círculos populares. Fueron transmitidos a través de cátedras, discusiones públicas y privadas, reuniones sociales o tertulias y opiniones y sentimientos tanto dentro como fuera de la familia.[5]

[1] Este trabajo no intenta ser un estudio exhaustivo, sino simplemente una reflexión sobre las advocaciones en las tesis universitarias. El artículo que aquí se presenta nunca ha sido publicado.
[2] Catálogo de ilustraciones, AGN, 1981.
[3] Aunque los métodos cuantitativos estén en tela de juicio, como bien señala de Certeau, nos permiten una aproximación a ciertos fenómenos sociales colectivos.
[4] Rubial, Antonio, 1999.
[5] Alberro, 1999.

Tabla 1. Número de tesis registradas cada cincuenta años[6]

PERIODO	NÚMERO DE TESIS
SIGLO XVI	25
SIGLO XVII PRIMERA MITAD	422
SIGLO XVII SEGUNDA MITAD	691
SIGLO XVIII PRIMERA MITAD	1010
SIGLO XVIII SEGUNDA MITAD	1433
SIGLO XIX	563
TOTAL	4144

LAS ADVOCACIONES EN EL ESPÍRITU RELIGIOSO UNIVERSITARIO

Lo primero que resalta al observar las advocaciones es el predominio de la devoción mariana, tanto a la Virgen María en general, como a algunos fervores especiales. En este sentido vemos que el 19 % del total de advocaciones está dedicado a por lo menos cuatro nombres diferentes de la Virgen: María, Guadalupe, Dolores y Concepción.

Tabla 2. Organización de advocaciones más frecuentes a la Virgen

NOMBRES DE LA VIRGEN	SIGLO XVII P.M.[7]	SIGLO XVII S.M.	SIGLO XVIII P.M.	SIGLO XVIII S.M.	SIGLO XIX	TOTALES
Virgen María	20	24	116	129	87	376
Virgen de Guadalupe		37	50	143	45	275
Virgen de los Dolores		3	28	45	15	91
Inmaculada Concepción	7	6	6	21	6	46

En Europa, a partir del siglo XII, la devoción a la Virgen dominó el escenario religioso y estas imágenes coexistieron con los patronazgos locales.[8] En la Nueva España y, especialmente en las advocaciones que presentamos, llama la atención la importancia de la Virgen María en general y la de Guadalupe en particular. Esta comparación resalta si la observamos en contraposición a las imágenes que se consideran más peninsulares; concretamente la Virgen del Pilar, de los Remedios y la del Carmen. Aunque la Virgen de los Remedios tuvo una devoción muy particular en México, en especial durante el siglo XVI, [9] claramente quedó excluida de las advocaciones universitarias, pues

[6] Del total de tesis registradas
[7] PM significa primera mitad del siglo. SM, segunda mitad del siglo.
[8] Alberro, 1999, p. 18-19.
[9] Alberro, 1997, pp. 315-329.

sólo encontramos tres de ellas durante la primera mitad del siglo XVIII.

Tabla 3. Advocaciones a vírgenes que podrían considerarse de carácter más español

NOMBRES DE LA VIRGEN	SIGLO XVII P.M.	SIGLO XVII S.M.	SIGLO XVIII P.M.	SIGLO XVIII S.M.	SIGLO XIX	TOTALES
Virgen de los Remedios			3			3
Virgen del Pilar		1	1	2	1	5
Virgen del Carmen			3	1	4	8

Los seguimientos que haremos son: las advocaciones a la Virgen María y a la Virgen de Guadalupe. Las razones son dos principalmente: por un lado son las más numerosas, concentran el 15.7 % de las devociones, por otro lado parecen ir unidas a sentimientos patrióticos, cuando se trata de la Virgen de Guadalupe, o a momentos menos ligados con conflictos de identidad local, cuando se relacionan con la Virgen María.

El segundo seguimiento está relacionado con los santos jesuitas y sus advocaciones. A través de éstas podremos observar, tanto momentos ligados al sentimiento patrio, como al conflicto entre la Corona y la Iglesia con la expulsión de la Compañía de Jesús de los dominios españoles y, particularmente, de la Nueva España.

También interesa hacer algunas observaciones marginales que son las siguientes:

1. Las advocaciones ligadas a dogmas de fe: la Santísima Trinidad y la Inmaculada Concepción con su contra parte, la Virgen como madre.
2. Las advocaciones constantes a San José, Santa Catarina y a San Agustín, y el progresivo aumento de devociones a Santo Tomás de Aquino.
3. La santificación de la familia en la primera mitad del siglo XVIII.
4. Finalmente, la crisis de la Universidad en el siglo XIX; unida al proceso de secularización de la época.

LA VIRGEN MARÍA Y LA VIRGEN DE GUADALUPE

La primera advocación a la Virgen María apareció en 1612 y su invocación fue constante y la más importante durante los 250 años que nos ocupan. En la primera mitad del siglo XVII tuvo 20 menciones.[10] Para la segunda mitad del XVII, que es cuando aparecen las advocaciones a la Virgen de Guadalupe, María reunió 24 devociones del total de esta época, mientras que la Guadalupana llegó a 37. Durante la primera mitad del XVIII, el aumento de advocaciones a la Virgen María fue exponencial. En la segunda mitad del mismo siglo el aumento fue mínimo. Mientras que las devociones a la Guadalupana casi se triplicaron. En el siglo XIX nuevamente aumentó la piedad por María y disminuyó por la Virgen de Guadalupe.

[10] Véase la tabla 2.

Las advocaciones a la Virgen María van a tener el porcentaje más alto del total de tesis, con una puntuación del 16 % de todas las tesis con devociones. En seguida encontramos las dedicadas a la Virgen de Guadalupe con el 11.7% y después las que hicieron referencia a San José con el 10.6%. La suma de los santos jesuitas, o con advocaciones que pueden relacionarse con ellos, nos dan un total del 12.4%.[11]

Curiosamente no van a ser importantes las advocaciones a vírgenes claramente peninsulares como serían la Virgen del Pilar, la del Carmen o la de los Remedios, que podrían considerarse como la contra parte a la Virgen de Guadalupe como símbolo criollo. Sin embargo, es la Virgen María la que aparece paralela a la Guadalupana. En este sentido, podemos considerar que representó más bien un símbolo neutral y universal y no otro de clara oposición al sentimiento criollo. Esta observación nos lleva a plantear dos reflexiones: por una parte, la Real y Pontificia Universidad de México, fue claramente un núcleo de desarrollo del sentimiento criollo, por otro lado los grupos más educados o escolarizados fueron las capas ideológicamente criollas de la sociedad novohispana.

En cuanto a la Virgen de Guadalupe encontramos que la primera advocación fue en 1651, tres años después de que fue publicado el libro del padre Miguel Sánchez, primer manifiesto de las apariciones de la Virgen de Guadalupe. Es interesante que fuera dentro de la Universidad, y en algunos textos científicos, en los que apareció Guadalupe como símbolo dominante, principalmente los de astronomía.[12]

Desde 1651, en que apareció la primera advocación guadalupana, éstas fueron constantes. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, las devociones a la Virgen de Guadalupe fueron como sigue: 40 de 1751 a 1760, concentrándose principalmente durante los últimos cuatro años. De 1761 a 1770 fueron 37. En 1767, año de la expulsión de los jesuitas, sólo encontramos una; y ninguna en los años de 1768 y 1769. La baja continuó, de 1771 a 1780; el número se redujo a sólo 19 advocaciones. En la siguiente década, la de 1790, vino una rápida recuperación: 46 advocaciones. Esto resulta interesante pues con la expulsión de los jesuitas, la pérdida en el número de tesis presentadas fue muy grande,[13] lo que hace más significativo el aumento de advocaciones a la Virgen de Guadalupe. Planteamos, hipotéticamente, que la década en la que más se dejaron sentir las Reformas Borbónicas –de 1781 a 1790- fue aquella en que más claramente resurgió el símbolo patrio más significativo: la Virgen de Guadalupe.

LOS SANTOS JESUITAS

La expulsión de los jesuitas del reino de la Nueva España la encontramos en 1767. El acto político fue una consecuencia del desalojo de los miembros de la Compañía de Jesús de todo el Imperio español, regido por Carlos III. Sin embargo, en la Nueva España, se va a dar en medio de una situación muy delicada: por un lado, encontramos la organización de las milicias, la reorganización que implicó la visita de Gálvez, el aumento de tributos y la inconformidad de la gente, que se dejaba sentir en varias regiones. Todos estos elementos hicieron que la expulsión se viera rodeada de fuertes enfrentamientos y motines contra el poder real.

[11] Véase la tabla 4.
[12] Como ejemplo tenemos la *Exposición astronómica*, del padre Kino de 1681.
[13] Durante la década de 1751 a 1760 encontramos 352 tesis. De 1761 a 1770 disminuyó a 223 y de 1771 a 1780 aumentó sólo a 248 tesis.

En el caso de la Real y Pontificia Universidad, las consecuencias también se dejaron sentir. La disminución en el número de tesis entre la década de los sesenta y la siguiente fue muy alta. Las advocaciones a santos jesuitas también disminuyeron: en la década de los cincuenta, del siglo XVIII, encontramos 33 advocaciones, en los sesenta 28, ninguna de ellas en 1767 y 1769. La disminución continuó en la siguiente década con solo 24 devociones. Sin embargo, al igual que con la Virgen de Guadalupe, de 1781 a 1790, hubo un aumento a 30 y esta tendencia siguió hacia el final del siglo con 40 advocaciones.

Tabla 4. Organización de advocaciones a Santos Jesuitas

SANTOS	SIGLO XVII P.M.	SIGLO XVII S.M.	SIGLO XVIII P.M.	SIGLO XVIII S.M.	SIGLO XIX	TOTALES
San Francisco Xavier	2	11	20	18	15	52
San Ignacio de Loyola	3	3	12	20	3	38
San Ildefonso		1		4		5
San Cayetano			1	6	2	9
San Juan Nepomuceno			11	90	41	142
San Luis Gonzaga			1	17	28	46
Totales	5	15	45	155	89	292

Lo que nos lleva a plantear, nuevamente en forma hipotética, que la expulsión de los jesuitas acabó con la parte material de la Compañía, pero no con su influencia intelectual, y sus símbolos resurgieron con mayor importancia.[14]

De particular relevancia resulta la devoción a San Juan Nepomuceno. Según la hagiografía, este santo nació en el siglo XIII en Bohemia. Se le considera mártir del secreto de confesión y víctima de un monarca tirano. Esta fue una de las razones por las cuales, quienes estuvieron en contra de la expulsión de los jesuitas, lo adoptaron como santo patrón. Si observamos la tabla 4, queda claramente expuesta la inconformidad a la decisión real. De 11 advocaciones en la primera mitad del siglo XVIII, pasa a 90 en la segunda mitad. Se puede especular que el reclamo no fue directo, tal vez por miedo a las represalias. Si nuevamente observamos la tabla 4, resalta que no hay aumento significativo en los santos claramente emblemáticos de la Compañía de Jesús, como son San Ignacio de Loyola, o bien San Francisco Xavier.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y LA SANTÍSIMA TRINIDAD

Dos dogmas de fe van a aparecer con cierta frecuencia: el de la Trinidad, que lo encontramos por primera vez en el siglo XVIII, y el de la Inmaculada que aparece desde el XVII.

[14] Es interesante hacer notar que también durante la época de la expulsión de los jesuitas encontramos varias tesis dedicadas a Juan de Palafox, lo que deja ver que había confrontaciones fuertes entre los miembros de la Compañía de Jesús y sus detractores.

Tabla 5. Comparación entre la Virgen como madre y la Purísima Concepción

VIRGEN	SIGLO XVII P.M.	SIGLO XVII S.M.	SIGLO XVIII P.M.	SIGLO XVIII S.M.	SIGLO XIX	TOTALES
Inmaculada Concepción	7	6	6	21	6	46
La Virgen como madre	2		3	2	7	14
Santísima Trinidad			14	14	9	37

La Virgen como Inmaculada, en otras palabras, como importante en sí misma, independientemente de que se le considere como la madre del hijo de Dios, es singularmente interesante. Particularmente comparadas con las referentes a la virgen como madre. En la primer imagen encontramos 46 advocaciones, en la segunda sólo 14. Queda marcada la importancia de la virgen como personaje independiente a Jesucristo y la valoración que cobra para la religión católica como uno de los símbolos dominantes.

Las advocaciones dedicadas a los dogmas de fe, es probable que no sean tan comunes fuera de la Universidad y de la discusión teológica, en especial la de la Trinidad. Por consiguiente, es probable que estas devociones se encuentren ligadas al ámbito propio de la discusión académica interna de la Real y Pontificia Universidad de México.

ADVOCACIONES CONSTANTES

Resultan particularmente significativas cinco devociones: San José, que junto con la Virgen María y la de Guadalupe, concentró la mayor cantidad de devociones a santos por los que se mostró piedad y respeto durante la Colonia y los primeros años del siglo XIX. Por otra parte tenemos a dos teólogos excepcionales y padres de la Iglesia: San Agustín y Santo Tomás de Aquino, además del fundador de los dominicos, Santo Domingo de Guzmán y una mujer: Santa Catarina.

La primera advocación a Santa Catarina apareció en 1646 y es la primera santa a la cual se invoca. Según la tradición católica, este particular personaje fue mártir en los primeros tiempos de la cristiandad. Se le conoció como mujer de gran saber, por lo que con el tiempo se convirtió en patrona de los filósofos cristianos.

Santo Tomás de Aquino tuvo la primera advocación hasta 1662. No obstante, sus devociones fueron en franco aumento. Llama la atención que durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII no se encuentren menciones a este personaje, cosa que sí sucedió con San Agustín. Esto es significativo si se toma en cuenta que son los siglos en que la Escolástica dominó a la Universidad. Esta reflexión nos lleva a plantear que esta teología y filosofía cristiana tuvo más aceptación en la Nueva España a partir del siglo XVIII y en el XIX, quizás en franca oposición a las tendencias científicas antiescolásticas y secularizantes de la Ilustración.

Tabla 6. Advocaciones constantes

SANTOS	SIGLO XVII P.M.	SIGLO XVII S.M.	SIGLO XVIII P.M.	SIGLO XVIII S.M.	SIGLO XIX	TOTALES
San Agustín	8	9	10	29	21	82
San José	5	18	62	142	23	250
Santo Tomás de Aquino		6	15	58	27	95
Santo Domingo de Guzmán	3	5	9	15	10	45
Santa Catarina	1	11	9	8	2	31

SANTIFICACIÓN DE LA FAMILIA

Aunque las advocaciones relacionadas con la familia no fueron muy constantes, nos parece interesante que todas ellas se encuentran de 1710 a 1740. Santa Ana, madre de la Virgen, se halla en 1710. San Joaquín, su padre, en 1740. Como advocaciones intermedias tenemos en 1711 a Jesús, María y José; en 1727 a Jesús, María, José, Joaquín y Ana, en 1728 a la Sagrada Familia y en 1737 a María y José. Este grupo de advocaciones pueden estar ligadas, o bien a las devociones jesuitas, o al surgimiento cultural de elementos más claramente familiares. Además, durante esta época encontramos de manera muy constante las advocaciones a la Virgen María e inmediatamente después, como una contra parte, a San José. Daría la impresión de que también es la pareja la que empieza a consolidarse.

LA CRISIS DE LA REAL Y PONTIFICIA UNIVERSIDAD EN EL SIGLO XIX

Durante los primeros años del XIX, la Universidad fue perdiendo su significado cultural, tanto intelectual como científico. En las últimas décadas del siglo XVIII se crearon colegios que abarcaron los estudios que se consideraron como más prácticos, tal fue el caso del Colegio de Minería que en 1777 obtuvo la cédula real para su creación. La Universidad se quedó como refugio de la religión católica ante la secularización del mundo que se agudizó con la Ilustración.

Académicamente se aferró a la Escolástica, y por consiguiente se cerró al nuevo conocimiento de su época. Intelectualmente dejó de ser refugio de los criollos. La Independencia ya se había consumado y los peninsulares habían dejado de ser los grupos poderosos, lo que permitió a los criollos moverse en todos los ámbitos de la sociedad. Sin embargo, sí se volvió uno de los pocos refugios de sacerdotes y religiosos, lo que la convirtió en el blanco de los ataques de la parte más jacobina de la sociedad.

La historia de la Universidad en el siglo XIX se volvió terriblemente tortuosa. Valentín Gómez Farías, como vicepresidente de la República en 1833, llevó a cabo su supresión. Aunque en realidad puede considerarse al Dr. Mora como el verdadero autor. Este personaje en su informe sobre

la Universidad, la calificó como inútil, irreformable y perniciosa. Después del dictamen del Dr. Mora, fue que se decretó la primera supresión con fecha del 21 de octubre de 1833. En su lugar se abrió una Dirección General de Instrucción para el Distrito y territorios de la Federación.

En 1834 vino la reapertura ordenada por Santa Anna. Nuevamente se clausuró en 1857 por un bando del presidente Comonfort. En 1858 otra vez la apertura, esta vez por una resolución de Félix Zuloaga. En 1861 vino la clausura dictada por Benito Juárez. Posteriormente una reapertura durante la invasión francesa en 1863. Y el cierre definitivo decretado por Maximiliano en 1865.

Del terrible debate sobre la Universidad sólo nos atañe la primera embestida de 1833, dado que el registro de tesis termina en 1850. Sin embargo, creemos necesario señalar que la Real y Pontificia Universidad fue una de las instituciones que más se dañó durante el siglo XIX.

CONCLUSIONES

A través de los datos que hemos expuesto en este artículo, podemos mostrar algunas de las imágenes que, la elite criolla en la Nueva España, tomó como más significativas. Vislumbramos que a través de las advocaciones relacionadas con la Virgen de Guadalupe se dibujó el sentir criollo. Vimos como estas devociones aparecieron en la segunda mitad del XVII y crecieron de manera exponencial en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la cultura criolla se manifestó de forma más patente. También es pertinente señalar que estas advocaciones disminuyeron, no sólo en número sino también en porcentaje, durante el siglo XIX, en plena independencia y cuando se podría pensar que los sentimientos patrióticos estarían más fuertes.

También señalamos la importancia y constancia de las advocaciones a la Virgen María, más que a ningún otro santo o personaje mítico. Además, María en posición de mediadora y no como símbolo hispano en oposición a la Guadalupana.

Con las advocaciones jesuitas pudimos ver la clara influencia que este grupo tuvo en las elites intelectuales de la Colonia, particularmente las criollas, que fueron los grupos más representativos en la Real y Pontificia Universidad.

Finalmente vale la pena apuntar el curioso proceso de religiosidad que se observó en la Universidad: mientras que el desarrollo social fue de lo eclesiástico a lo secular, el aumento de advocaciones en la Universidad, creciente. Empezó, en el siglo XVI, con sólo el 20% del total de las tesis de esa época, para concluir con 88.3% de devociones en las tesis del siglo XIX.

Bibliografía

ALBERRO, SOLANGE. 1997. *Remedios y Guadalupe: de la unión a la discordia*, en García Ayluardo, Clara.

————. 1999. *El Águila y la Cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII.* México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.

Catálogo de ilustraciones 12. 1981. *Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación.* México: AGN.

Catálogo de ilustraciones 13. 1981. *Centro de Información Gráfica del Archivo General de la Nación.* México: AGN.

DE CERTEAU, MICHEL. 1993. *La escritura de la historia.* México: Universidad Iberoamericana.

GARCÍA AYLUARDO, CLARA Y MANUEL RAMOS MEDINA (coords.). 1997. *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano.* México: INAH, Condumex, UIA.

KINO, EUSEBIO FRANCISCO. 1681. *Exposición astronómica de el cometa, que el año de 1680 por los meses de noviembre y diciembre y este año de 1681 por los meses de enero y febrero se ha visto en todo el mundo y le ha observado en la ciudad de Cádiz el P. Eusebio Francisco Kino de la Compañía de Jesús.* México: Francisco Rodríguez Lupercio.

RUBIAL GARCÍA, ANTONIO. 1999. *La santidad controvertida.* México: Fondo de Cultura Económica y UNAM.

LA VIRGEN MARÍA EN LOS EXVOTOS MEXICANOS

María J. Rodríguez-Shadow
Instituto Nacional de Antropología e Historia, México
Martha Monzón Flores
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Estado de México

INTRODUCCIÓN

En México hay muchas y muy buenas investigaciones sobre los exvotos pintados, el estudio de estas pequeñas muestras pictóricas de la devoción popular se inició apenas en el siglo XX, aunque fue hasta la década de los noventa donde se produjo un verdadero florecimiento.[1] El sitio privilegiado donde se encuentran estos ejemplos de arte popular son los santuarios, sitios sagrados que han atraído el interés de algunas estudiosas.[2] En ocasiones, las investigadoras realizan sus estudios por regiones,[3] en otras ocasiones han abordado esta cuestión por temáticas,[4] por el género de las imágenes,[5] o por santuarios específicos.[6]

En este artículo nuestro propósito es enfocar el análisis de los problemas sociales y las preocupaciones subjetivas que las mujeres manifiestan en los exvotos pintados y que se exhiben en los santuarios dedicados a algunas de las advocaciones de María, quien en el imaginario colectivo católico es la madre de Jesús, el hijo de Dios,[7] especialmente de las vírgenes que pueblan el territorio nacional, siendo las más importantes nuestra señora de Guadalupe y la virgen de San Juan de los Lagos.

LOS SANTUARIOS A MARÍA EN MÉXICO

Los santuarios son sitios considerados sagrados en el que se venera un ser sobrenatural, masculino o femenino, que, en el imaginario religioso prodiga sus dones sobre una colectividad, y en su honor se llevan a cabo diversos ritos y ceremonias: oraciones y danzas y se celebran pictóricamente (o de otras formas) los favores que hacen y se reciben peregrinaciones corporadas o no. Este concepto resulta válido tanto en la tradición judeocristiana, el islam, el hinduismo, entre otras.

Se trata de lugares donde ha tenido lugar una hierofanía, una teofanía o un remanecimiento[8];

[1] Por ejemplo, véase Durand y Masey (1990), Sánchez Lara (1990); López de Lara (1995), Bélard y Verrier (1996), *Dones y promesas* (1996), Escobar (1997), Zárate (1998), *Retablos y Exvotos* (2000); *Exvotos* (2000); Luque y Beltrán (2003).
[2] Véase Kelkheim (2002), Martínez (2000), Rodríguez-Shadow (2004).
[3] Como Bélard y Verrier (1996) quienes estudian los exvotos de Occidente y Escobar (1997) que analiza sólo los de Querétaro.
[4] Como Zárate (1998) y Rodríguez-Shadow, (2003c) que se enfocaron en la salud y la enfermedad.
[5] Como Kelkheim (2002).
[6] Como Luque y Beltrán (2003) que se concentraron en la Basílica de Guadalupe o Rodríguez-Shadow (2003b) que se limitó al santuario de Ocuilan.
[7] Entre las investigaciones más recientes están las de Bartra (1995), Arias y Durand (2002); Rodríguez-Shadow (2003).
[8] Concepto propuesto por Zambrano (2002).

en muchas ocasiones se trata del espacio donde ha ocurrido una "aparición" (como con la virgen de Guadalupe o la virgen de Ocotlán), o la zona donde las imágenes han "elegido" quedarse (como la virgen de la Soledad en Oaxaca o nuestra señora de Izamal en Yucatán), el sitio al que han sido "traidas" o "regaladas" (como nuestra señora de la Soledad, de Jerez, Zacatecas, nuestra señora de la Soledad, patrona de León, Guanajuato, la virgen de San Juan de los Lagos en 1623, la virgen de Zapopan en 1541, la virgen del Rosario de Talpa en 1644,[9] ubicadas en Jalisco, la de Juquila en Oaxaca, nuestra señora de la Salud de Pátzcuaro, nuestra señora del Patrocinio de Zacatecas en 1530,[10] nuestra señora de Los Remedios de Naucalpan, también la virgen de La Luz (patrona de León) o las que fueron producto de un hallazgo, como nuestra señora de los Ángeles de la o nuestra señora del Roble de Monterrey).

Algunas de las imágenes femeninas veneradas en santuarios mexicanos son lienzos de diversos tipos o tallas de diferentes medidas. Por ejemplo, la virgen de Ocotlán es de madera de ocote, policromada y estofada y mide 148 cm; en cambio, la imagen de la virgen de San Juan de los Lagos es de pasta de caña de maíz y resina y mide 38 cm; la virgen de Zapopan y la de Juquila miden 30 cm. La primera está hecha también de pasta de caña de maíz, pero las manos son de madera; en cambio, la imagen de la virgen de Guadalupe fue pintada en tejido de ixtle.

Algunas de las tallas más antiguas fueron elaboradas en Guatemala o en la Nueva España, con la técnica habitual del siglo XVI de mezclar pasta de caña de maíz con miel de orquídeas; las vírgenes en lienzos pintados fueron elaboradas por pintores profesionales, como la imagen de nuestra señora del Refugio de Guadalajara que fue pintada por Amado María del Refugio Castro, fraile del convento de Zapopan o la pintura de la virgen de la Soledad de León, Guanajuato (Kelkheim, 2002:173, 159), también, la talla de nuestra señora de el pueblito fue hecha por el sacerdote Sebastián Gallegos (Kelkheim, 2002:103, 173, 159).

Tanto las vírgenes asociadas a una leyenda de aparición (sólo las vírgenes de los Remedios, la Guadalupana, la de Ocotlán y nuestra señora del Roble cuentan con estos relatos) como las imágenes que "eligen" un sitio para quedarse (como la virgen de la Soledad de Oaxaca), cuando un pueblo las recibe como obsequio (como la virgen de la Concepción de Juquila, nuestra señora del Pueblito, San Juan de los Lagos) o se lleva a cabo un hallazgo que da lugar al inicio de su culto con tradiciones y relatos de actos milagrosos: resurrección de muertos (sólo a la virgen de Guadalupe y nuestra señora de San Juan de los Lagos se le imputan estos actos), eventos prodigiosos (por ejemplo, que en un incendio su efigie no se queme), que los proteja de pestes (como la virgen de Ocotlán, Izamal), de catástrofes naturales como sequías o inundaciones (nuestra señora de la Candelaria de Tlacotlalpan, Veracruz) o temblores (como nuestra señora de los Dolores de Teocaltiche), recuperación de la salud de personas particulares o a veces de pueblos enteros, que haga caminar a los paralíticos (como nuestra señora de el Pueblito) o haga ver a los ciegos y que haga oír a los sordos (San Juan de los Lagos).

Pudiera pensarse que todas estas imágenes, en el imaginario popular, otorgaron favores a la población indígena, sin embargo, algunas obraron prodigios a favor de los españoles, por ejemplo, nuestra señora del Patrocinio (de Zacatecas) que echó tierra a los ojos de los indios zacatecas en una batalla crucial contra los españoles, o la virgen de los Remedios de Naucalpan (Estado de México),

[9] La tradición refiere que el primer prodigio que obró esta virgen hecha de pulpa de caña de maíz fue el milagro de su propia restauración que ocurrió en 1644 o en 1653 según la fuente que se consulte.

[10] Aunque, de acuerdo con las leyendas muchas vírgenes se han salvado "milagrosamente" de terremotos e incendios, no todas han sido capaces de lograr estos prodigios; por ejemplo, la imagen original de la virgen del Patrocinio se destruyó en un incendio que ocurrió en 1736 y fue sustituida por la actual.

que se supone protegió a Hernán Cortez en su empresa.

Hay muchas imágenes de vírgenes, que aunque se reconozca haber sido realizado por seres humanos, los milagros que se les atribuye les ha otorgado un carácter divino, tal es el caso de la nuestra señora del Refugio (de Guadalajara) y la virgen de la Soledad de León (Guanajuato).

El culto mariano,[11] sobre todo en el mundo hispánico, se inició en el siglo XVI, aunque el acento devocional en la imagen de cristo o de la virgen ha oscilado a través del tiempo, fenómeno ocasionado por diversas circunstancias de carácter político y económico. Los exvotos más tempranos fueron motivados para dar las gracias por salvaguardar a una colectividad de diversas calamidades: sequías, inundaciones, temblores, epidemias o accidentes, empero el número de referencias a curaciones milagrosas supera en dos a uno al de accidentes de cualquier tipo. De ese modo, a cada imagen se le atribuyen diferentes "especialidades": la virgen de los Remedios tiene la fama de proteger contra las sequías, la virgen de Guadalupe resguarda contra las inundaciones, nuestra señora de los Dolores de cuidar la honra de doncellas y viudas y de los temblores, la virgen de la Concepción y la virgen de Ocotlán amparan de las epidemias, por mencionar algunos de los atributos que se les imputan.

También los cultos a diversas advocaciones marianas ha fluctuado debido a distintos factores, por ejemplo, el resurgimiento del culto a la virgen de la Soledad, la de la Salud, la de Loreto y la del Refugio, resultaron favorecidos por el entusiasmo propagandístico de algunos miembros de diversas órdenes religiosas, quienes promovieron la veneraciones de dichas imágenes publicando los milagros y prodigios que se cree obraron.

El culto a María no es, por supuesto, exclusivo de México, en Latinoamérica hay muchas y muy significativas advocaciones de esta virgen, en Cuba, Colombia, Costa Rica, Paraguay, Bolivia, Haití, Ecuador, Venezuela, Argentina, Brasil, Honduras, Guatemala, entre otros.[12]

En muchos de estos santuarios latinoamericanos, son comunes la presencia de exvotos, aunque no todos son pintados, por ejemplo, la inmensa mayoría de los exvotos dedicados a la virgen patrona de Costa Rica, son figurillas de metal que representan la parte del cuerpo que fue sanada por la intercesión de la inmaculada.

En México, algunas de las imágenes de las vírgenes se colocaron antiguos emplazamientos religiosos o para sustituir a una deidad de origen prehispánico como la virgen de Juquila, nuestra señora de la Salud, la virgen de Guadalupe (Tonantzin), la virgen de Zapopan (Teopilzintli), nuestra señora de la Candelaria (Chalchitlicue), nuestra señora de Izamal (Zamná), nuestra señora de el Pueblito en Querétaro, nuestra señora de Guadalupe (de San Luis de la Paz, Guanajuato que suplantaba a Curicaberi, dios del agua entre los chichimecas), nuestra señora de los Dolores (de Teocaltiche, Jalisco, que, como su nombre lo indica era un antiguo centro religioso, entre otras.

Hay que destacar que no todas las imágenes tiene un cutis moreno, nuestra señora de la Soledad (de Jerez, Zacatecas), tienen tez blanca.

LOS EXVOTOS A MARÍA

Los exvotos pintados, son obras de arte ejecutadas por un o una artista autodidacta, confeccionadas a

[11] Una excelente compilación de estudios sobre este tema la hicieron García y Ramos (1994).
[12] Al respecto revísese la obra de Zambrano (2002) y el análisis de Báez-Jorge (1994).

solicitud de los devotos que quieren dar las gracias por un favor concedido. La función de esa pintura es didáctica y religiosa, son elaboradas para exponerse en una iglesia o santuario, por lo tanto constituyen creaciones populares para agradecer a los personajes celestiales la ayuda recibida o una petición. Son esbozos en los que se exhibe gráficamente un suceso supuestamente milagroso en el que se presume una mediación sobrenatural. Se trata de una obra de arte popular por derecho propio.

Estas apasionantes demostraciones de reconocimiento hacia las divinidades, habituales en el medio católico mexicano, datan desde el siglo XVI y constituyen una tradición muy viva hasta la actualidad, aunque sean el resultado de la herencia religiosa española. Se conservan muchos exvotos pintados de la época colonial que constituyen muestras fehacientes de que el exvoto, durante la época colonial, fue ampliamente utilizado por la elite para dar, a los personajes celestiales de la tradición judeocristiana, gracias por haber recibido diferentes favores, sobre todo, relacionados con la recuperación de la salud.

Empero, desde mediados del siglo XIX los exvotos fueron menos usados por la clase alta, y se produjo una gran popularidad entre la gente pobre. Desde ese periodo la manufactura de exvotos pintados se propagó en los distintos santuarios de la geografía nacional, consagrándose como un rito de fervor religioso entre los estratos más empobrecidos de nuestro país, de todos los grupos étnicos y laborales, especialmente entre la población femenina.

Si se estudian con detalle los estilos y las convenciones pictóricas de este tipo de obras, puede observarse que existe una gran continuidad. La cantidad y la calidad de los exvotos que se conservan en los santuarios, varía de una región a otra, aunque el detrimento ha sido la tendencia dominante. En los exvotos expuestos en las iglesias se observa con menos frecuencia el pintado, quizá debido a que los pintores de exvotos escasean o que mandar a hacer un exvoto resulta caro, los devotos prefieren colocar fotos o cartas que testifican su reconocimiento.

En muchos santuarios donde hasta hace 10 años había una muestra amplia de exvotos pintados, el espacio para su exhibición se ha suprimido y las pinturas han sido robadas, tiradas a la basura o el tiempo las ha arruinado.

La decisión individual de solicitar la elaboración de una pintura basada en el relato personal de un hecho que el devoto considera portentoso, deja de ser privado y se convierte en social, pues al ser expuesto se convierte en un objeto didáctico que contribuye a aumentar la fama de una imagen "milagrosa." Tanto las artistas que producen la pintura como las protagonistas se erigen en agentes persuadidos de que atestiguaron un suceso milagroso que involucra un profundo acto de fe.

Estas obras pictóricas constituyen una representación gráfica de carácter narrativo que celebra la devoción profesada y el crédito otorgado a un personaje femenino sobrenatural, en el cual aunque las creyentes se colocan en una condición de desamparo, se instituyen en las receptoras de la gracia divina en la solución de problemas prácticos profundamente enraizados en su vida cotidiana. En muchas ocasiones estas pinturas se encuentran sin texto agregado, aunque la mayoría lo contiene.

Generalmente la representación plástica del suceso milagroso se sitúa en el sitio en el que ocurrió el evento, los personajes humanos que aparecen no constituyen un retrato propiamente dicho, pues las o los pintores no intentan captar los rasgos fisonómicos de los protagonistas, se limitan a captar la esencia del relato portentoso.

Las figuras celestiales a quienes se les dedica la pintura son representadas con la apariencia que tiene en las imágenes religiosas ortodoxas, pese a que en algunas ocasiones algunos aspectos son modificados ligeramente.

Como los santuarios tienen un determinado carácter (urbano, rural) y sus regiones de influencia (nacional, regional o local) sus exvotos, generalmente provienen de esa área, por ello estas representaciones plásticas contienen información muy importante sobre esos territorios: la historia social de los grupos que los habitan, sus subjetividades y su imaginario religioso.

Desde el punto de vista artístico, ofrecen la oportunidad de analizar la iconografía del arte religioso, la producción artística regional, la evolución y las transformaciones en las convenciones estilísticas y la subjetividad de los autores; desde la perspectiva social proporcionan datos sobre los códigos culturales y los sistemas simbólicos del grupo social que los crea, los procesos sociales (guerras, pestes, vida cotidiana) así como detalles sobre las relaciones entre los géneros, entre otros.

La mayoría de los exvotos están compuestos por cuatro elementos: los seres mortales que resultan beneficiados con la gracia divina, una o dos imágenes religiosas y la narración escrita del evento prodigioso. En ocasiones se agrega el lugar en el que se mandó a hacer el exvoto o el lugar de procedencia del o la donante y la fecha. En muy raras ocasiones aparece el nombre o al menos las iniciales del autor de la pintura. En ocasiones, el o la artista sólo coloca la inicial de su nombre de pila y su apellido, como se comprenderá de esta manera resulta más difícil deducir el género de los creadores.

Existen unos cuantos exvotos en los que los pintores se limitan a escribir un texto con un lacónico “doy gracias” sin indicar el tipo de milagro realizado y las condiciones en las que se produjo el evento, es claro que este tipo de exvotos son importantes, pero carecen del valor artístico que poseen las pinturas, generalmente más ricas y complejas en diversos aspectos, sobre todo en su faceta sociológica y estética.

Es importante mencionar que en el estudio de los exvotos queda claro que la mayoría de los encontrados en los santuarios han sido producidos por artistas anónimos que carecen de una instrucción estética formal, en muchas ocasiones sus conocimientos del idioma español son rudimentarios, tienen errores ortográficos y usan expresiones arcaicas. Futuras investigaciones sobre esta fascinante forma estética popular podrán esclarecer el género y el grupo étnico de estos artistas, lo que queda claro hasta ahora es su origen social.

El escaso o nulo aprendizaje formal del oficio de estos artistas populares se observa sobre todo en los rasgos sencillos de sus pinceladas y la combinación cromática espontánea, sin embargo, estos atributos no desmerecen la calidad artística de sus obras. De hecho, algunas de estas resultan sorprendentes por el afortunado empleo de la perspectiva, la atención prestada al registro de los detalles y a que poseen una gran fuerza dramática.

LA VIRGEN MARÍA EN MÉXICO

En nuestro país hay más de 150 santuarios que reciben peregrinaciones, en la mayoría de los cuales se exhiben exvotos pintados. De estos, al menos setenta están dedicados a epifanías femeninas, desde luego que la el santuario del Tepeyac, dedicado a la virgen de Guadalupe ocupa

el lugar principal, pero hay otras imágenes femeninas que atraen el fervor popular, por ejemplo, hay al menos cinco santuarios dedicados a la virgen del Carmen, cinco a la virgen de la Candelaria, cuatro a la virgen de la Concepción, cuatro a la virgen del Rosario y cuatro a la virgen de la Asunción. Los otros santuarios contienen imágenes que llevan la impronta local, por ejemplo, nuestra señora de Tonatico, la virgen de Ocotlán, la virgen de Zapopan, nuestra señora de Izamal, nuestra señora de San Juan de los Lagos, entre otras.

Sin embargo, las que más han atraído mi atención son las 19 que se dice que aparecieron durante el siglo XVI y son: nuestra señora de la Asunción (Aguascalientes), nuestra señora de los Dolores, virgen de Guadalupe, virgen del Rosario, nuestra señora de Covadonga, nuestra señora de los Remedios (de la ciudad de México), nuestra señora de Guanajuato (en Guanajuato), virgen de la Soledad y La Natividad de la virgen (en Guerrero); la virgen de Zapopan (Guadalajara), nuestra señora de los Milagros (Morelos), nuestra señora del Roble (Monterrey), nuestra señora del Carmen (Oaxaca), nuestra señora de los Dolores (Puebla), nuestra señora de los Dolores (en Soriano Querétaro), virgen de Santa Loreto (Sinaloa), virgen Balvanera (Sonora), nuestra señora de Ocotlán (Tlaxcala) y nuestra señora de Izamal (Yucatán).

Algunas de estas deidades femeninas católicas tuvieron sus antecedentes en imágenes religiosas prehispánicas, que a la llegada de los españoles fueron convenientemente "sustituidas" al igual que ocurrió con muchos de los dioses masculinos precolombinos que fueron "convertidos" en personajes sumamente venerados por el catolicismo popular aún en nuestro días como: el señor de Chalma (Oztoc-Téolt), San Miguel del Milagro (Mixcóatl) por nombrar algunos.

Por intermediación de los exvotos las mujeres, sobre todo gente de la clase humilde, han cultivado vínculos de reciprocidad con la virgen de su devoción para mitigar las difíciles condiciones financieras que enfrentan, una coyuntura particularmente penosa, de este modo, logran la recuperación de su salud y la de sus familiares, protección y consuelo en su desdichada situación.

De esa manera, el exvoto se instituye en un espacio femenino privilegiado en el que ellas expresan su agradecimiento por el auxilio y la asistencia divina en momentos de gran dramatismo y nos proporcionan una ventana en la que podemos atisbar sus enfermedades, penas y preocupaciones, sentimientos y anhelos.

Como se observa en las diversas investigaciones elaboradas por historiadoras y antropólogas las motivaciones femeninas para mandar a hacer un exvoto serán diferentes en distintos tiempos, en diversas tradiciones culturales y las regiones en las que se encuentran ubicados los santuarios. En esas motivaciones se notan rupturas y continuidades.

La recuperación de la salud es unos de los temas recurrentes en los exvotos, por ejemplo en 1775 María Flores daba gracias a la virgen de Guadalupe por mandarle el alivio a sus dolencias, o a la niña Catalina de once años, quien sanó milagrosamente de hidropesía después de beber agua del pocito del Tepeyac, en 1805 María Joaquina Simbra sanó de una enfermedad, que la hacía vomitar sangre, al invocar a la virgen de los Dolores (Dones, 1996:245), en 1899 la virgen del Refugio curó a Francisca Nájera de un tumor seco en un pie.

También las vírgenes han amparado a las mujeres en los enfrentamientos armados, en 1849 una mujer de Zacatecas mandó a hacer un exvoto para dar las gracias a nuestra señora del Patrocinio por salvar a este pueblo de los estragos de la invasión norteamericana.

En el pueblo de Purísima del Rincón en 1865, Rita Alonso, que se hallaba aquejada de una enfermedad que le había inflamado el estómago de tal manera que parecía embarazada, habiendo consultado innumerables médicos y no encontrando alivio a lo largo de 10 años, invocó a la santísima virgen y al día siguiente amaneció completamente restablecida.

El niño Amado Díaz, hijo de María de Jesús Vivenes, se cayó por un balcón en junio de 1870, cuando se encontraba inconsciente, su madre lo encomendó a la virgen de la Soledad de la Santa Cruz y a la virgen de Guadalupe, como el chico se recuperó por completo por esa intercesión divina ella le dedicó un exvoto para dejar constancia de su reconocimiento. En 1872 María del Carmen Merino se cayó de la azotea, perdiendo el sentido y provocándose una gran herida en la cabeza, pero quedó sana en poco tiempo pues imploró la ayuda de la virgen.

En el año de 1879 Narcisa Rocha iba camino a Talpa y estando a punto de ser asesinada invocó a la virgen con todo su corazón y quedó libre del malhechor que la agredía. Este mismo año Joaquina Díaz de León, estaba gravemente enferma de fiebre e inflamación y no encontrando ningún remedio invocó a la virgen de Tulantongo y en el momento comenzó a experimentar alivio (Dones, 1996:241).

En 1886 Camila Sánchez estaba muy enferma de flujo y se curó por intermediación de la virgen. En 1899 la virgen de la Luz salvó a Pascual, quien se cayó de una de las torres de su santuario, su madre dedicó un exvoto en muestra de gratitud.

En Guanajuato, en 1892 la virgen de San Juan curó a Severina Terán de una fractura en la pierna izquierda

En el rancho Ojo de Agua en 1902, Sidronio Moreno, quien estaba trabajando en una yunta, tropezó y cayó para atrás, se lesionó gravemente reventándole la llaga que contenía astillas de hueso, después de una intervención quirúrgica y por intercesión de la virgen de San Juan, gracias a los ruegos de su hermana, este hombre sanó en poco tiempo.

También en 1902 Antonia Muñoz encomendó con mucho fervor a su esposo Cornelio Pérez, quien estaba muy delicado de su salud al grado que lo velaron como moribundo, los ruegos de su mujer a la virgen de San Juan lo salvaron de la muerte. Este mismo año, en Purísima del Rincón, Blaza Martínez suplicó a la virgen de San Juan a su sobrino Francisco quien se hallaba preso e incomunicado, sin posibilidades de conseguir su libertad. La virgen le concedió ese milagro.

En 1903 Wenceslada Tabares, con una historia clínica de partos prematuros y niños que fallecían al nacer, dio a luz una criatura con grandes dolores y aflicciones, pero debido a que se encomendó a la virgen de San Juan, su hija está sana. Da gracias por este milagro. Elena Tabares quien padecía una preñez con mucha aflicción, tuvo un parto feliz debido a que constantemente se encomendaba a la virgen de San Juan. Apolinaria Torres dedicó un exvoto a la virgen de San Juan pues respondió a sus ruegos y su esposo, quien estaba enfermo de un padecimiento grave recuperó su salud. Francisca García también agradece a la virgen de Talpa que le envió el alivio a los padecimientos que le producían parálisis.

También en 1903 Simona Buena se salvó de morir al caer del caballo en el que viajaba, dedica un exvoto para agradecer a la virgen de San Juan (Dones, 1996:190).

Alejandra González y su hijo Severiano López viajaban en un tren de la ciudad de México a San Luis Potosí, antes de llegar a Querétaro, Seberiano falleció y su madre temía que la expulsaran del convoy con el finado, como ella arribó a su destino "y nada le pasó" ofreció en 1909 un exvoto a la

virgen de Guadalupe para agradecérselo. En 1913, a la invocación de la virgen de Guadalupe, Demetria Luna se salvó milagrosamente del incendio que consumió el Mesón del Retoño, lugar donde pernoctaba con su niña de brazos (Dones, 1996:217). Ese mismo año la virgen de San Juan concedió a Andrea Hernández la protección de su hijo Domingo Graja de las cornadas de un enfurecido toro (Dones, 1996:198);

A la señora Nieves Chico la virgen de San Juan la favoreció aliviándola de una enfermedad de la vista. En 1921 Rosa Torres mandó a hacer una pintura para dar gracias a esta misma virgen porque le había otorgado el favor de volver a ver a su hija con vida. La madre había escuchado la noticia de que su hija había fallecido en un barco que había naufragado en el mar. La virgen de Guadalupe protegió durante un terrible siniestro a Cruz Amador quien dormía con su pequeño hijo y despertó rodeada de llamas, en el exvoto se lee

> A la media nochi del 21 de agosto iestando ya dormida con mi niño de pecho bine a recordar en un siniestro y una fuerte umadera me cegaba i las vigas ardiendo y mi criatura rodiada por las llamas y en este horroroso incendio con las lágrimas en los ojos y a gritos pedí que me salvara a la Virgen Santísima de Guadalupe como saliera con vida aista este milagro. Cruz Amador. 1922.

Rufina Gutiérrez prometió a la virgen de San Juan en 1937 un exvoto si le permitía encontrar el cadáver de su hijo que tenía cuatro días de haber sido arrastrado por la corriente caudalosa del río de Lagos de Moreno.

En 1939 Eugenia Ramírez originaria de San Luis Potosí dedicó un exvoto para dar las gracias a la virgen de San Juan de los Lagos porque la libró de "un terrible enemigo" refiriéndose a "la migra" sin nombrarla, ya que aparece un grupo de gente acompañados inclusive por niños, recorriendo un lugar desértico, supuestamente para atravesar la frontera de los EEUU de manera ilegal.

En 1940 Ángela González manifiesta su agradecimiento a la virgen de San Juan por haberla librado de la agresión de un hombre. En el exvoto se observa a la donante junto a su cama, en el momento de ser atacada por un hombre vestido de negro que la amenaza con un puñal. En la parte superior de la cama se muestra a la virgen y a la derecha, en la pared, la parte baja de un cuadro de la virgen de Guadalupe sobre una repisa con una veladora encendida. La decoración de la recámara es de clase media, consiste en muebles de madera curvada, tapetes con decoración geométrica sobre el piso de loseta de barro.

En 1941 Aurora Paterman e Tampico ofrece a la virgen de Guadalupe un exvoto para agradecer el milagro que le concedió pues sus hijos regresaron con vida de la guerra, quienes estaban prestando su servicio militar en el ejército norteamericano durante su ataque a Japón. Este mismo año la virgen de Zapopan recibió un exvoto poco común ya que comparte créditos con el Dr. Edmundo Aviña. Se trata de un exvoto mandado a hacer por Maximina García quien afirma que gracias a una intervención quirúrgica realizada por el galeno ya mencionado y la virgen de Zapopan, ella se curó de cáncer.

Catalina Góngora dedica un exvoto a la nuestra señora de los Remedios en 1941, pues según sus palabras la virgen escuchó sus ruegos y la operación quirúrgica a la que se sometió resultó un éxito.

En 1945 Primitiva Gómez, oriunda de Guadalajara, agradece a la virgen de Zapopan, que le otorgó el favor de aliviarse de una afección ocular. Vicenta Sandoval reconoce en un exvoto los beneficios que recibió de nuestra señora de Talpa, recobró la salud después de un accidente que tuvo cuando casi muere estrangulada a causa de que su rebozo quedó atrapado en un molino. En 1959 Rebeca Bermeo da las gracias la virgen de Los Remedios por dispensarle alivio a los sufrimientos que padecía hacía tiempo.

En 1949 la virgen de Guadalupe salvó la vida de Rafael Cárdenas, hijo de Carmen Pérez; el niño fue atropellado, mandó pintar el exvoto mientras espera su recuperación.

La virgen de Zapopan concedió en 1968 a María de Jesús Guerrero, originaria de León, Guanajuato, devolverle la salud a su madre quien padeció ataques durante muchos años.

En 1987 una hermana ruega a la virgen de Guadalupe le conceda el milagro de que la intervención quirúrgica que le practicarán a su hermana resulte exitosa (Dones, 1996:228); en 1991 la virgen del Rosario le devolvió la salud a Rosalina Vázquez (Dones, 1996:207).

En un exvoto de fecha sin especificar una mujer que no señala su nombre dice

> Encontrándome presa de una mala pasión (un hombre de corazón traicionero) le pedí a la virgencita me liberara, y así, haciéndolo, cortó mis malos pensamientos y entonces pude al fin casarme con mi novio de toda la vida que me ofreció casa e hijos. Agradezco a la virgen de Guadalupe el favor recibido" (Dones. 1996:229).

Desafortunadamente sólo en raras ocasiones las mujeres especificaron que tipo de molestias las aquejaban o la parte del cuerpo afectada. En ocasiones se mencionan padecimientos cutáneos, a veces se señala que dan gracias por salir bien de una intervención quirúrgica o curaciones milagrosas, también se habla de los favores recibidos para que las operaciones resultaran exitosas o que el apoyo de la virgen las había librado de la misma, en escasas ocasiones se ofrecen detalles, generalmente las protagonistas sólo mencionan que se trataba de una operación muy delicada o que de milagro se habían salvado de una "muerte inevitable."

En muchos de los exvotos encontrados las mujeres solicitaron o dieron las gracias por favores concedidos a sus seres queridos: sus hijos, sus cónyuges, hermanos o sus progenitores. Por supuesto en muchos exvotos se agradecen favores para sí mismas, la mayoría de ellos se relacionan con la recuperación de la salud.

Cuando examino exvotos (de hombres o de mujeres) una de las cuestiones a la que me mantengo atenta es a los testimonios de violencia hacia las mujeres. En el estudio que hice de los de Chalma encontré sólo dos casos, y Arias en su investigación mencionó también dos. Resulta claro que estos cuatro no constituyen una muestra de la frecuencia con la que en nuestra realidad social se producen las agresiones.

La Dra. Bartra (1995: 87), quien se propuso localizar muestras del abuso doméstico en los exvotos pintados, explica que su ausencia significa que las mujeres se rehúsan a hablar de este asunto. Es posible que esto se deba a que ellas consideren que los golpes propinados por un marido no constituyen un trasgresión a sus derechos humanos, sino el orden natural de las cosas.

Arias (2000: 72) plantea que este asunto se ventilaba en los exvotos que fueron pintados entre 1930-1960, pero que esta temática ha desaparecido de los exvotos por la represión social que se ejerce sobre las mujeres que son víctimas de esta violencia, son silenciadas. Esta

antropóloga, experta en el estudio de exvotos, formula también la hipótesis de que los exvotos que se refieren a las agresiones hacia las mujeres, los curas los retiran de la muestra. Por mi parte, lo que propongo es que las crisis y las tensiones entre la pareja que son una constante en el matrimonio es un tema que muy raras veces aparece en los exvotos de Chalma. Al parecer las cuestiones que están más presentes en los exvotos se relacionan con asuntos que ponen en cuestión la vida y el bienestar familiares.

En mi experiencia personal el acoso sexual o la violencia doméstica son tópicos casi ausentes en el panorama de los exvotos, aunque se han encontrado algunos, por ejemplo, en 1921 Alberto Ramírez ofreció un exvoto insólito en el que señala que "Hallándome atribulado por haber herido a mi esposa, estar ella en el hospital y yo escondido, invoqué a la santísima virgen de San Juan prometiéndole publicar este [...] si volvía a mi lado y me libraba de la autoridad. Agradecido por este favor, cumplo mi promesa."

Aunque en este caso se trata de un hombre quien manda hacer el exvoto y no una mujer, lo incluyo porque nos indica que este hombre fue perdonado por su esposa y se ventila de manera pública un evento que los involucrados generalmente prefieren mantener en el terreno de lo privado.

Ana María F. de Falado mandó a hacer un exvoto en el que se lee: "Dedico este retablo a la Santísima Virgen de la Soledad que me salvó de la ira de mi esposo cuando pretendía matarme porque las malas lenguas le contaron que yo lo engañaba, como esto era una vil calumnia y la Santísima Virgen todo lo sabe lo hice entrar en razón y me salvé de morir por las malas lenguas."

Los recintos y espacios de los santuarios como depositario de exvotos se ha convertido en un poderoso medio de difusión de los milagros atribuidos a esas imágenes femeninas, un espacio en el cual los creyentes y devotos expresan su agradecimiento y veneración y el contexto que permite ubicar a estos productos de la creatividad popular en su dinámica cultural específica.

¿De qué manera la vida cotidiana y la condición femenina aparecen reflejadas en los exvotos? Supongo que lo que se observa en estas pinturas es más una imagen, una representación social de la realidad puesto que la violencia doméstica que sufren muchas mujeres no se refleja en aquéllos. Aparecen muy poco los padecimientos relacionados con el sistema reproductor femenino, las venéreas, los padecimientos psicosomáticos y los males sociales que nos aquejan: el alcoholismo, la incertidumbre laboral, las dificultades financieras, la prostitución, la delincuencia, la drogadicción, los embarazos no deseados y el SIDA, entre otros.

COMENTARIOS FINALES

Los exvotos pintados contemporáneos pertenecen a la categoría de objetos pertenecientes al arte popular, que es la actividad plástica creada, sin refinamientos técnicos ni formales, por personas que pertenecen a los estratos más pobres de la sociedad, labor por la que reciben un ingreso muy bajo y escaso reconocimiento social como autores, quizá por ello, la mayoría de sus obras son anónimas.

La función de ese arte es la de satisfacer las necesidades de ese grupo social y de sus creadores, quienes producen mediante antiguas técnicas y nociones estéticas transmitidas generacionalmente. Tal tipo de habilidad u oficio es fruto de una experiencia práctica que ha

llegado a establecer sus propias leyes, de ahí su condición de símbolo de identidad en el grupo y su finalidad práctico utilitaria.

Los exvotos pintados expresan en lenguaje popular pictórico y escrito, el agradecimiento y la veneración de sujetos, generalmente los que pertenecen a los grupos sociales más pobres, que solicitan favores de índole práctica: salud, auxilio y protección. En esta ponencia centro mi atención en los exvotos mandados a pintar por mujeres para establecer relaciones de compromiso y reciprocidad con la virgen de su devoción.

Estas pinturas anecdóticas, fueron creaciones de artistas autodidactas, en su mayoría elaboradas con óleo sobre lámina de diversos tamaños, representando los sucesos contados por labios femeninos en los que ellas, en ocasiones, no son las protagonistas. Siempre se trata de una situación en la que peligra la vida del personaje principal o en circunstancias adversas.

En estos dramas gráficos elaborados por las protagonistas mismas o mandados a hacer con artistas populares el portento realizado por estas deidades femeninas es presentado de manera sencilla y clara, mostrando a las personas y animales afectados.

Aquí he considerado los exvotos femeninos dedicados a las vírgenes como una obra de arte popular, que poseen un valor intrínseco, no sólo porque son obras únicas en su singularidad, sino porque el o la artista plasmó en una lámina no sólo su propia visión del mundo, sino también la de quien fungió como protagonista del evento representado que fue catalogado como "milagroso."

Desde mi punto de vista los exvotos aunque tienen una función religiosa también constituyen una obra de arte, aunque esta opinión no es compartida por todos los especialistas (por ejemplo Agras y Beltrán en *Dones*...1996). Adopto esta perspectiva debido a que el o la artista, en ocasiones muy talentosos, escuchan la narración de la donante, lo capta y lo expresan en un lenguaje pictórico y al plasmarla la convierten en una pieza única e irrepetible, en muchas ocasiones, se trata de una obra de gran valor estético que contiene todos los elementos para serlo: destreza en el trazo, la combinación imaginativa de los colores, el volumen de los objetos, la meticulosidad en el detalle y la perspectiva.

Son muchos los exvotos que pueden, pese a que estén firmados o no ser identificados con determinados artistas o talleres, pese a todo, la gran mayoría de estos artistas permanecen en el anonimato. Los temas que se desarrollan en los exvotos son: accidentes, acción de gracias (por motivos diversos, aprobar exámenes o cruzar la frontera), de librarlos de la cárcel, de ampararlos ante la violencia (asaltos, venganzas, riñas), desastres naturales (sequías, inundaciones, tormentas y rayos), de guerras, luchas sociales y revolución, accidentes en medios de transporte (caballos, camiones de carga, barcos, trenes, motocicletas, automóviles, autobuses), problemas rurales (enfermedad o pérdida de animales) y problemas de salud. Estos últimos, son sin duda, los más numerosos,

¿Las mujeres solicitan favores diferentes a las imágenes femeninas que a los cristos o a los santos? El análisis hecho hasta ahora de los exvotos examinados no me permite dar una respuesta afirmativa a esta cuestión, sin embargo propongo que las motivaciones de los exvotos masculinos ofrecidos a advocaciones marianas, imágenes masculinas adultas o infantiles si son significativamente diferentes de las femeninas. Abordaré esta temática en un trabajo que está en proceso.

¿Las mujeres hacen a la virgen peticiones relacionadas con su condición femenina con mayor frecuencia que a los santos o a los cristos? En este caso la respuesta que propongo es negativa; las mujeres no suplican a la virgen que las proteja de los padecimientos relacionados con su capacidad reproductiva o las cure de afecciones vinculadas a lo femenino (flujos, hemorragias, partos dolorosos, abortos espontáneos, infertilidad) o con su situación de desamparo genérico (acoso o violencia sexual, agresiones domésticas) sus ruegos se parecen mucho a los que hacen a los seres sobrenaturales de género masculino: ayuda y salud para sus maridos, hermanos, hijos, para sí mismas.

Es posible que actualmente se realicen menos exvotos que en otros periodos históricos, puesto que la manufactura de una pintura requiere más tiempo y dinero que otros recursos gráficos para cumplir la promesa del agradecimiento. Es cada vez más común encontrar fotografías, fotocopias, impresiones en computadora, dibujos elaborados a mano, cartas escritas en lugar del exvoto pintado. Sin lugar a dudas ambos cumplen la misma función religiosa, pero es claro que el valor estético y artístico de unos y otros resultan cualitativamente diferentes.

Esta relativa desaparición de los exvotos nos debe alentar a llevar a cabo estudios más minuciosos y profundos de los que el tiempo no ha destruido y a efectuar análisis enfocándonos en aspectos antes pasados por alto, el género, la clase social de los donantes por señalar unos cuantos.

Referencias bibliográficas citadas

ARIAS PATRICIA, 2000, "El exvoto femenino," *Exvotos,* México, Artes de México, no. 53, pp. 64-73.

PATRICIA ARIAS Y JORGE DURAND, 2002, *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX,* Guadalajara, Universidad de Guadalajara, El Colegio de San Luis.

DURÁN, JORGE Y DOUGLAS MASEY, 1990, *Doy gracias, Iconografía de la emigración México-Estados Unidos,* Guadalajara, Programa de Estudios Jaliscienses.

BÁEZ-JORGE, FÉLIX, 1998, *Entre los nahuales y los santos*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

————, 1994, *La parentela de María*. Cultos marianos, sincretismo e identidades nacionales en Latinoamérica, Xalapa, Universidad Veracruzana.

BARTRA, ELI, 1995, "Fe y género. La imaginería en los exvotos pintados," *México imaginario,* Carmen Novoa y Alejandro Carrillo (eds.) México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, CFEMC, GRESAL.

————, 1994, *En busca de las diablas. Sobre arte popular y género,* México, TAVA Editorial, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

BÉLARD, MARIANNE Y PHILIPPE VERRIER (comps.), 1996, *Los exvotos del Occidente de México,* México, Colegio de Michoacán, Centre Francais D'etudes Mexicaines et Centroamericaines,

Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos), 1996, México, Fundación Cultural Televisa.

DURAND, JORGE Y DOUGLAS S. MASEY, 1990, *Doy gracias, Iconografía de la emigración México-Estados Unidos,* Guadalajara, Programa de Estudios Jaliscienses.

ESCOBAR, AGUSTÍN, *et al.*, 1997, *Gracias y desgracias. Religiosidad y arte popular en los exvotos de Querétaro,* Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Exvotos, 2000, México, *Artes de México,* no. 53.

GARCÍA, CLARA Y MANUEL RAMOS MEDINA (coords.), 1994, *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano,* México, Condumex, INAH, Universidad Iberoamericana.

KELKHEIM, RITA, 2002, *Santuarios Marianos Mexicanos,* Madrid, Agualarga Editores.

LÓPEZ DE LARA, JESÚS, 1995, *El Niño de Santa María de Atocha, Ensayo de interpretación iconográfica,* Fresnillo,

Santuario de Plateros.

LUQUE AGRAZ, ELIN Y MARY MICHELE BELTRÁN, 2003, *El arte de dar gracias. Selección de exvotos pictóricos del Museo de la Basílica de Guadalupe,* México, Universidad Iberoamericana, Casa Lamm.

MARTÍNEZ BARACS, RODRIGO, 2000, *La secuencia Tlaxcalteca. Orígenes del culto a Nuestra señora de Ocotlán,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MONZÓN FLORES, MARTHA, 2008, "Peregrinación a San Juan de los Lagos," Informe entregado a la DEAS, mecano escrito inédito.

ORTIZ, SILVIA, 1999, "Los Exvotos," *Diario de Campo,* suplemento No. 4, Dirección de Etnología y Antropología Social, Coordinación Nacional de Antropología, INAH.

Retablos y Exvotos, 2000, Colección Uso y Estilo, México, Museo Franz Mayer, Artes de México.

RODRÍGUEZ-SHADOW, MARÍA, 2007, "Historia y mitos de la Virgen de Ocotlán. Valoración antropológica" en Beatriz Barba, *Iconografía mexicana VII, atributos de las deidades femeninas,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 197-205.

————, 2004, "San Miguel del Milagro y Virgen de Ocotlán, Análisis antropológico de dos leyendas tlaxcaltecas," en Pilar Alberti (compl.), *Género, ritual y desarrollo sostenido en comunidades rurales de Tlaxcala*, Texcoco, Colegio de Postgraduados en Ciencias Agrícolas, Instituto Estatal de la Mujer del Gobierno de Tlaxcala, Plaza y Valdés, pp. 250-275.

————, 2003a, "Women´s Prayers: The Aesthetics and Meaning of Female Votive Paintings in Chalma" en Eli Bartra (compl.), *Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean,* Duke University, pp. 169-196.

————, 2003b, "Peticiones y plegarias femeninas en los exvotos de Chalma," *Creatividad invisible. Mujeres y arte en América Latina*, Eli Bartra (compl.), México, PUEG-UNAM, pp. 239-276.

————, 2003c, "La salud y la enfermedad en los exvotos pintados mexicanos a través del tiempo," *Diario de Campo,* No. 52, marzo, pp. 25-28.

————, Y ROBERT SHADOW, 2000, *El pueblo del Señor: Fiestas y Peregrinaciones del Santuario de Chalma,* Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1a edición.

————, 1998, "La religiosidad popular en el Santuario de San Miguel del Milagro," en *Dimensión Antropológica,* no. 14, pp. 79-108.

————, 1994, "La tragedia del Miércoles de Ceniza en Chalma," en *Dimensión Antropológica*, no. 2, pp. 131-146.

Sánchez Lara, Rosa María, 1990, *Los retablos populares. Exvotos pintados,* México, UNAM.

SHADOW, ROBERT Y MARÍA RODRÍGUEZ-SHADOW, 1994a, "La peregrinación religiosa en América Latina, enfoques y perspectivas," *Las peregrinaciones religiosas. Una aproximación,* Carlos Garma y Robert Shadow (coords.), México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, pp. 15-40.

————, 1994b, "Religión, economía y política en la rebelión cristera en dos comunidades del Norte de Jalisco," en *Historia Mexicana,* no. 172, pp. 657-699.

————, 1990, "Símbolos que amarran, símbolos que dividen: hegemonía e impugnación en una peregrinación campesina a Chalma," en *Mesoamérica,* no. 19, pp. 33-72.

VARIOS AUTORES, 2008, *Ensayos de pluralidad religiosa en las regiones indígenas de México, dos volúmenes* (en prensa).

ZAMBRANO, CARLOS VLADIMIR, 2002, "Remanecidos y Remanecimientos. Hallazgos de vírgenes y santos en la construcción de comunidades políticas locales" en Carlos Vladimir Zambrano (ed.), *Epifanías de la Etnicidad. Estudios antropológicos sobre vírgenes y santos en América Latina,* Colombia, Corporación Colombiana de Investigaciones humanísticas, pp. 95-119.

ZÁRATE MIGUEL, GUADALUPE, 1998, "Con veras de su corazón. Exvotos pintados del siglo XIX de enfermos que consiguieron alivio," *Dimensión Antropológica,* núm. 14, septiembre-diciembre, México, pp. 55-78.

MÉTODOS DE EXPULSIÓN DE LOS GENIOS Y DEMONIOS DE LAS TORMENTAS. UN EJEMPLO: EL NUBERO

Fernando D. González Grueso
Faculty of Humanities & Social Sciences
La Trobe University Australia

1. EL NUBERO, ORIGEN Y DESCRIPCIÓN

En Asturias, o a la zona oriental de Galicia es posible encontrar entre el saber popular un ser que denominan *nuberu*. Este ser ha sido estudiado en varias ocasiones de forma más o menos científica, y ha sido catalogado como ser mitológico asturiano.

Se ha afirmado que el nubero es un descendiente de los hacedores de tormentas de cultos ancestrales de carácter animista[1]. Y no se podría considerar muy desacertada esta opinión si se tuviera en cuenta una prueba en la llamada *Pizarra de Carrio*, donde se puede leer un conjuro latino del siglo VIII contra la tormenta[2], el elemento base del nubero.

Los genios de las tempestades han existido en muchísimas culturas antiguas, y según afirma Miguel I. Arrieta Gallastegui, parece ser que el referente más antiguo conocido es el "antiguo dios babilónico Ah-dad, que iba montado en un toro, llevaba rayos en las manos y hablaba con voz de trueno[3]", y que nos hace recordar al dios griego Zeus. Por otro lado, nosotros hemos localizado a un dios sumerio más antiguo, Enlil, señor de las tormentas y de la atmósfera, rey del diluvio y señor de los destinos[4]. Este dios no sólo creó el Gran Diluvio, que luego se traslada a la Biblia como el Diluvio Universal del Libro del Génesis III, sino que era, quizá, el dios más importante de la mitología sumeria, ya que abastecía de comida y agua al pueblo.

Podemos encontrar una completa descripción del nubero en la obra de Arrieta Gallastegui:

> En principio, el nuberu es malo, se dedica a provocar desastres por todos lados. Suele andar por las nubes, que según parece, le dan velocidad e ilimitado radio de alcance, y va siempre cargado de truenos, a los que hace chocar entre sí, a la vez que hace soltar a las nubes toda el agua y el granizo que llevan. Nuestro nuberu tiene nombre y vive en Egipto, donde es bien conocido: se llama Juan Cabrito, está casado y tiene mujer, hijos y hasta un criado[5].

[1] Véase Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos de la mitología de Asturias*, Gijón, Ediciones TREA, 1995, pp. 49-50.
[2] Ya existe un estudio muy completo al respecto en José Manuel Pedrosa, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun (Guipúzcoa), Sendoa Editorial, 2000.
[3] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* p. 49.
[4] Véase Federico Lara Peinado, *Las leyendas de la antigua Mesopotamia*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 2002, pp. 20-28, 55-60 y 74-79.
[5] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* p. 50.

En cuanto a su tamaño, los autores no están de acuerdo, pequeño, grande o viejecillo, hay múltiples opiniones. Los datos que sí se repiten en los diferentes estudios son que es muy feo, con sombrero de ala ancha y barbas muy largas. De vez en cuando se le descarría una nube, pues trabaja como pastor de nubes, y por su gran dedicación al trabajo, a veces se entretiene y pide asilo en casas de humanos. Hay un tipo de humanos a los que detesta, son los curas, con un sentimiento recíproco que hace que en los fragmentos donde aparecen estos dos personajes juntos, la tensión se eleve y se conviertan en los antagonistas arquetípicos.

2. EL NUBERU Y SU RELACIÓN CON EL AGUA

En la civilización avanzada más antigua conocida, el poder de destrucción de la tormenta tenía un papel preponderante en la mitología, el elemento acuoso ofrecía su lado positivo y su lado negativo. Como cuando Ninurta, el héroe sumerio, cogió "al Huracán y a la Tempestad, y les encargó desencadenar el Cataclismo[6]".

La más alta cota que puede alcanzar una tormenta es el *Diluvio Universal*[7] que aparece en el Génesis III, que vino como castigo por la maldad de los hombres[8]. Así, la tormenta puede ser utilizada también por el que se presume padre y benefactor del mundo. Y en esta ocasión no será la única en la que Dios use su poder tempestivo, el propio Satanás sufrirá su poder el día del Juicio Final según el autor del *Libro de los grandes hechos*, del siglo XV:

> Así que todos los del mundo bivirán loando a nuestro Salvador Jesucristo, et Lucifer bivirá con mucha tormenta[9] encadenado, que non avrá logar para engannar a todos los del mundo[10].

Volviendo al nubero, genio de la tormenta de Asturias y Galicia, no deja de ser algo sumamente curioso que la famosa *Pizarra de Carrio* fuera encontrada precisamente en el Principado. Esta pizarra "gótico-latina [...] fue desenterrada casualmente, en 1926, por unos labriegos de Carrio, minúsculo pueblo del concejo asturiano de Villayón[11]", y contiene un conjuro de protección contra los elementos adversos climatológicos[12]. Según el estudio de José Manuel Pedrosa, el conjuro de la pizarra tiene paralelos, no sólo con los que se conocen para la expulsión del genio de las tormentas que se trata aquí, sino también con otros elementos de la Península Ibérica, Reino Unido, los sefardíes de Bosnia, Sicilia y Serbia entre otros. Pero va más allá, afirma el autor que se encuentran huellas de creencias ancestrales:

> La identificación de los siete patriarcas con divinidades que tienen sujetas (las nubes), y

[6] Federico Lara Peinado, *Las leyendas de la antigua Mesopotamia,* p. 176.
[7] Puede rastrearse la inspiración de este tema bíblico en la tradición sumeria. Para ello véase Federico Lara Peinado, *Las leyendas de la antigua Mesopotamia,* p. 122.
[8] Para más información y la relación de este mito con un cuento kirguizo en José Manuel Pedrosa, *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa Ediciones, 2002, pp. 33-36.
[9] Aquí la palabra *tormenta* significa tormento y tormenta, ya que de una deriva la otra y el tormento es la tormenta del alma.
[10] J. Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996, p. 422.
[11] Véase José Manuel Pedrosa, "El conjuro de Carrio", en *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun (Guipúzcoa), Sendoa Editorial, 2000, p. 65.
[12] Para más información véase José Manuel Pedrosa "El conjuro de Carrio", pp. 63-111.

> a las que se pide que detengan la tempestad, conoce abundantes paralelos modernos y se relaciona con antiguos mitos pluviomágicos que en la geografía folclórica asturiana, [...], siguen encarnando al nubeiro (o tempestario) —tan temido hasta casi hoy por los campesinos españoles y tan estudiado por los etnógrafos— y por muchos otros genios de las tempestades y espíritus del huracán que tienen características parecidas en todo el mundo[13].

De este modo, el nubero no es un espécimen único y local, es un ser de la tormenta universal, adaptado a la cultura de la región donde aparece. Es el mal por cuanto trae desgracias que arruinan el campo[14], es la representación ideológica personificada del miedo común a la tormenta, es decir; a la falta de cosecha, es decir: a las necesidades primarias.

3. LA EXPULSIÓN DEL NUBERO/MAL

3.1. Más allá del mar

El nubero siempre regresa, o intenta regresar a su casa en Egipto, como muestra, por ejemplo, un fragmento de un cuento oral recogido por Arrieta Gallastegui cuando el nubero le dice a un mozo labrador:

> — Si vas a tierra de Egito
> pregunta por Juan Cabrito[15].

O como en otro cuento oral, cuando un paisano lo ve sobre una alta roca y le pregunta de dónde es, respondiendo:

> Soy de Egipto y vivo en la ciudad del Grito. Me senté aquí porque bajé entre la niebla.[16]

Es el hogar de este ser un lugar lejano. Se debe recordar que Egipto, fue y sigue siendo un lugar que parece, en el imaginario popular, un sitio lejano, exótico, inalcanzable. Un lugar más allá del mar (Mediterráneo), y que es la *Ciudad del Grito*, tal vez identificada así por la alta contaminación acústica legendaria de la ciudad El Cairo, o simplemente, muestra de una necesidad de rima entre "Grito", "Cabrito", y "Egipto". Otra posibilidad de expulsión a la *Ciudad del Grito* es que el nubero puede ser conducido a casa gracias a los gritos que lanzan sus mujeres e hijos para mostrarle el camino de vuelta, como se lee en este cuento oral:

> En el centro de la ciudad hay una peña muy alta y sobre ella se pusieron las mujeres y los niños y comenzaron a dar gritos y a tocar cuernos y cencerros para que el Nuberu se orientara entre la niebla[17].

[13] José Manuel Pedrosa, *El conjuro de Carrio*, p. 107.
[14] El nubero se asocia también con truenos, relámpagos, niebla y en ocasiones con aludes.
[15] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* p. 59.
[16] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos*, p. 63.
[17] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos*, pp. 64-65.

En su artículo sobre la *Pizarra de Carrio*, Pedrosa analiza el conjuro que sobre ella se inscribió, y lo estudia parte por parte en comparación con otros de la geografía europea. Señala que el mal tempestivo puede ser expulsado a los confines del mundo, al monte, a donde ni el gallo canta ni la gallina cacarea, al mar, a las profundidades del mar y más allá del mar. A lo que añade incluso, que en Asturias, Galicia y Portugal, se conjuraba al mal para que se fuera a la *mar cuajada*, que era subterránea[18]. Este mal, en muchas ocasiones, es el nubero, que tiene que regresar a casa, más allá del mar, ante la impotencia de su poder[19].

Relacionado con esto, hay que recordar que en innumerables culturas en el mundo, el mar siempre ha representado una barrera contra el mal. Así, tal y como explican Noelia Indurain y Óscar Urbiola:

> Existía [...] la creencia de que era conveniente enterrar un cadáver sospechoso en una isla, por aquello de que no podían cruzar ríos, así como arrojarlo a un lago, o derramar agua alrededor del ataúd[20].

Una protección que incluso separaba el mundo de los muertos del de los vivos, como cuando el dios Enlil "en su nueva etapa [...] encontró al hombre del río infernal, vigilante de aquella tenebrosa vía de agua, [...], el barquero del Infierno[21]", que a su vez nos hace recordar a Caronte y al río Estigia de la mitología griega.

Incluso se puede rastrear este fenómeno en cuentos orales africanos como "La novia del mundo de los muertos" que recoge José Elá, y que en su parte central dice:

> Y a las nueve, se acercó el joven a la playa; no pasaron dos minutos cuando vio venir una hoja blanca, mandada por los del otro mundo, que ya sabían que el nuevo socio no estaba muerto... La hoja le llevó hasta la otra orilla. Allí vio a muchos señores muy negros sentados en su *abahá* (casa de la palabra), discutiendo por si el huésped era muerto o estaba vivo[22].

Por lo tanto, el tener que volver a casa, al otro lado del mar, no es un hecho ajeno al ideario cultural mundial, ya que al otro lado del mar está el mundo de lo desconocido, en ocasiones, los muertos, en otras, las tierras extrañas y exóticas. Sin embargo, lo más importante es que siempre el mal ha de ser alejado para que no cause daño.

3.2. El canto

Algunos cantos, que sirven como elemento disuasorio y que ha recogido Arrieta Gallastegui, son los siguientes:

—Detente, nube y nublado

[18] Véase nota 50 de José Manuel Pedrosa, "El conjuro de Carrio", pp. 96-97.
[19] Véase cuentos "Si un día vas a Egito", "Si vas a la ciudad del Grito" y "Ve con ello a las sierras", en Miguel I. Arrieta Gallastegui, *op. cit.*, pp. 59-68.
[20] Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros. El mito de los no muertos*, Madrid, Tikal Ediciones, 2001, pp. 54.
[21] Véase Federico Lara Peinado, *Las leyendas de la antigua Mesopotamia,* p. 59.
[22] José Elá, *El joven que atrapó al puercoespín blanco y otros cuentos de los fang de Guinea Ecuatorial*, Barcelona, CEIBA, 2004, p. 66.

que Dios puede más que el diablo.
Detente, nube,
detente, tú;
que Dios puede
más que tú[23].

—Ve con ello a las sierras
y a los valles,
dexa a los pobres vaqueiros
en estos carrascales[24].

Se trata de dos conjuros contra los nuberos, dos recitaciones para espantarlo y evitar su mala influencia. Por un lado la relación del segundo de los conjuros con la "*Pizarra de Carrio*[25]" ha sido estudiada y comparada por Pedrosa, lo cual vuelve a hacer pensar en herencia de los dioses de culturas antiguas en las más cercanas en el tiempo. Por otro, el primero de los conjuros, escritos líneas arriba, es una rima sencilla de carácter cristiano, que no sólo retrotrae a la enemistad entre el nubero y Dios, sino que se encuentra enmarcado en ese mismo ámbito con influencias posteriores cristianas.

Las palabras contra el mal han sido, de hecho, algo recurrente en casi todos los pueblos del planeta, así "En un principio, los métodos de protección usados [...] eran las palabras mágicas[26]". No en vano "el verbo es creador" dice la Biblia, y según Indurain y Urbiola, en Hungría, un método de exorcismo usaba las palabras que Jehová dijo a Noé (Génesis IX, 3-6):

> Todo lo que se mueve y tiene vida os servirá de alimento. Os doy todo ello como la hierba verde. Solamente dejaréis de comer carne con alma, es decir, su sangre[27].

Incluso en Malasia hay un ser maligno llamado *pontianak* resultado de la transformación de un niño nacido muerto, y cuyo único medio para expulsarlo es el siguiente conjuro:

> Oh Pontianak, el nacido sin vida, arrastrado serás por el suelo desde el montículo de la tumba. Cortaremos luego el bambú, por encima y por debajo de los nudos, el largo y el corto, para cocer en él el hígado de Djinn Pontianak, por la gracias de `No hay más dios que Dios[28].

De este modo, se aprecia que la palabra contra el mal es un fenómeno que se da en todo el mundo y que adquiere caracterizaciones propias dependiendo del tipo de mal contra el que se lucha,

[23] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos.*, p. 53.
[24] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* p. 67.
[25] La parte de la pizarra que tiene relación con el presente estudio es la siguiente:
Os ordeno y conjuro a vosotros todos los patriarcas, Miguel, Gabriel, Ceciteil, Oriel, Rafael, Ananiel, Marmoniel, que tenéis sujetas en vuestras manos las nubes, deteneos, dejad libre la villa de nombre Ciuscau, donde habita su siervo Auriolo, cerca de mi posesión, con sus hermanos y vecinos. Que se alejen de todas sus posesiones, de la villa, y de aquellos edificios suyos, que vayan y vuelvan por los montes, donde ni el gallo canta ni la gallina cacarea, donde ni el arador ni el sembrador siembran, donde no hay nada para darle nombre. Te conjuro a ti Paloraso, por el mismo señor de nuestros hermanos, que te recluyó en la ciudad de Cirves, donde no dañes ni árbol, ni a los segadores, ni los huertos, ni los frutales, ni otros árboles, ni cualquier oveja, ahí tienes a mi gran señor con firme cetro.
Aquí se reproduce la traducción que aparece en el artículo de Pedrosa al respecto, y que a su vez la ha tomado de F. Diego Santos. Referencia: F. Diego Santos, *Inscripciones medievales de Asturias*, Principado de Asturias, Principado, 1994, pp. 27-29.
[26] Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* p. 51.
[27] Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* pp. 51-52.
[28] Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* pp. 185-186.

pero que en definitiva, se trata del mismo lobo con diferentes orejas.

3.3. El metal

Antes ya se he mencionado a los curas como enemigos encarnizados de los *nuberus*, y son, de hecho, el principal personaje que los ahuyenta, como se puede leer en los siguientes fragmentos de dos cuentos orales:

> Hay en Taja un cura cojo que, en cuanto yo aparezco sobre el pueblo y rompo el primer trueno ¡tin, tan! ¡tin, tan! Comienza a tocar la campana y a esconxurarme (conjurarme exorcizarme) y no soy capaz de tumbar allí ningún pedral (soltar granizo)[29].

> — No puedo descargar la nube porque tocan la perrina (campana) de Cenaza y el Truebanón (nombre dado a una campana, se supone mayor, que había en Belmonte)[30].

Tanto los curas como otras gentes utilizan una serie de métodos para repeler al nubero: "uno de los métodos de ahuyentamiento que más teme el *nuberu* son precisamente las campanas de las iglesias, cuanto mayores, mejor ahuyentadoras[31]". Y sin embargo, este método no es exclusivo para el nubero en la región asturiana, ya que existe en esa región una leyenda que cuenta cómo un hombre y dos curas de la localidad de Villar de Vildas que querían apropiarse del tesoro del diablo pactaron lo siguiente:

> Hacer la invocación en el campo de las Cerezales, lugar alejado de Villar de Vildas y a propósito para el caso, porque el negocio había que hacerlo donde no se oyeran gallos cantar ni campanas tocar[32].

Parece ser que al nubero tampoco le gustan las palas de hornear, los palos para manejar el fuego, los carros o trébedes puestos al revés, las hachas con el filo hacia arriba, encima de los tejados, las velas benditas, los humos de laurel y romero, la señal de la cruz, la canción de "Santa Bárbara bendita[33]", ni la aparición del cura rodeado de niños pequeños como símbolo de la inocencia. Y un ejemplo de varios métodos conjugados es el que muestra el *nuberu* en un cuento oral cuando se lamenta de la imposibilidad de descargar una tormenta:

> —En cuanto rompí dos truenos, salió una mujer de una casucha y comenzó a hacer

[29] Fragmento del cuento "Si un día vas a Egito" en Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* pp. 59-63.
[30] Fragmento del cuento "Ve con ello a las sierras" en Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* pp. 67-68.
[31] Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos*, pp. 52-53.
[32] Prólogo de José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos,* p. 102.
[33] La canción, según de A. Llano dice así:

Santa Bárbara bendita,
que en los cielos estás escrita
con papel y agua bendita,
y en el ara de la cruz
paternoste, amén, Jesús.

Esta canción ha sido rescrita a partir de la nota a pie de página que figura en la obra de Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* p. 178.

> cruces y más cruces con pasta de pan sobre la pala de enfornar (hornear) y el redoviellu (raedera para sacar castañas, cenizas, etc., del horno)[34].

Se puede barajar una explicación clásica para explicar el efecto que el sonido producido por la campana tiene sobre el nubero, o sobre otros seres maléficos. Esta explicación procede de la obra de M. Page y R. Ingpen titulada en castellano *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*:

> El impacto del badajo en la campana libera la esencia o principia metálica del metal con el que está hecha la campana, y esta esencia se transmite con las ondas sonoras. Los malos espíritus son alérgicos a los principia metálica, porque todos los metales de la tierra, eran al principio propiedad de enanos y gnomos, contra los cuales no pueden hacer nada los malos espíritus[35].

Esta explicación del hecho es verdaderamente reveladora por lo que dice y por lo que se puede desentrañar de su mensaje:

- Lo que los ancestros definían como *principia metalica*, a principios del siglo XXI podría definirse como energía, o más concretamente, ondas. Se ha supuesto que los seres malignos portaban energía negativa, por lo que la liberación de energía cargada de electrones positivos sería una perfecta excusa para describir un posible fenómeno de alejamiento de la tormenta. Se ha de recordar que el pararrayos posee un sistema magnético mucho más complejo, pero que a fin de cuentas, tiene el mismo efecto: descargar la energía de las nubes para que estas se disuelvan lo antes posible.
- Debemos mencionar también que los metales no son orgánicos, por lo que no pueden verse modificados por otros elementos que no sean físicos (los humanos tienen sentimientos), y además, presentan puntos de fusión muy altos. Para personas sin conocimientos de lo que se suele denominar *ciencia moderna*, el hierro y el acero podían relacionarse con el fuego, símbolo del Dios de los cristianos, pero también de los budistas, musulmanes y de otras religiones.
- La última parte de la definición es correcta si se aplica a Europa, pero no si su ámbito es todo el mundo, ya que existen muchas culturas carentes de gnomos y/o enanos, y que sin embargo sí presentan ese poder de defensa del metal frente a los malos espíritus.

4. UNA EXTRAPOLACIÓN DEL FENÓMENO

Como acabamos de observar, el metal, y en concreto, el ruido producido por las campanas (de metal), es uno de los más recurridos repelentes del nubero. En este punto, mostraremos que a lo largo de la historia de las civilizaciones, no sólo el ruido del metal, sino el propio metal, han servido de defensa contra los seres del otro mundo, del mundo de los muertos, del mal.

Pedrosa ha realizado un estudio sobre la oración de las tres llaves en la tradición española,

[34] Fragmento del cuento "Si vas a la ciudad del Grito" en Miguel I. Arrieta Gallastegui, *Gentes y seres mágicos,* pp. 63-66.
[35] M. Page y R. Ingpen, *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*, Madrid, Anaya, 1988, p. 155.

portuguesa y sefardí, para ampliar su radio de efecto a otras muchas culturas. En su trabajo[36] afirma que:

> En otras culturas, cristianas y no cristianas, las llaves tenían valores mágico-sagrados que se han traducido en cultos, supersticiones y prácticas de curación mágico-medicinal que hacen uso de ellas[37].

A esto añade que también se usaban en procedimientos judiciales, de adivinación, se usaban contra las brujas, contra la inapetencia de un bebé[38], e incluso amplía el radio de acción a Marruecos, donde al parecer, entre los medios curanderiles más populares, se encuentra el trazo de líneas con una llave o una navaja barbera sobre la herida de un enfermo, a la vez que se formula un conjuro[39]. El hecho de que se trate de llaves, ya implica consigo el conocimiento, la curiosidad, pero en este contexto, las llaves, siempre de algún tipo de metal, son un elemento de disuasión para enfermedades o brujas, elementos siempre muy negativos.

Volviendo al nubero, se ha hecho referencia al ruido producido por las campanas como un medio repelente de este genio de las tormentas. Este hecho tiene un hermano gemelo en Hungría, donde "creían que el mar estaba en el aire, como la niebla, por lo que la gente producía ruidos fuertes, tocando las campanas y música para alejarlo[40]". Este "alejar*lo*" se refiere a un vampiro, ser capaz en la creencia húngara de llevar tormentas y niebla allá donde se lo proponga.

También con respecto al nubero, se ha escrito que un método de defensa es poner "las hachas con el filo para arriba". Si se transforma el hacha en cuchillo, se puede encontrar un paralelo en Escandinavia, donde

> El único medio de ver la forma humana de la espectral mara era tendiéndose sobre la espalda, empuñando un cuchillo con la mano descansando sobre el pecho y la punta de aquél dirigida hacia arriba. Cuando el espectro adoptaba la forma humana, la punta del cuchillo se clavaba en el cuerpo de la mara, el cual, lleno de espanto, huía[41].

Un tercer método eran los alfileres, y estos también han sido usados en otros lugares del mundo con este mismo fin. En Malasia se habla de un ser llamado *Langsuir* o *Langsuyar* que poseía un orificio en la nuca por el que sorbía la sangre de los niños. Si una mujer moría durante el parto, a los cuarenta días podía transformarse en este ser y para que ella no sufriera ese cambio, se introducía, entre otras cosas, agujas en la piel de la palma de las manos[42]. Y sin embargo no es el único caso, ya que, por ejemplo en México, se dice que existe un brujo o bruja llamado *Tlahuelpuchi*, contra el que una persona se puede defender usando cruces hechas de alfileres, medallas sagradas (de metal) e incluso espejos[43]. A lo que se puede añadir que en "muchas tradiciones del mundo, las tijeras y las

[36] José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos,* pp. 112-134.
[37] José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos,* p. 126.
[38] Véase José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos,* p. 126.
[39] Véase nota a pie de página en José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos.*, p. 127.
[40] Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* p. 43.
[41] Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* p. 181.
[42] Véase Noelia Indurain y Óscar Urbiola,*Vampiros,* p. 178.
[43] Véase Noelia Indurain y Óscar Urbiola,*Vampiros,* pp. 51 y 188.

agujas se suelen usar como talismanes protectores[44]".

Y relacionado con esto se encuentra la cruz, protectora contra el nubero, contra la estrige[45], o contra el ya mitificado vampiro en sus miles de versiones a lo largo de todo el globo terráqueo[46].

La cruz es el símbolo solar, del fuego y el símbolo, en Occidente, del Dios cristiano, y basándose en esto se creó la empuñadura y el filo de la espada, un símbolo de defensa de la cristiandad por muchos siglos, especialmente en las malogradas cruzadas.

La espada era un artículo de lujo al que sólo podían acceder los guerreros, tal vez esa sea la razón de no haberse empleado contra el nubero, el cual se deleita en sus embates contra los curas o destruyendo el campo de los campesinos. No obstante, hay que tener en cuenta que en otros lugares sí se usó contra el mal, como contra los vampiros, para cortarles la cabeza[47], aunque el método más usado contra estos seres no muertos fue la estaca en el corazón, o en su defecto, el clavo[48], el cual era empleado por los gitanos de Europa del Este, pues "pensaban que el hierro tenía propiedades que lograban mantener alejados a los seres malignos, por lo que para acabar con el vampiro atravesaban el corazón de éste con una aguja de acero[49]".

Cabe destacar que estos pocos ejemplos son sólo eso mismo, algunos ejemplos de una inmensa tradición con respecto al uso del metal como defensa, y es que es "su calidad metálica[50] la que justifica sus supuestos valores repelentes de enfermedades y malos espíritus[51]", como prueba la enorme tradición literaria, desde Plinio hasta la Edad Mayor[52].

5. CONCLUSIÓN

El objetivo que, en principio, motivó la creación de este artículo fue el intento de demostrar que el metal es considerado en muchas culturas del mundo como un elemento positivo, frente a lo negativo, lo malo, y la tormenta como parte de ese lado del mal que cae sobre los humanos. Tal y como ya explicaran M. Page y R. Ingpen, el sonido del metal es un buen repelente del mal, a lo que habría que añadir el mismo hecho del metal. La lluvia es un atributo positivo, pero en manos equivocadas (como en las de un nubero) puede ser muy dañino. De aquí se implica que el saber popular tiene sus propios mecanismos de explicación del entorno, y que no por ello, la importancia que sugiere es menor que el grandilocuente mito.

[44] Véase José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos,* p. 129.
[45] Para más información léase Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* pp. 50-55 y 166-193.
[46] Para más información léase Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* pp. 50-55 y 166-193.
[47] Véase Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* p. 35.
[48] José Manuel Pedrosa, afirma en su estudio sobre el ensalmo de las tres llaves, que el clavo se usaba en los ritos de *aprecantar* de los sefardíes y en la medicina antigua inglesa.
[49] Noelia Indurain y Óscar Urbiola, *Vampiros,* p. 33.
[50] José Manuel Pedrosa se refiere a las llaves en esta oración, sin embargo, como se ha demostrado, su función se puede extrapolar a muchos objetos metálicos.
[51] José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos*, p. 128.
[52] Para más información ver nota a pie de página en José Manuel Pedrosa, *Gentes y seres mágicos*, pp. 128-129.

LAS MANOS DE ENEIDA EN EL BARRO: ALFARERÍA TRADICIONAL DE TABASCO

Miriam Judith Gallegos Gómora
Ricardo Armijo Torres
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tabasco

En la época prehispánica, las llanuras aluviales de Tabasco (correspondientes a la porción norte del estado, donde se encuentran los deltas de los ríos Grijalva y Usumacinta antes de desembocar en el Golfo de México), propiciaron que la población que antiguamente habitaba la región, utilizara con profusión -ante la carencia de piedra-, las materias primas disponibles y predominantes: arcilla y tierra. De tal modo, la arcilla prevaleció en la arquitectura, los adornos, utensilios y herramientas de la gente. La calidad de los aluviones depositados periódicamente en la zona, motivó el desarrollo de cerámicas de pasta fina de gran calidad, las cuales llegaron a exportarse a sitios distantes, como también ocurrió con las características figurillas mayas del período Clásico. Sin embargo, durante la época colonial y la primera mitad del siglo XX tuvieron lugar una serie de acontecimientos que motivaron cambios drásticos en el modo de vida, las actividades productivas y las ideas religiosas de la población, así como serias modificaciones al entorno ambiental de la región. Esto originaría sincretismos culturales, la introducción de nuevas materias primas, pero también que se perdieran rasgos culturales de la población local.[1]

Hoy en día, los indígenas *yoko yinikoob* —o mayas chontales de Tabasco—, en especial las mujeres, continúan modelando en sus viviendas y con pastas arenosas, vasijas útiles en la vida doméstica y ritual de la comunidad, mientras que sólo en un par de talleres formales, individuos de sexo masculino modelan en torno y a mano, recipientes y objetos (ornamentales en su mayor parte) con las pastas finas que antaño tuvieran importante valor comercial. En este texto presentamos los antecedentes de la alfarería tradicional en Tabasco y la estrecha relación entre la mujer, la Luna como deidad y la manufactura cerámica; los factores de cambio que afectaron su proceso de producción, para evaluar el estado que ahora guarda este tipo de actividad, dentro de un mundo globalizado que

[1] Este texto se deriva del proyecto "Investigación etnoarqueológica en la región *yokot'an*" uno de cuyos objetivos es el estudio de las ceremonias tradicionales de raigambre prehispánica especialmente en cuanto a los elementos físicos y los espacios que incluyen. Datos que también se han conjuntado con la información proveniente del proyecto "Mujeres prehispánicas e indígenas *yokot'an*", estudio de arqueología de género respecto a la identidad, posición social y actividades de la mujer prehispánica y las mujeres indígenas de Tabasco. Al estudiar una de las actividades tradicionales de la mujer en la región, ha sido evidente su participación en la manufactura cerámica, asociada por cierto con una mitología que relaciona a la mujer con el barro y la Luna. Por otro lado, desde la perspectiva etnoarqueológica el estudio de la manufactura cerámica (formas, dimensiones, decoración y usos de las piezas), es factible apoyar el entendimiento de la función de la cerámica prehispánica en la región y entender la continuidad de ciertas formas de vasijas en contextos domésticos y rituales contemporáneos (David y Kramer 2001; Deal 1998; Kramer 1997; Rice 1996). Este análisis deja para una fase posterior de la investigación, la evaluación de los patrones de distribución cerámica, comercialización, tipología, y todo lo que atañe a la producción cerámica en los ámbitos socio-económicos (Kramer 1997). Ambos proyectos fueron autorizados y han sido patrocinados por el INAH desde su inicio, mientras que la titularidad de los mismos se encuentra a cargo de la primera autora.|

afecta su subsistencia a pesar de ser un significativo elemento del patrimonio cultural de Tabasco.

CONTEXTO GEOGRÁFICO

La calidad y abundancia de arcillas en las llanuras aluviales del estado de Tabasco permiten entender una larga tradición de manufactura cerámica evidente desde el 1,000 a.C. en el asentamiento Olmeca de La Venta, así como la existencia de artesanos especializados en la manufactura de ladrillos, de urnas o vasijas durante el período Clásico Tardío (550-950 d.C.) en sitios mayas como Comalcalco, Allende o Jonuta, entre otros.

Las llanuras aluviales de Tabasco tienen su origen en el Cuaternario, y conforman generalmente una angosta zona de sedimentos sin consolidar. Esta planicie es producto de los sistemas fluviales de los ríos Mazapa – Dos Bocas (Mezcalapa) y Usumacinta. A los lados de ambos cauces fue depositada en forma paulatina, abundante tierra aluvial arrastrada desde río arriba, la que formó amplios diques que cubren entre 800 a 1,000 metros de ancho, alcanzando hasta 5 y 6 metros de altura. Son tierras con una ligera elevación y bien drenadas. Tienden a ser suelos con drenaje vertical y horizontal de relativa eficiencia, y si bien se anegan durante las inundaciones, no suelen permanecer así mucho tiempo. A partir de estas franjas o bordos, se sitúan los terrenos clasificados como de 'transición', con un ancho aproximado de 700 metros, que constituyen tierras planas con mal drenaje, y por tanto propicias a inundarse, como se evidencia en la época de lluvias, cuando permanecen anegados hasta por tres días. Más allá de estas tierras se presentan los popales y pantanos que caracterizan la región, estos terrenos se ubican en una posición más baja derivada de una menor acumulación de sedimentos, con partículas más finas. En la zona abundan los suelos hidromórficos (Psuty 1967: 2; West *et al.* 1985: 73, 95).

Un rasgo importante sobre los materiales arcillosos presentes en los deltas de estos dos sistemas fluviales es que su composición mineralógica permite distinguir el origen de las piezas manufacturadas con éstos, desde la época prehispánica. El Dr. Ronald L. Bishop del Smithsonian Intitute of Washington, quien ha trabajado intensamente el tema, ha señalado que los sedimentos provenientes del río Usumacinta, presentan inclusiones naturales de ceniza volcánica, y el barro regional tiende a cocerse en color crema. En el otro extremo del estado tabasqueño el cauce occidental correspondiente al río Mezcalapa-Mazapa, presenta en cambio una acumulación más alta de fitolitos de ópalo, esto es mineraloides silíceos formados por plantas que acopian sílice, el cual es uno de los elementos constitutivos y característicos del barro de esta zona (Armijo, Gallegos y Jiménez 2005: 191; Bishop 1992: 26-28).

LA ALFARERÍA MAYA DE LA ÉPOCA PREHISPÁNICA EN TABASCO

El hombre descubrió las propiedades plásticas de la arcilla y su transformación física al exponerla al fuego desde el Paleolítico Superior, cuando modeló estatuillas como la Venus de Dolní Věstonice en la República Checa —alrededor del 30,000 a.C.— o las vasijas de la cultura Jomón hacia el 10,000 a.C. —en el territorio actual de Japón— (Rice, 1987: 7). En Tabasco específicamente, la cerámica más antigua fue manufacturada por la cultura Olmeca alrededor del 1,000 a.C. Esta ha sido clasificada

por los arqueólogos en varios grupos de acuerdo a su color y textura (Drucker 1952). Conociendo las propiedades de la pasta que modelaban, los alfareros añadían desgrasante[2] si la función de la pieza requería cierta dureza y estar expuesta de forma constante al fuego. En cambio, aquellos recipientes que se usarían para el servicio —presentación— y consumo de alimentos no requerían añadir arena gruesa. Contar con vasijas más durables, resistentes e impermeables facilitó el almacenaje de alimentos preparados, líquidos, transporte de provisiones —como semillas—, aceites, pigmentos, ungüentos, perfumes y diferentes tipos de bienes.

Siglos más tarde (entre el 300-950 d.C.) la calidad de los barros permitió que los pueblos mayas asentados en la región de Tabasco desarrollasen talleres y estilos regionales cerámicos que se vieron favorecidos por la demanda de piezas útiles en la vida doméstica de la población local, para la parafernalia ritual de la comunidad, y por supuesto codiciadas en el comercio regional y a larga distancia. La tradición cerámica de las poblaciones mayas de Tabasco produjo desde minúsculas herramientas de trabajo como los pesos de red y malacates, pasando por elementos decorativos (cuentas y orejeras), figurillas (principalmente moldeadas), hasta clavos arquitectónicos, tubos de barro que se embonaban para formar complejas redes hidráulicas, ladrillos, vasijas de pastas finas y burdas, o enormes urnas funerarias donde eran depositados los cuerpos de personajes importantes de cada sitio —como ocurrió en Comalcalco—. La calidad de manufactura y abundancia de ciertos elementos (por ejemplo las figurillas y las vasijas de pasta fina) evidencian una producción excedente para el comercio —realizada a través de las vías fluviales y marítimas (bordeando la costa) y por tierra firme—, tal y como lo testifica la presencia al norte de la Península de Yucatán, de materiales manufacturados con barros cuya composición los identifica como originarios de las llanuras aluviales (Armijo, Gallegos y Zender, 1999; Armijo, Gallegos y Jiménez, 2005; Armijo, Jiménez y Gallegos, 2006; Gallegos y Armijo, 2001, 2001a, 2006: 505-560; Jiménez *et al*. en prensa; Ochoa y Vargas, 1982: 64,99-102; Peniche, 1973; Vargas, 1994:17-21).

Cabe señalar que el estudio de la cerámica arqueológica e histórica dentro del territorio tabasqueño ha permitido situar cronológicamente ciertos depósitos o etapas constructivas en sitios prehispánicos; posibilita identificar centros productores y consumidores de vasijas o figurillas, además descubre datos sobre relaciones comerciales, desarrollo tecnológico, e incluso permite hacer interpretaciones sobre los procesos de manufactura, sistemas de producción o ideas religiosas de la sociedad que la produjo.

A más de mil cien años de distancia de que las poblaciones prehispánicas de Tabasco fuesen importantes centros alfareros, hoy en día -2007- en contados poblados indígenas y mestizos, algunas artesanas elaboran una alfarería cuya tecnología, formas y decoración recuerdan grupos cerámicos manufacturados en el pasado, utilizando por supuesto los finos barros de las llanuras aluviales.

[2] En este trabajo se utiliza la definición de los siguientes conceptos: a) *barro*, producto natural resultado de la mezcla de arcilla, desgrasante y agua. En el texto se usa indistintamente arcilla o barro, conforme lo aplican los mismos alfareros; b) *alfarería*, el trabajo que se realiza con barro; c) *desgrasante*, material que de forma natural contiene el barro, o que le es añadido a la pasta para poderle dar consistencia con la finalidad de amasarla o moldearla con facilidad, además de proporcionarle ciertas cualidades como facilitar la desecación, dar mayor cohesión evitando el agrietamiento por tensión; d) *cerámica*, utensilios para cocinar o servir alimentos, herramientas y objetos de adorno manufacturados en barro cocido (Jiménez Salas 2005: 23-37; Rice 1987: 4).

LA ALFARERÍA CONTEMPORÁNEA EN TERRITORIO TABASQUEÑO. DATOS GENERALES

Pocos y escuetos son los trabajos efectuados en relación con la producción artesanal de Tabasco, y especialmente en lo que respecta a la alfarería (Campos, 1988, 1988a; Casasola y Alvarez, 1978: 301-307; Incháustegui, 1985, 1987; Jiménez *et al*. en prensa; Limón, 1990: 33-39; Ochoa, 1974: 105-112; Torres y Rodríguez, 1996; Priego 2001). Ninguno analiza a profundidad (excepto el texto de Jiménez y colaboradores, enfocado en la cerámica de pasta fina), los procesos de manufactura y distribución, o el impacto de la sociedad capitalista sobre el trabajo artesanal. En general son reportes respecto a la existencia de poblados donde a nivel doméstico se modelan vasijas.

El antecedente más conocido corresponde a los trabajos realizados por investigadores de la UNAM en las Tierras Bajas Mayas en la década de los setentas del siglo pasado, cuando se registró la manufactura de cerámica tradicional en dos puntos distantes del territorio tabasqueño. La primera observación tuvo lugar en el poblado de Soyataco del municipio de Jalpa de Méndez, a cargo del arqueólogo Lorenzo Ochoa en 1974. En este sitio Ochoa reportaba que sólo diecisiete mujeres adultas y ancianas continuaban modelando cerámica, como un apoyo a la familia ante la carencia de tierra para sembrar (1974: 108). Las jóvenes no modelaban barro porque era un trabajo mal pagado.[3] Es importante señalar que ésta es una zona de población rural mestiza que sólo habla español, pero comparte con la comunidad *yoko yinikoob* muchos elementos culturales.

Otro grupo de arqueólogos del mismo proyecto pero laborando en la región del río Usumacinta, tuvieron oportunidad de observar la alfarería realizada en el poblado Monte Grande, en el municipio de Jonuta. Aquí los hombres construían muebles con maderas locales, además de tejer canastos, mientras que las mujeres estaban "confinadas" a la manufactura cerámica usando materiales y técnicas tradicionales, constituyendo según los autores "una parte sobresaliente de la economía en Monte Grande" (Casasola y Álvarez, 1978: 302). Este poblado es hogar de indígenas *yoko yinikoob*.

Años más tarde, en el área central del estado, el antropólogo Carlos Incháustegui refiere que alrededor de 1983 se identificaba como pueblos productores de cerámica a Guaytalpa, San Simón, Jalupa y Mazateupa, debido a que en el municipio de Nacajuca existía una tierra idónea para hacerla. El autor afirmaba que las mujeres de lengua *yokot'an* modelaban "durante su tiempo libre" comales y otros recipientes toscos como ollas y jarros para el consumo doméstico, aunque una parte de la producción se comerciaba llevándola por río junto con manteca, petates, escobas, sombreros, naranja, mangos, cangrejos y pescados, esto es, todo aquello que se encontraba sembrado o podía obtenerse del entorno explotado por la comunidad *yokot'an* (Incháustegui, 1985: 34). Este mismo autor dice que las artesanías o manufacturas tradicionales de la población *yokot'an* eran muy importantes. Cada quien sabía elaborar objetos de uso corriente, pero existían especialistas en manufacturar ciertas piezas, como el cayuco —embarcación monoxila— o el *tunkul* —instrumento xilófono ritual—. Es importante señalar que objetos rituales de uso común como "los recipientes

[3] El Mtro. Lorenzo Ochoa apunta el nombre de su informante, la señora Carmela Jiménez, mujer mestiza de alrededor de setenta años. Nosotros también consideramos importante anotar y conservar los datos de las alfareras gracias a las cuales se conserva una tradición milenaria que si bien no se expone en los museos junto a las obras identificadas como "artísticas", representa el conocimiento sobre la obtención y transformación de una materia prima, la creación de formas adecuadas a ciertos usos y modas, e incluso el gusto estético e ideas religiosas de una comunidad en cierto espacio y tiempo.

pequeños usados para contener ofrendas para los *chibompanis*" [4] (Incháustegui, 1987: 74-75) o los sahumerios de los altares aún son modelados por las alfareras tradicionales.

Por su parte Susana Cadena y Susana Suárez quienes también laboraron en el área chontal en los ochentas del siglo pasado, señalaban que la producción económica de las familias indígenas en la periferia de Nacajuca tenía dos actividades productivas principales: agricultura y "artesanía", ésta última identificada con el trabajo de "la cañita", fibras con las cuales se tejen petates y otros objetos (Cadena y Suárez, 1988: 143-144). No citan como producción para apoyo de la economía doméstica la manufactura cerámica, que se constreñía al consumo doméstico.

Entre 1986-1988, investigadores de la Subdirección de Cultura Popular del DIF Tabasco también registraron algunos datos sobre la manufactura de cerámica tradicional en varios poblados, resaltando como elementos básicos que: preferentemente era una actividad femenina y no se usaba el torno sino que se modelaba sobre una tabla de madera, además de que las piezas se cocían a cielo abierto (Priego, 2001: 118).

Con base en las referencias anteriores, y el trabajo de campo de los autores durante los últimos años, las producción alfarera de Tabasco puede incluirse en la categoría de "industria doméstica" de acuerdo a la etnoarqueología (David y Kramer, 2001:305-310, Tabla 11.1), pues está enfocada al consumo familiar, se elabora en temporadas específicas o por encargo dentro del contexto vecinal. Actualmente en Tabasco no existen "industrias de taller" de cerámica burda, sólo podrían calificarse como tales los talleres que elaboran vasijas y adornos con cerámica de pasta fina, cuyos dueños son egresados de la escuela fundada por la madre Muriel en Nacajuca.[5]

Como ocurre con la cerámica tradicional yucateca (Morales, 1995: 19-20) la alfarería que se manufactura como "industria doméstica" en Tabasco puede dividirse en dos grupos:

A) *Cerámica de uso cotidiano*. Comprende ollas, comales y otro tipo de vasijas hechas con pasta burda, útiles en el ámbito de la cocina. Hechas para el consumo familiar. Algunas piezas suelen hacerse por encargo y venderse en la localidad.

B) *Cerámica ceremonial*. Incluye por ejemplo sahumerios o apastes para fermentar guarapo —una bebida ritual—. También están hechos con pasta burda. Suelen modelarse por encargo. Algunas artesanas del municipio de Jalpa de Méndez modelan ambos tipos de piezas sobrepasando el consumo familiar para entregar el excedente a un vendedor –en general un vecino del poblado-, quien las coloca ordenadamente al interior de una caja de huevos para venderlas de casa en casa en poblados cercanos, o las deja en puestos de mercado como ocurre en Comalcalco y Nacajuca, donde los comales se expenden junto al pozol, las hojas para envolver tamales o las jícaras ahumadas. Antes los vendedores ambulantes

[4] Los *chibompani* (*chibompamob, chek wok* o *yum cab*) son los "dueños del lugar", una especie de duendes o encantos, algunos de éstos son: Uyum pa', dueño del popal y Uyum ik, dueño del viento, entre otros. Son seres sobrenaturales en la cosmovisión de la etnia *yokot'an* (Uribe y May, 2000:123 y van Broekhoven, 1995:187).

[5] La madre Carmen Alma Muriel de la Torre —de la orden de las Auxiliadoras de las Almas del Purgatorio— llegó a laborar al municipio de Nacajuca Tabasco desde 1969, y habiendo observado la destreza de la población para el manejo del barro, así como la calidad de la arcilla en un rancho de su propiedad, estableció en 1984 una Escuela de Cerámica. Aquí predominaban como aprendices los varones, algunos de los cuales salieron a capacitarse a otros estados, e incluso unos instalaron sus propios talleres cerámicos, como es el caso del maestro Altamirano Rodríguez Sánchez, indígena *yokot'an* de Olcoatitán que emigró hacia un ejido de Jalpa de Méndez, donde estableció su taller de pasta fina.

> llevaban consigo plátano, caña, yuca, comales y apastes por ejemplo, y ante la falta de circulante cambiaban sus productos por pollos o pescado (Uribe y May, 2000:107-108).

Actualmente, entre los alfareros de Tabasco no existen gremios, ni barrios específicos, y tampoco hay mercados especiales para la venta de la cerámica. En general las formas que se modelan para uso doméstico y venta son recipientes útiles en el ámbito de la cocina para guisar o servir alimentos, contenedores de líquidos y objetos ceremoniales como los sahumerios. No se elaboran silbatos —como los que se producen en Tepakan para el mes de los muertos en Yucatán—, ni son comunes las figuras zoomorfas o los juguetes infantiles que sí se observan en la alfarería de Amatenango del Valle en Chiapas. No obstante debe mencionarse que hasta los ochentas del siglo pasado se modelaban en Vicente Guerrero, Centla, figuras de animales locales como hicoteas (un quelonio), cocodrilos, armadillos y toros, que según los informantes de Julieta Campos (1988a: 141-143, 147) eran objetos ceremoniales[6]. En la actualidad esta manufactura no se realiza más en el poblado.

La cerámica se modela en los solares de las unidades domésticas[7], donde las alfareras trabajan generalmente de pie frente a una tabla soportada por dos postes de madera y colocada un poco más abajo que su cintura. Los espacios de trabajo suelen encontrarse bajo un techo o "caedizo" situado a un costado de la vivienda o a la sombra de algún árbol. La zona de quema se encuentra también dentro del solar familiar y se efectúa a "fuego abierto". Ocasionalmente cuando ocurren lluvias y tienen necesidad de "quemar" piezas, lo hacen bajo el techo de una palapa carente de paredes.

Las mujeres suelen cumplir con sus labores domésticas cotidianas y luego modelan la cerámica. Con excepción de los alfareros de pasta fina que son de tiempo completo, las artesanas que trabajan con pasta burda lo hacen por temporadas, cuando el tiempo es adecuado para obtener la materia prima y poner a quemar las piezas, pero también de acuerdo a celebraciones específicas como un mes antes de las ofrendas de muertos o la Navidad.

El aprendizaje tiene lugar dentro del seno familiar como un conocimiento heredado a través de las generaciones, sin embargo, las jóvenes ya no quieren aprender el oficio porque se dedican a los estudios oficiales, salen de su pueblo a trabajar en las ciudades o simplemente porque consideran feos y antiguos los objetos de barro. Oficialmente, en las últimas décadas se ha identificado la manufactura de cerámica tradicional con pasta burda en once de los diecisiete municipios de Tabasco -sólo en Nacajuca y Jalpa de Méndez se trabaja con pasta fina-, desafortunadamente el número actual de alfareras no se tiene contabilizado, ni es posible confrontarlo con datos del pasado, que tampoco existen (ver Cuadro 1).

[6] La señora Felipa Sánchez —artesana que hacía estas piezas— tenía en la década de los ochenta del siglo XX alrededor de setenta años. No hubo quien continuara la tradición.
[7] Solamente los talleres que trabajan la pasta fina tienen un espacio específico de trabajo y un mobiliario y equipo especializado.

CUADRO 1
POBLACIONES DONDE SE HA REGISTRADO ALFARERIA TRADICIONAL EN TABASCO

Lugar	Municipio
Vicente Guerrero	Centla
Tocoal, Ocuilzapotlan, Villahermosa y Barrancas Amate	Centro
Cupilco, Comalcalco	Comalcalco
-	Cunduacán
Ejido Buena Vista	Emiliano Zapata
-	Huimanguillo
Poblado Mecoacán, Soyataco, Ejido San Hipólito	Jalpa de Méndez
-	Macuspana
Chicozapote, Guatacalca, Guaytalpa, Olcoatitán, Oxiacaque, Tapotzingo, Tucta	Nacajuca
Monte Grande, Pajonal, Jose M. Pino Suárez	Jonuta
Bejucal	Tenosique

TECNOLOGÍA DE MANUFACTURA CERÁMICA

En los estudios de corte etnoarqueológico es importante abordar las técnicas y herramientas empleadas en la manufactura tradicional cerámica (Jiménez *et al.* en prensa; Rice, 1987:113), pues permite al analista identificar el desarrollo de la tecnología en poblaciones contemporáneas, pero también utilizar los resultados para evaluar restos culturales del pasado (David y Kramer, 2001). Las etapas principales de la manufactura cerámica en Tabasco comprenden las siguientes:

A) OBTENCIÓN DEL BARRO Y OTROS MATERIALES. DATOS SOBRE LA MITOLOGÍA ASOCIADA AL BARRO

En Tabasco, agricultores y alfareras identifican los tipos de tierra de acuerdo a sus características. Los depósitos de cada clase no se encuentran en estratos marcados, suelen aparecer en manchones debido a la depositación periódica de aluviones. Se reconocen los siguientes:

1) *Tierra criolla*, localizada en las partes altas de los terrenos, es idónea para el cultivo pero no sirve para la alfarería.
2) *Tierra de barrial*, generalmente de color negro. Esta es adecuada para modelar, pero si el campesino la cultiva y no tiene agua suficiente, genera un vapor y calor que mata las plantas.
3) *Tierra chinol* (de la palabra *yokot'an* "*china*": terrón o bola). Es muy dura, se fractura con el sol intenso. Sin agua no es útil al cultivo. No se usa en la alfarería (Incháustegui 1985: 19-20).

La arcilla aluvial suele ser de color grisáceo, pero en regiones como Jonuta es factible encontrar también amarilla y negra de tono intenso, muy semejante a la de Vicente Guerrero. Además de la calidad y el color, la población *yokot'an* clasifica "los barros" de acuerdo al tipo de pieza que vaya a modelar. De tal modo, la arcilla obtenida en playas o terrenos bajos e inundables se califica

como "delgada", y es óptima para modelar sahumerios, cajetes, tinajas, cántaros, apastillos y portavelas. En cambio, para modelar hornos (vasijas para guisar), *tenamastes* (*xun* en lengua *yokot'an*) y comales, la alfarera tradicional busca el "barro grueso" (Campos, 1988a: 10), que tiene cierta cantidad natural de desgrasante que permite modelar vasijas cuya función principal será estar expuestas continuamente al fuego.

Las alfareras tradicionales de Tabasco obtienen barro en terrenos cercanos a sus domicilios. En Monte Grande —Jonuta— desde los años ochentas del siglo XX se ha observado que sólo las mujeres podían ir a buscarle a la laguna inmediata (Casasola y Alvarez, 1978: 302). En poblados del municipio de Centla el antropólogo Incháustegui registró hacia la misma época, que las mujeres se reunían en grupos de cinco o seis para ir a buscar barro y arena a los manglares, lo que si bien representaba trabajo, también les permitía tener un rato de esparcimiento (Incháustegui, 1987: 12). Antiguamente las áreas para conseguirlo eran abiertas y se compartían.

La forma tradicional de obtención registrada por algunos autores (Incháustegui, 1987, Campos, 1996), y la que nos fue referida personalmente por alfareras, es que se meten al río o la laguna, al menos hasta que el agua les llegue a los muslos. Con una barreta o coa "pican" el fondo y sacan primero un estrato de lodo que no es útil por presentar basura y raíces, pero debajo de éste "se tantea" para encontrar el adecuado, que obtienen en forma de terrones más duros sin arena. Con el material seleccionado se llena un costal hasta tener la cantidad suficiente para efectuar el trabajo. El material colectado suele resguardarse en cajones o marcos de madera colocados directamente sobre el piso, los cuales se cubren con plásticos y cartones. Es importante señalar que en otras regiones alfareras como Yucatán o las Tierras Altas Mayas centrales (en comunidades de las etnias *tzeltal, tojolabal* y *chuj*) la arcilla se obtiene excavando el terreno al grado de formar oquedades semejantes a minas (Morales, 1995, 2005: 128-140, figuras 6,14-16, 24-26; Morales *et al.* 1992; Thompson, 1958: 65-68; Deal, 1998: 37-41). Como desgrasante las alfareras recurren a la arena negra (que suele ser colectada por los hombres), o bien se trituran tiestos cuando no hay arena disponible (Casasola y Alvarez, 1978: 302; observación personal en Monte Grande, 2007). El combustible empleado generalmente en los poblados de la Chontalpa es la cáscara de coco o palmas secas, mientras que hacia la región de Jonuta se usa "palotada", esto es fragmentos de madera y ramas.

En estudios sobre la manufactura cerámica de otras poblaciones del mundo, el acto de obtención del barro generalmente conlleva tabúes o rituales (Rice, 1987: 115), lo que también sucede en Tabasco. Entre la población *yoko yinikoob* más conservadora sólo las mujeres debían frecuentar el lugar donde éste se extraía. Dos décadas antes de finalizar el siglo XX las mujeres que salían a buscarlo no debían mencionar su nombre en lengua *yokot'an*, estaba prohibido decir: *cab, tzäyäm cab* o *yoco cab,* pues en caso de hacerlo las vasijas se fracturarían durante su elaboración. Para referirse al barro usaban cualquier otro sustantivo, por ejemplo, Luis Casasola y Carlos Álvarez señalan que en el poblado de Monte Grande era común escuchar a las mujeres decir que iban a "traer lagarto" (Campos, 1988a: 10; Casasola y Alvarez, 1978: 302).

El tabú respecto a que debía ser mujer quien buscara e incluso manipulara el barro, se relaciona directamente con la concepción que existe sobre el nexo mujer - Luna. La comunidad *yokot'an* considera que las mujeres pertenecen a la Luna y los hombres al Sol, idea que la población aplica desde tiempo inmemorial. Siendo la mujer familiar de la luna y la tierra, es ella quien debe modelar en luna llena las vasijas (Campos, 1988a: 13). De hecho esa es otra condicionante (que por

cierto se ha ido olvidando), el barro debe extraerse en un momento preciso de las fases lunares, y el mejor de acuerdo a su pensamiento es cuando la luna está "sazona", esto es tres días después de luna llena, pues "si no hay luna no hay barro" (Campos, 1996: 81-82; Incháustegui, 1987: 129). Además, la alfarería debe hacerse en temporadas de secas y también cuando las fuentes de aprovisionamiento son accesibles físicamente (no durante las crecientes por ejemplo), de hecho, en muchas partes del mundo la producción cerámica es por temporadas, y las actividades de los alfareros varían de acuerdo a éstas (Kramer, 1997: 44). De igual forma, en la temporada de lluvias y dado el ambiente húmedo de la región, impide que las vasijas se sequen adecuadamente o puedan cocerse utilizando la quema a fuego abierto que se acostumbra.

En los recorridos realizados por los autores en este año (2007) la obtención de barro presenta algunas modificaciones. En la actualidad muchos terrenos donde se obtiene el barro y que antes pertenecían a la comunidad o al ejido, ahora son predios particulares cuyo dueño impide el acceso, llegando en algunos casos a echar basura y vidrios al depósito a objeto de impedir su explotación (Juliana Hernández Jiménez, comunicación personal en el poblado Mecoacán, diciembre 2005). Ante las quejas de las alfareras con la autoridad lo que ha ocurrido ahora es que ellas deben comprar sus materias primas: barro y arena, situación que reportó desde hace varias décadas Lorenzo Ochoa para Soyataco (1974: 108). Otras alfareras para obtener material lo encargan a sus familiares varones quienes en cayuco se trasladan a zonas más distantes de la vivienda para acarrear la materia prima (Josefina Hernández, comunicación personal septiembre 2007, municipio de Centla). Algunas más deben pagar a "los chamacos" de la comunidad para que les traigan en triciclo el barro para trabajar (doña María Reyes, comunicación personal en el poblado Mecoacán, diciembre 2005). Los tabúes sobre la manufactura cerámica se están rompiendo y con ello se pierden elementos fundamentales de la milenaria tradición alfarera de la comunidad *yokot'an*.

B) PREPARACIÓN O TRATAMIENTO DEL BARRO

Cuando se acarrea el barro se deja reposar por cuatro días para luego prepararlo. Las alfareras del Poblado Mecoacán tienen bajo techo, dentro o cerca del área de cocina, un cercado sobre el piso en donde vierten el barro y lo cubren con plásticos y cartones. Antes cuando había muchas piezas que hacer como lo explicaba una de las artesanas, dentro del mismo corral o cercado se amasaba el barro con los pies (doña María Reyes, comunicación personal en el poblado Mecoacán, diciembre 2005). Al barro se le retiran las impurezas (restos vegetales, minúsculas conchitas o basuritas) a fin de evitar que la pieza reviente durante la cocción. Después recibe un primer amasado para después dejarlo reposar a la intemperie unos días, hasta que obtenga la consistencia necesaria de acuerdo al criterio de la artesana (Campos 1988a; Inchaústegui, 1987: 129; Ochoa, 1974: 108).

Cuando no se tiene disponible arena utilizan tiestos que muelen con una gran piedra o un *metlapil* antiguo para obtener un desgrasante útil a la manufactura de sus vasijas. La receta general incorpora dos tantos de una mano de barro por un tanto de arena. Al respecto es importante resaltar que la proporción del desgrasante según la alfarera Carmela Jiménez de Soyataco, está relacionada con la función de la vasija, de tal modo cuando la pieza se expondrá constantemente al fogón se añade mayor cantidad de arena, mientras que las vasijas donde se almacenará agua o serán útiles para el servicio de alimentos se modelan con un barro sin impurezas (Ochoa, 1974: 108), lo que repetiría el patrón identificado para los grupos cerámicos prehispánicos de la región. Hoy en día, ni en la

región de Jonuta o los poblados de la Chontalpa que manufacturan cerámica se ha visto que las alfareras tradicionales usen el barro aluvial sin desgrasante. De la colección etnográfica que se ha formado por los autores desde 1996 todas las piezas presentan desgrasante, excepto las vasijas de pasta fina.

C) MODELADO, FORMAS Y DECORACIÓN

Las alfareras de Tabasco trabajan el barro sobre una tabla colocada en alto, generalmente a la altura de su cintura.[8] El barro se mezcla con el desgrasante y se amasa varias veces con éste para integrarlos adecuadamente y con objeto de eliminar las burbujas. La alfarería tradicional se modela, aunque erróneamente algunos investigadores le definan como moldeada, quizá porque algunas usan como base de una nueva pieza un comal o un plato (Incháustegui, 1987: 134).

La artesana forma un cono truncado que coloca sobre la tabla de trabajo. Con una mano sostiene la parte más angosta del cono, con los dedos de la otra mano comienza a ahuecar el cono, trabajo que continua haciendo con el borde aguzado de una jícara, un fragmento de concha o el borde curvo de un tiesto.[9] De tal forma extiende y adelgaza la pared de la pieza que modela, ella le denomina "jalar el barro". Ver Figura 1.

FIGURA 1
PROCESO DE ELABORACIÓN DE UN COMAL POR LA ALFARERA ENEIDA CÓRDOVA

a) Formando el cono. **b) Jalando el barro.** **c) Alisando con un canto.**

[8] Sin embargo, la artesana Josefina Sánchez modela su cerámica sentada frente a una pequeña mesa sobre la cual se agacha para trabajar la pieza. Coloca la pieza sobre un pedazo de plástico que impide que la forma se pegue, pero que también le permite hacerla girar mientras "jala" el barro (observación personal, septiembre 2007 en el poblado Vicente Guerrero de Centla). Por su parte, una alfarera entrevistada en Soyataco por Lorenzo Ochoa, trabajaba de pié frente a un cajón de madera encima "jalaba" (modelaba) la pieza rotándola sobre una hoja vegetal, como la del plátano (Ochoa 1974: 112, figura 2).

[9] Incháustegui registró en 1987 que este fragmento de jícara o instrumento de trabajo era denominado *puenduj* (1987: 129,134), que no aparece en los diccionarios y no pudo ser traducido por los entrevistados contemporáneos. De hecho en su mismo texto también dice que el *puenduj* es un trozo de cáscara de coco. En ambos casos se refiere a un objeto duro aunque no tanto como una piedra o metal, pero especialmente de forma curva que se puede pasar sobre la pieza alisándola.

Las ceramistas tradicionales no utilizan el torno de alfarero,[10] ni existe reporte alguno sobre el uso del torno falso como el *k'abal* de madera empleado por muchos de los pueblos alfareros de Yucatán (Morales 1995: 28, 2005: figuras 18-20, 28). Sin embargo, el investigador Raymond H. Thompson (1958) señalaba desde mediados del siglo pasado la singularidad de la técnica de manufactura cerámica presente en el sur de Veracruz y Tabasco, la cual semeja en forma rústica la forma de trabajo del *k'abal:*

> La técnica es usada en Tres Zapotes, Veracruz [...] la Sierra Popoluca poblado de Sotapan, Veracruz [...] y en el pueblo chontal de Tapotzingo cerca de Nacajuca, Tabasco [...] La vasija se modela a mano a partir de la parte superior de un terrón o cilindro de pasta, de tal modo que la parte basal de éste conforma un soporte cilíndrico sólido pegado a la vasija. Este tocón de pasta sirve como un soporte para voltear la vasija conforme se trabaja. Se utiliza una hoja o una tabla plana como la superficie fija sobre la cual se voltea el soporte móvil. Cuando se termina la vasija el tocón basal se retira. Este soporte cilíndrico de pasta es muy semejante al cilindro de madera que es la forma más común del kabal [yucateco] [...]. (Thompson, 1958: 142-143, traducción de Miriam Judith Gallegos, 2007).

Efectivamente, la artesana utiliza la base del cono como un sostén que puede manipular mientras modela el resto, y más si lo coloca sobre una hoja o un fragmento de plástico que le permiten rotarlo conforme da forma a la pieza. Junto a ella, sobre la mesa de trabajo, siempre tiene disponible un bote de plástico o metal con agua. Hecha la forma se procede a dar el acabado al borde, pasando un dedo sobre éste, formando así un labio redondeado; luego la pieza se deja reposar hasta tres días para "rasparla" con un guijarro o una semilla dura como la jaba[11] (Incháustegui, 1987: 129,131). Las piezas se ponen a secar bajo techo en una superficie plana, y por la tarde y noche se resguardan en un espacio cerrado a fin de evitar la humedad. Este es un primer secado. Posteriormente la vasija se vuelve a trabajar para adelgazar las paredes y dar el acabado final usando nuevamente el trozo de jícara o de concha.

Incháustegui afirmaba en la década de los ochentas del siglo XX que las formas modeladas eran tantas como lo permitía la imaginación (1987: 127), si bien plásticamente esto es cierto, el repertorio de formas de las artesanas se reduce a aquellas piezas que le son requeridas, pues no es una labor de la cual dependa totalmente su sustento, excepto en el caso identificado de una artesana en el poblado de Mecoacán (Juliana Hernández Jiménez, comunicación personal, diciembre 2005). Las formas comunes son los comales, apastes, cazuelas, cajetes y jarras con un asa (ver Figuras 2-3). Sólo en una tienda de artesanías de Jalpa de Méndez se expenden piezas muy rústicas en forma de portalápices, coladeras, macetas, alhajeros y algunas otras de carácter decorativo. Contrariamente a este panorama, los alfareros de cerámica de pasta fina elaboran formas más audaces e incluso competitivas en certámenes locales y nacionales

[10] En Tabasco se emplean el torno de alfarero y moldes de yeso en talleres como el de la madre Muriel en Nacajuca, o en los talleres de sus exalumnos. También en el poblado de Ocuilzapotlan del municipio del Centro, en los ochentas del siglo pasado se registró la presencia de un artesano tradicional que utilizaba el torno porque en la época del gobernador Tomás Garrido Canabal, éste llevó instructores a Tabasco para que enseñaran el oficio a niños y jóvenes. De esa generación sólo él y luego sus hijos continuaron trabajando el barro con torno (Torres y Lazcano 1996: 24).

[11] Aunque la gente le defina como pulimento, en realidad lo que efectúa la artesana es un alisado regular a fino en la mayor parte de las vasijas que se exponen al fuego. Sólo algunas piezas para el depósito de agua o servicio pueden tener un mejor acabado con pintura, que sí evidencian pulimento, esto es, que reflejan un haz de luz y no una luz difusa sobre su superficie.

FIGURA 2
VASIJAS DE LA ALFARERÍA TRADICIONAL, ÚTILES PARA EXPONER AL FUEGO

FIGURA 3
VASIJAS DE LA ALFARERÍA TRADICIONAL, ÚTILES PARA ALMACENAR O SERVIR

El acabado suele ser un alisado que al tacto expone una superficie rasposa, sólo las piezas pintadas tienen cierto pulimento. La pintura únicamente se aplica a piezas que no serán expuestas al fuego como las jarras y cajetes; la tierra proviene de una región conocida como Tierra Colorada, en la ciudad de Villahermosa.[12] La tierra roja se diluye en agua e inmediatamente se aplica a las piezas, no más de cinco a la vez, porque el color se absorbe con rapidez y por tanto no puede bruñirse la zona pintada usando la semilla de java o cantos pulidos (Ochoa, 1974: 110). Los motivos decorativos suelen ser florales, bandas hacia la parte media del cuerpo, o líneas paralelas, aplicadas con los dedos. Trazada la decoración la pieza se pone a secar algunos minutos y luego se bruñe.

El resto de las vasijas se decoran cuando el barro está fresco, utilizando objetos afilados como la punta de un machete, con el cual se hacen diferentes motivos incisos; en otros casos se colocan protuberancias, se trazan acanaladuras, se imprimen dedos, e incluso se aplica algún motivo decorativo con un sello de madera. El acabado depende de la capacidad artesanal de la mujer que lo elabora. Modelada y decorada la pieza se deja que "cuaje" dentro de la casa.

Un dato que es importante resaltar es el hecho de que al realizar "el costumbre", esto es cuando la población indígena *yokot'an* entrega a su santo patrono una ofrenda y danza el Baila Viejo para tener una siembra o cosecha exitosa, suele incluir en el altar: flores, hachones de cera, las máscaras de la danza, pero especialmente utiliza tambores y apastes sexuados. Modela vasijas hembra trazando gruesas hendiduras en el cuerpo de la pieza, mientras que las vasijas macho suelen identificarse por presentar protuberancias como rayos solares. En la ceremonia ritual siempre se conjuga la participación fecunda de lo femenino y lo masculino para perpetuar al maíz y al hombre sobre la tierra. Además estas piezas se purifican con el humo de un sahumerio (Campos, 1988a: 39; 1996: 128). Dejar entonces de hacer la cerámica tradicional incluye también la pérdida de elementos rituales de fuerte raigambre.

D) SECADO Y COCIMIENTO DE LAS VASIJAS

Después de asoleadas y secas las vasijas lo conveniente es quemarlas en luna llena (Campos, 1996: 82). La cocción se realiza a fuego abierto lo que produce una oxidación incompleta, manchas en la superficie de las vasijas e incluso el ahumado (intencional en ciertos casos), igual a como acontecía en la época prehispánica. Para efectuar la quema se coloca una cama de palma de guano encima de la cual se depositan las vasijas de mayor tamaño y encima las pequeñas. Luego se coloca en cierto orden el resto del combustible (concha de coco seco, ramas, madera) con el objetivo de lograr una cocción uniforme y evitando el quiebre de piezas por diferencias de temperatura. Las alfareras nunca queman si no hay sol brillante (Ochoa, 1974: 110).

En Tabasco no se utilizan hornos de mampostería como los existentes en las poblaciones alfareras mayas de Mama y Ticul, Yucatán o en Tepakan, Campeche (Morales, 1995: 29, 2005: figuras 7, 21-23, 34); tampoco se emplean hornos redondos de adobe como aquellos de San Isidro Texcaltitan en la región de la Sierra de los Tuxtlas, Veracruz (Pool, 1994: 49, 53). No existen en la época contemporánea, ni se cita en la historia local, el uso de hornos de tierra que sí existieron durante la época prehispánica en territorio tabasqueño, evidenciando con ello un retroceso en el desarrollo tecnológico previamente alcanzado por la población indígena antes de la Conquista

[12] Artesanas como Eneida Córdova encargan a quien viaja a Villahermosa que le traiga algunos terrones de pintura de Tierra Colorada (comunicación personal, agosto 2007).

(Baños, 1999; Gallegos y Armijo, 2006: 519-523, figuras 4-5).[13]

En la alfarería tradicional tabasqueña, sólo los sahumerios que se encuentran en Huimanguillo, y que pertenecen a una corriente totalmente diferente al resto de lo que ocurre en Tabasco, se les aplica un colorante químico después de la cocción (Torres y Rodríguez, 1996: 299-300). Dichas piezas son más semejantes a materiales elaborados en Chiapas.

Cabe señalar también que las vasijas que se fracturan durante la quema o durante su manipulación se utilizan para formar pisos o se trituran para usarse como desgrasante.

LA CERÁMICA EN LA VIDA COTIDIANA Y LA RELIGIÓN

Con el paso del tiempo, los recipientes de barro se han ido sustituyendo por otros manufacturados en metal, plástico o lozas de fábrica. Sólo en las áreas rurales o urbanas donde se conserva el fogón, continúan usándose en la vida diaria los comales, las ollas frijoleras y los hornos, una especie de cazuela de cuerpo curvo convergente de boca muy ancha. En el espacio doméstico cuando se quiere preparar cierto tipo de platillo tradicional en las comunidades mestizas e indígenas como por ejemplo el *uliche* y el horneado, éstos forzosamente deben guisarse con leña y en vasijas de barro que son las que le dan el sabor al guiso. La población más conservadora señala también que el cacao o el café deben tostarse en comal de barro. Ver Figuras 2-3.

Por otro lado, en el ámbito ritual de las familias indígenas y los curanderos, éstos "siguen buscando los objetos de barro... puesto que los sobrenaturales rechazan cualquier material sintético o metálico" (Campos, 1996: 82). Las fiestas patronales entre la comunidad *yokot'an* conllevan la entrega de enramas y ofrendas. En el primer caso la gente entrega productos agrícolas a la Iglesia (anteriormente eran bienes que intercambiaban con otras comunidades), mientras que las ofrendas consisten en el arreglo de los altares, rezos y la colocación de alimentos en cajetes y apastes de barro, jícaras y velas de sebo depositados sobre un petate frente al altar. En la milpa, para que los duendes o *chibompanoob* cuiden la producción agrícola, es costumbre ofrecer a cambio alimentos y pozol. Al centro de la milpa se sitúa un petate y sobre éste se colocan objetos pequeños donde ellos puedan comer: apastitos de barro, jícaras con cucharitas y cuatro cirios. Incluso estos pequeños recipientes podrían identificarse como juguetes, pues también se manufacturaban pequeños tambores y *tunkuloob*[14] (Cadena y Cadena, 198: 178-180; Incháustegui, 1987: 91, 111). Ver Figura 4.

[13] Los hornos prehispánicos en territorio tabasqueño fueron encontrados en sitios como San Miguel Zapotal, Arroyo Hondo, Pejelagartero y Palo Mulato. Por sus características pueden definirse como *pit kilns* u hornos de hoyo, "donde la cocción es similar a las quemas de cielo abierto, pero debido a que el calor se retiene puede alcanzar mayor temperatura y durante más tiempo que en las quemas simples" (Gallegos y Armijo 2006: 518).

[14] Éste es un dato de importante porque puede permitir explicar la presencia en contextos arqueológicos de este tipo de piezas miniatura, que no necesariamente fueron juguetes sino los recipientes utilizados para ofrendar a los seres sobrenaturales.

FIGURA 4
VASIJAS DE LA ALFARERÍA TRADICIONAL PARA ACTIVIDADES RITUALES

Además, la población *yokot'an* valora algunas vasijas utilizadas en los rituales como algo sagrado. Por ejemplo durante la fiesta patronal de la iglesia de Tecoluta, quien fuera su patrono en el año 2002, el Sr. Belisario de la Rosa mostró a los autores que entre los bienes bajo resguardo en la sacristía se encontraban la figura utilizada para realizar la Danza del Caballito, una tina metálica para hacer el chorote –bebida de maíz y cacao-, un *tunkul,* y el espacio donde guardaba dos apastillos usados para espumear el chorote, los cuales eran muy apreciados por su antigüedad. En aquella ocasión no estaban en el cuarto porque los habían prestado a otro pueblo para hacer la bebida de su fiesta (Gallegos, 2003: 514-523). De igual forma, el patrono de la iglesia de Buenavista –cerca de Tamulté-, también guarda al interior del recinto "...porque son objetos sagrados...", la figura del caballito pendiendo del techo, en un nicho del altar las máscaras sagradas de la danza, así como los apastes para hacer el guarapo –una bebida fermentada-, mientras que en la parte posterior guarda una batea de madera para hacer el fermento (Víctor García, Comunicación personal, noviembre 8 del 2002).

En los rituales domésticos de la población indígena de Nacajuca es común observar jarros con balché o pozol y alimentos para el altar situados sobre un petate en el piso. La ofrenda comprende doce jícaras de pozol y seis cántaros para hacer el rezo (Uribe y May, 2000:123-128). La gente recalca que no es adecuado servir los alimentos a las ánimas, los santos y los "dueños" en recipientes que no sean de barro. El sahumerio de barro es fundamental en el rito. En cierta medida la producción alfarera tradicional aún tiene un pequeño mercado que la demanda (Morales *et al*. 1992: 318)

LA ALFARERÍA Y EL DESARROLLO SUSTENTABLE EN LAS COMUNIDADES RURALES: UNA POSIBILIDAD

Por desgracia, es fácil imaginar un tiempo cercano en el que morirá la tradición actual, convirtiéndose también en un fenómeno arqueológico...

Chistopher A. Pool
(en relación con la alfarería de la región de la Sierra de los Tuxtlas, Veracruz)

...en muchos casos, las nuevas generaciones no quieren seguir con el oficio de sus padres, por encontrar otros más remunerados, lo que puede representar en un futuro la decadencia del quehacer artesanal incluso su completa extinción...

Yolanda Ramos
(sobre la alfarería de Tlaxcala)

De acuerdo con el antropólogo Carlos Incháustegui la razón por la que ya no se trabajaba la alfarería desde los años ochentas del siglo XX –al menos en Vicente Guerrero, Centla, donde realizó su estudio-, era porque había ocurrido un cambio en el modo de producción, además de haberse suprimido ciertas prácticas religiosas (Inchaústegui, 1987:111, 127,131). Además, la manufactura de recipientes de barro sólo la conservaban mujeres adultas y ancianas pues las jóvenes los consideraban feos, idea compartida también por las mujeres de Buenavista, Centla (Limón, 1990: 36).

Aunado a lo anterior, el consumidor actual de este tipo de vasijas identifica ahora muchas más ventajas en los recipientes de plástico y metal respecto a los de barro: son más durables, no pierden fácilmente su decoración –especialmente la pintada, que en el caso de las piezas de barro se desprende rápido por ser deficiente su aplicación-. Los de barro son poco útiles para guisar en estufa o guardarlos dentro del refrigerador. La necesidad de adquirirlos con cierta frecuencia debido a su rompimiento da lugar a que sean vistos como un gasto constante. En cuanto a su aspecto estético rústico y su manufactura -que en ocasiones no es de calidad-, motiva que no sean atractivos para el consumo general.

Por otro lado, la dificultad en acceder a los bancos de arcilla, que ahora pueden encontrarse dentro de terrenos urbanizados o particulares, motiva que la alfarera deba comprar sus materias primas. A lo anterior se añade que el precio de venta suele ser bajo y el tiempo invertido es considerable; igualmente existe un riesgo durante su transporte y una deficiente comercialización a nivel regional que requiere de intermediarios.[15] En cambio, la cerámica de pasta fina se vende en tiendas de artesanías con expendios en el aeropuerto y la plaza comercial más importante de Tabasco "Galerías Tabasco 2000", ya que así lo permite su calidad de manufactura, su acabado y las formas decorativas que presenta. Estos materiales (pasta fina) son ampliamente apoyados por el Estado a través del Instituto Estatal de Artesanías de Tabasco (IFAT), que este año llevó a cabo el décimo concurso estatal de artesanías donde participaron 170 artesanos provenientes de doce de los diecisiete municipios tabasqueños. Dicha alfarería ha creado nuevas formas dentro del repertorio o

[15] Fenómeno semejante al observado en la alfarería tradicional desarrollada en la periferia de Valladolid, Yucatán (Morales *et al.* 1992: 334).

un acabado diferente, por ejemplo la olla común es pulimentada convirtiéndose así en una pieza de alta competencia estética, que además es elaborada en talleres de artesanos de tiempo completo -de sexo masculino por cierto-, a diferencia de lo que ocurre entre las alfareras de pasta burda, para quienes el trabajo del barro ya no resulta una actividad lucrativa y de reconocimiento.[16]

En cuanto a las formas, las piezas que se modelan con pasta burda cada vez incluyen un repertorio más pobre en cuando a sus formas y calidad de manufactura.[17] De igual modo y como acontece con la alfarería tradicional de Yucatán (Morales, 2005: 124) con el paso del tiempo se han perdido conocimientos sobre pigmentos, localización de fuentes de materia prima, desarrollos tecnológicos (como el uso del horno bajo tierra); y respecto al proceso de manufactura no se conservan recetas para el decantamiento de las pastas, tiempo de secado, usos diferenciales de combustibles en la quema, entre otros. Todo lo cual era bien conocido en la época prehispánica, de allí la riqueza de su producción cerámica y su reconocimiento más allá de la frontera de la población maya chontal (Jiménez *et al*. en prensa).

Y si bien la alfarería tradicional contemporánea de pasta burda no tiene la calidad y prestigio de antaño, aún constituye un sistema de producción artesanal con varios siglos de antigüedad que comprende conocimientos específicos sobre la selección adecuada de las materias primas, sobre la fórmula adecuada de los elementos que conforman la pasta a modelar, respecto al tiempo y forma de cocción, e implica una tradición milenaria asociada ritualmente con la mujer. Por tanto, para asegurar su conservación se sugiere entre otras acciones:

a) Identificar barriales que estén en terrenos federales o estatales que puedan explotarse,
b) Desarrollar formas que sean atractivas al comercio y tengan un nivel de calidad,
c) Se explote la riqueza de piezas y diseños prehispánicos para su reproducción local,

Pero es especialmente importante, como sugiere Morales (2006: 124), que los artesanos efectúen una reflexión sobre los cambios tecnológicos que se hacen necesarios para mejorar su producción, sin que esto provoque la modificación de su estilo. El desarrollo sostenible busca la autosuficiencia local en armonía con la naturaleza y los recursos, por ello conlleva un desarrollo en aspectos de salud, nutrición, educación y vivienda que mejore el nivel de vida del grupo al que pertenecen las alfareras, no debe ser un "desarrollo estatista" que por decreto artificialmente intente promoverlo. En el desarrollo sustentable la participación de los actores sociales es fundamental, por tanto es básico contemplar la opinión y los objetivos de las propias artesanas (Campos, 1996: 156).

Bibliografía

ARMIJO TORRES, RICARDO, MIRIAM JUDITH GALLEGOS Y SOCORRO DEL PILAR JIMÉNEZ. 2005. La

[16] Aunque este año el Instituto Estatal de la Mujer organizó una Feria de la Mujer Indígena donde reconoció mediante diplomas y la entrega de $800.00 el trabajo de diferentes artesanas, entre éstas algunas alfareras de Centla, Jonuta y Nacajuca.

[17] Hacia 1942 Alfredo Barrera Vázquez afirmaba que en Ticul, Yucatán aún existía una diferencia marcada entre los alfareros especialistas, llamados *Hmen kumes,* quienes sabían elaborar ollas, calderos, sartenes y comales. Mientras que los *Hmen p'ules,* o cantareros, eran los que sabían hacer cántaros, tinajas, jarros y macetas. Aunque la técnica de manufactura era la misma, ciertos detalles diferenciaban un trabajo de otro, como por ejemplo el tipo de desgrasante empleado, y aunque recurrían el mismo horno los que hacían cántaros usaban como combustible leña gruesa en ciertas cantidades que eran introducidas al horno en determinadas cargas. Los olleros sólo decoraban con impresiones, pero los cantareros solían aplicar tierra roja (Vázquez 1942: 140-141). Esta especialización que debió existir entre las alfareras de Tabasco no se conserva ni se reporta en la historia escrita local.

cerámica de pasta fina de Comalcalco, Tabasco y su periferia: temporalidad y relaciones culturales. En *Los Investigadores de la Cultura Maya* 13 (I): 189-208, Universidad Autónoma de Campeche, México.

ARMIJO TORRES, RICARDO, MIRIAM JUDITH GALLEGOS Y MARC U. ZENDER. 1999. "Urnas funerarias, textos históricos y ofrendas en Comalcalco", *Los Investigadores de la Cultura Maya 8*: 312-323, Universidad Autónoma de Campeche, México.

ARMIJO TORRES, RICARDO, SOCORRO DEL PILAR JIMÉNEZ Y MIRIAM JUDITH GALLEGOS. 2006. "La cerámica de pasta fina de Comalcalco, Tabasco: estilos y relaciones culturales". Ponencia presentada durante el *52 Congreso Internacional de Americanistas* celebrado en el mes de julio 2006 en Sevilla, España.

BARRERA VÁZQUEZ, ALFREDO. 1942. "¿LO IGNORABA USTED? EL ALFARERO TICULEÑO QUE HACE CÁNTAROS NO HACE OLLAS". En *Diario del Sureste*, octubre 25, Mérida, Yucatán.

BAÑOS RAMOS, ENEIDA. *Proyecto Autopista Cárdenas, Tab. - Agua Dulce, Ver*. Informe Final Vols. I y II, mecanuscrito inédito en archivo del Centro INAH Tabasco, México.

BISHOP, RONALD. 1992. "Pre-Columbian Potter: Research in the Maya Region". En David A. Scott y Pieter Meyers (editores), *Archaeometry of Pre-Columbian Sites and Artifacts* págs. 26-28. The Getty Conservation Institute, USA.

BROEKHOVEN, LAURA VAN. 1995. *La tradición oral de los yokoyinik'ob de Tamulté. Costumbres, creencias, cuentos y continuidad.* Tesis de maestría, Universidad de Leiden, Holanda.

CADENA, SUSANA Y SUSANA SUÁREZ. 1988. *Los chontales ante una nueva expectativa de cambio: el petróleo.* Instituto Nacional Indigenista, México.

CAMPOS, JULIETA. 1988. *Bajo el signo de Ix Bolom*. Gobierno del Estado de Tabasco-ICT, México.

————. 1988a. *El lujo del sol*. Gobierno del Estado de Tabasco-ICT, México.

————. 1996. *Tabasco: un jaguar despertado. Alternativas para la pobreza*. Aguilar, México.

CASASOLA, LUIS Y CARLOS ÁLVAREZ. 1978. "La cerámica moderna de Monte Grande, Tabasco". En *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* .Tomo XXIV (3): 301-307, Sociedad Mexicana de Antropología, México.

DAVID, NICHOLAS Y CAROL KRAMER. 2001. *Ethnoarchaeology in Action*. Cambridge World Archaeology, Cambridge University Press, USA.

DEAL, MICHAEL. 1998. *Pottery Ethnoarchaeology in the Central Maya Highlands*. The University of Utah Press, Salt Lake City, Foundations of Archaeological Inquiry, USA.

DRUCKER, PHILIP. 1952, *La Venta, Tabasco. A Study of Olmec Ceramics and Art*. Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology (Bulletin 153), Washington.

GALLEGOS GÓMORA, MIRIAM JUDITH. 2003. "Las iglesias yokot'an: una modalidad del popol nah prehispánico en Tabasco". En *Los Investigadores de la Cultura Maya 11* (II): 514-523, Universidad Autónoma de Campeche, México.

GALLEGOS GÓMORA, MIRIAM JUDITH Y RICARDO ARMIJO TORRES. 2001. *Ladrillos decorados, Comalcalco Tabasco*, miniguía, INAH, México.

————. 2001a. *Urnas funerarias, Comalcalco Tabasco*, miniguía, INAH, México.

————. 2006. "La cerámica de Tabasco durante el Clásico". En Beatriz L. Merino y Angel García (editores), *La producción alfarera en el México Antiguo II*: 505-560, Colección Científica 495, INAH, México.

INCHÁUSTEGUI, CARLOS. 1985. *Chontales de Centla. El impacto del proceso de modernización*. Gobierno del Estado de Tabasco, México.

————. 1987. *Las márgenes del Tabasco chontal.* Gobierno del Estado de Tabasco, México.

JIMÉNEZ, SOCORRO, MIRIAM JUDITH GALLEGOS, RICARDO ARMIJO TORRES Y ADIEL DE JESÚS BARRERA. En prensa. "La pasta Anaranjada fina: su manufactura y producción en sitios prehispánicos y contemporáneos de Tabasco". En *XXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, Museo Nacional de Arqueología y Etnología, realizado en julio del 2007 en Ciudad Guatemala, Guatemala.

JIMÉNEZ SALAS, OSCAR H. 2005. "Materia prima y cerámica prehispánica". En Beatriz L. Merino y Ángel García (editores), *La producción alfarera en el México Antiguo I*: 23-53, Colección Científica 484, INAH, México.

KRAMER, CAROL. 1997. *Pottery in Rajasthan. Ethnoarchaeology in Two Indian Cities*. Smithsonian Institution Press, USA.

LIMÓN GONZÁLEZ, ANA LOURDES. 1990. "Los efectos de la modernización entre los chontales". En *Tierra y Agua* 1: 33-39, Instituto de Cultura de Tabasco, México.

MORALES VALDERRAMA, CARMEN. 1995. *Nuestros barros. Kmeyaj k'at.* Instituto Nacional Indigenista-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro Cultural de los Pueblos Mayas, México.

————. 2005. "La alfarería de Yucatán: una tradición al finalizar el siglo XX". En Beatriz L. Merino y Ángel García (eds.), *La producción alfarera en el México Antiguo I*: 121-142, Colección Científica 484, INAH, México.

MORALES VALDERRAMA, CARMEN, ELLA F. QUINTAL, MARÍA ELENA PERAZA Y LOURDES REJÓN. 1992. "Las artesanías del oriente de Yucatán: su proceso de cambio a partir de los setenta". *Memorias del Primer Congreso Internacional de Mayistas.* Tomo 1: 316-337, UNAM, México.

OCHOA, LORENZO. 1974. La cerámica moderna de Soyataco. *Notas Antropológicas*. Vol. 1, Nota 14: 106-112. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

OCHOA, LORENZO Y ERNESTO VARGAS PACHECO. 1982. "Navegantes, viajeros y mercaderes: notas para el estudio de la historia de las rutas fluviales y terrestres entre la costa de Tabasco-Campeche y tierra adentro", en *Estudios de Cultura Maya XIV*, pp. 59-118, Centro de Estudios Mayas IIF-UNAM, México.

PENICHE, PIEDAD. 1973. *Comalcalco, Tabasco, su cerámica, artefactos y enterramientos*, tesis de licenciatura en Arqueología, Universidad Autónoma de Yucatán, México.

PRIEGO MARTÍNEZ, JORGE. 2001. *Tabasco, la mejor tierra que el sol alumbra*, Gobierno del Estado de Tabasco, México.

POOL CHRISTOPHER, A. 1994. "Una Antigua tradición alfarera en la Sierra de los Tuxtlas". *Arqueología Mexicana* I (5): 49-53, Raíces-INAH, México.

PSUTY, NORBERT P. 1967. *The Geomorphology of Beach Ridges in Tabasco, Mexico*. Louisiana State University Press, Baton Rouge, USA.

RICE, PRUDENCE. 1987. *Pottery Analysis. A sourcebook.* The University of Chicago Press, USA.

————. 1996. "Recent Ceramic Analysis: 2. Composition, Production and Theory". *Journal of Archaeological Research* 4 (3):165-202.

SAHAGÚN, FR. BERNARDINO DE. 1999. *Historia general de las cosas de Nueva España*, Colección Sepan Cuántos 300, Porrúa, México.

THOMPSON, RAYMOND H. 1958. *Modern Yucatecan Maya Pottery Making.* Memoirs of the Society for American Archaeology, American Antiquity Vol. XXIII, Number 2, Salt Lake Utah, USA.

TORRES, SERGIO Y CATALINA RODRÍGUEZ LAZCANO. 1996. *La alfarería maya de Tierras Bajas*. Colección Catálogos del INAH, México.

URIBE INIESTA, RODOLFO Y BARTOLA MAY. 2000. *T'an i k'ajalin yokot'an. Palabra y pensamiento yokot'an*. UNAM-CONACULTA-FONCA, México.

VARGAS PACHECO, ERNESTO. 1994. "Síntesis de la historia prehispánica de los mayas chontales de Tabasco-Campeche" en *América Indígena* (1-2): 15-61, México.

VÁSQUEZ DÁVILA, MARCO A. Y ENRIQUE HIPÓLITO HERNÁNDEZ. 1994. "La cosmovisión de los chontales de Tabasco: notas preliminares". En *América Indígena* 1-2: 149-168, Instituto Indigenista Interamericano, México.

WEST, R. C., N. P. PSUTY Y B.B. THOM. 1985. *Las tierras bajas de Tabasco en el sureste de México.* Biblioteca Básica Tabasqueña No. 8, Gobierno del Estado de Tabasco, México.

ARQUITECTURA VERNÁCULA Y TURISMO: ¿IDENTIDAD PARA QUIÉN?*[1]

Mari-Jose Amerlinck
Departamento de Estudios en Cultura Regional,
Universidad de Guadalajara

INTRODUCCIÓN

Este artículo critica la postura que tiende a prevalecer en la actualidad, de conservar el patrimonio arquitectónico tradicional, popular o vernáculo, con el objetivo fundamental de promover el turismo. Se sustenta esta crítica en relación a dos programas de promoción turística: el de Pueblos Mágicos en México y el de rutas o itinerarios culturales en Andalucía. No se trata de comparar una región española mayor que el mexicano estado de Chiapas, pero menor que el de Oaxaca, con México, país más de 22 veces más extenso que ella, aunque con menos recursos destinados a fines de conservación patrimonial y de fomento al turismo, y tal vez, menos visión política. Simplemente estos dos casos sirven como pretexto de reflexión de dos cuestiones relacionadas entre sí: patrimonio e identidad.

Éstos son conceptos muy ligados, pues en ambos existe la noción de pertenencia y de propiedad o apropiación, el sentido de que lo que uno tiene ayuda a definir lo que se es y cómo no se puede tener identidad, lo que nos hace ser lo que somos y no otro, sin contar con algún punto de referencia espacial y, más precisamente, arquitectónico, se trata de profundizar en la identidad que comunica la arquitectura tradicional o vernácula. Lo segundo, es que si esta arquitectura, en tanto bien patrimonial, comunica y da identidad en un sentido semejante a cómo lo hace la cultura, ¿a quién lo hace? El ámbito de acción rebasa el de constructores y usuarios de esa arquitectura, para incluir a otros actores y espectadores. Aquí apenas se esbozan algunas reflexiones para mostrar la complejidad que requiere responder a tal pregunta.

* Nota a la presente edición: este artículo está en prensa en *Los nuevos objetos culturales en Iberoamérica*, Celia del Palacio, Coord. Universidad de Guadalajara y Universidad Veracruzana. En un número dedicado a las tradiciones y culturas populares, dentro de las que rara vez se considera a la arquitectura, espero quede claro que el patrimonio es más para conservarlo y mantenerlo vivo, que para exhibirlo.

[1] Una versión abreviada de este artículo fue presentada como ponencia en la mesa "Prácticas identitarias y cultura" del *VII Coloquio de Estudios de la Cultura, Estudios Culturales en Iberoamérica: Los nuevos objetos culturales*. Feria Internacional del Libro, Guadalajara, Jalisco, México, 30 de noviembre de 2006. Agradezco a Celia del Palacio la invitación a participar en ese foro, a Gabriela Gómez su tarea de coordinación, a Juan Fernando Bontempo sus comentarios al texto y a algunos de los participantes sus agudas preguntas tras escuchar la ponencia.

LA NOCIÓN DE PATRIMONIO Y LA ARQUITECTURA VERNÁCULA

A mediados del siglo pasado, en el periodo de posguerra, surgió el interés multinacional en la identificación, protección, conservación y rehabilitación de los bienes históricos patrimoniales, auspiciado por organismos internacionales como UNESCO, al que se fueron uniendo organizaciones no gubernamentales como ICOMOS (siglas en inglés del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios de la UNESCO), y gubernamentales como, en nuestro país el INAH y el INBA, actualmente unidos bajo CONACULTA. El interés en establecer cuál es y cómo conservar el patrimonio cultural nacional, tiene sus antecedentes en el siglo XIX y está vinculado a la creación de Estados nacionales. Estos estados habían abierto museos para resguardar objetos, y aplicaron el mismo concepto de conservación museística a los bienes inmuebles, en particular a cierto tipo de manifestaciones arquitectónicas, históricas y artísticas, mismas que deberían ser valoradas y protegidas, aunque no cupieran en el museo por ser parte del entorno construido (Lombardo de Ruiz, 1993). Como en sus orígenes este concepto de patrimonio se aplicó a grandes obras de arte y monumentos (templos, palacios, centros ceremoniales, así como objetos pertenecientes a grupos elevados en la escala social) no presentó mayor problema. Incluso el acta constitutiva de la UNESCO en 1948 señala como una de sus funciones la de "cuidar la conservación y la protección del patrimonio universal de las obras de arte y los monumentos de interés social o científico" (cit. en Díaz Berrio, 1993: 350).

Sin embargo, este concepto museístico del patrimonio cultural manifestaba una limitación fundamental: sólo se consideraba como patrimonio aquellos testimonios de grupos dominantes y de alto nivel en la escala social o bien ejemplos de alta cultura, dejando fuera toda manifestación popular. En consecuencia, quedaba necesariamente excluida de la noción de patrimonio, lo que aquí interesa: la arquitectura vernácula, tradicional o indígena.

Una concepción tan limitada del patrimonio cultural estaba ligada al uso, entonces más generalizado que ahora, del concepto no antropológico de cultura en su acepción restringida de “alta cultura” o “cultura de la elite,” que se circunscribe al refinamiento educativo, al desarrollo artístico, estético e intelectual. Es natural que un concepto así diferencie entre pueblos, personas y bienes culturales y no culturales. En cambio, cuando se concibe al patrimonio bajo el concepto antropológico de cultura, definida como la capacidad de producir y transmitir un conjunto de símbolos, valores, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación, organización social y bienes materiales que hacen posible la vida en una sociedad determinada, y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a la siguiente, se vuelve imposible valorar ciertas creaciones, a expensas de otras.

Todas las sociedades y grupos humanos tienen la capacidad de generar cultura, y lo importante no es determinar su nivel o gradación, sino comprender cómo funciona ese patrimonio, cómo comunica y da identidad. Una consecuencia de la creciente tendencia a concebir en este sentido antropológico el patrimonio arquitectónico y urbano, es ir más allá del monumento u obra aislada de su contexto, para incluir otros inmuebles o conjuntos de carácter histórico tales como una plaza pública, un barrio o una ciudad, así como los paisajes e itinerarios culturales, y otras manifestaciones de apropiación y dominio espacial no necesariamente elitistas. Este cambio requiere de un nuevo enfoque teórico y conceptual, con el fin de comprender no ya una obra en su contexto,

sino el contexto mismo, el entorno todo.

Como en sentido antropológico, hablar de patrimonio *cultural* es un pleonasmo (Amerlinck y Bontempo, en prensa), parte de este nuevo enfoque sería abandonar tal noción, no sólo por ser redundante, sino porque está a su vez impregnada de la visión occidental, que hace una diferenciación entre lo "natural" y lo "cultural," cuando lo que existe en los lugares ahora reconocidos como "patrimoniales," es un entorno de vida. Se trata pues de comprender un espacio existencial.

Por otra parte, cuando en 1972, la 17ª Conferencia General de la UNESCO estableció los lineamientos para la protección del patrimonio cultural y natural, mediante la declaratoria de objetos y sitios, patrimonio no de un país o pueblo sino de la humanidad toda, se señaló la necesidad de conservarlos con métodos científicos y modernos, e hizo hincapié en el desarrollo de estudios e investigaciones científicas sobre esos patrimonios. Seis años después, en 1978 se dieron las primeras declaraciones de sitios patrimoniales. España se incorporó en 1984, con 5 sitios, entre ellos dos ciudades andaluzas, y México en 1987 con 4 sitios arqueológicos y dos centros históricos (Touring Club Italiano 1988; García-Bárcena 1993: 175).

Paralelamente a las declaratorias de Patrimonio de la Humanidad y a la ampliación del contenido del concepto de patrimonio cultural, los Estados han ido reconociendo la importancia de que prevalezca una visión científica frente a la anterior visión elitista y romántica.

Andalucía y México comparten la existencia de pueblos campesinos, cuya constante presencia a lo largo de siglos, a veces callada, otras tumultuosa, les ha permitido conservar muchas de sus costumbres, creencias, rituales y valores a pesar de la sangría de las rebeliones, la emigración y el exilio, sufrida en ambas regiones. Estos pueblos han creado, por tradición, una arquitectura autóctona y regional que se conoce y adjetiva como "vernácula," cuyo interés principal radica en las construcciones domésticas ligadas a modos tradicionales de vida y a nichos ecológicos específicos, generalmente inmersos, por su condición campesina en la vida rural, pero que en la actualidad rebasan ya ese entorno.

Paul Oliver, quien tal vez sea el más prominente estudioso de la arquitectura vernácula, la ha definido como aquella arquitectura construida *por* la gente *para* la gente (Oliver 1997: I,). A nivel mundial esta arquitectura está dejando de ser percibida como reliquia de un pasado romántico, pobre o subdesarrollado, según se vea, para recibir cada vez más atención como bien patrimonial, o sea como algo que merece ser cuidado y protegido. En 1996 la "Carta del Patrimonio Vernáculo Construido" del ICOMOS, afirmaba que ésta es "la expresión fundamental de la identidad de una comunidad, de sus relaciones con el territorio y al mismo tiempo, la expresión de la diversidad cultural del mundo [amenazada] por las fuerzas de la homogeneización cultural y arquitectónica" (ICOMOS, 1996).

ARQUITECTURA VERNÁCULA Y TURISMO

Si se considera a esta arquitectura como patrimonio, o sea como una riqueza proveniente del pasado, que las generaciones actuales debemos conservar como bien transmisible a las generaciones venideras, para seguir enriqueciendo el futuro, es arriesgado apostar a que su conservación sirva sólo para promover el turismo. Esta tentación existe tanto en Andalucía, como en México, como

muestran los dos programas de promoción turística allí desarrollados.

EL PROGRAMA DE PUEBLOS MÁGICOS

La Secretaría de Turismo mexicana implementó en 2001 el Programa "Pueblos Mágicos," en colaboración con otras instancias gubernamentales y los gobiernos locales, con el fin de diversificar el desarrollo turístico centrado en las playas.

> [L]os objetivos del ***Programa Pueblos Mágicos*** tienen alcances muy amplios, entre otros, resaltar el valor turístico de localidades en el interior del país, para estructurar una oferta turística innovadora y original, que atienda una demanda naciente de cultura, tradiciones, aventura y deporte extremo en escenarios naturales, o la simple, pero única cotidianidad de la vida rural.
>
> Un ***Pueblo Mágico*** es una localidad que tiene atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianeidad, en fin MAGIA que emana en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico. (Sectur, s/f).

Es difícil comprender con esta definición qué pueblo mexicano es o podría ser "mágico," cuál no, y por qué, pues la misma Secretaría de Turismo los describe sólo con adjetivos esencialistas, [2] o sea postulando una serie de características que los hace ser lo que son, sin explicar por qué. Así se habla de "autenticidad," "mexicanidad," "colores y olores," "delicados triunfos de la tradición y del encanto ancestral," y "singularidades que requieren de revaloración."[3]

Lo que sí está claro es que para ser incorporado al programa el pueblo en cuestión debe contar, además de cierta infraestructura de servicios de hotelería, restaurantes y carreteras que lo conecten a ciudades mayores, "...al menos con un atractivo turístico simbólico que l[o] diferencie de otras localidades del Estado, la Región e inclusive dentro del País [*sic*]". *Idem*). Estos atractivos turísticos pueden ser edificios emblemáticos por su estilo, historia o majestuosidad; fiestas y tradiciones que sustentan la vida de la comunidad; producción artesanal y cocina tradicional.

En cuanto a la arquitectura, además de la posible presencia de edificios emblemáticos, se recomienda "[c]onsiderar la armonía y conservación general de los elementos arquitectónicos, civiles o públicos, que dan carácter e identidad al poblado. No necesariamente deberán ser poblados con monumentos históricos, sino también pueblos con arquitectura vernácula o del siglo XX." (*Ibid*).

[2] "Un pueblo Mágico es el reflejo de nuestro México, de lo que nos ha hecho, de lo que somos, y debemos sentirnos orgullosos. Es su gente, un pueblo que a través del tiempo y ante la modernidad, ha sabido conservar, valorar y defender, su herencia histórica cultural, y la que manifiesta en diversas expresiones a través de su patrimonio tangible e intangible. [...] Efectivamente los Pueblos Mágicos de México han estado ahí por mucho tiempo, esperando el reconocimiento de sus valores y riqueza histórica cultural. Su autenticidad, su mexicanidad, su encanto ancestral, sus colores y olores, sus pobladores, sus singularidades en conjunto requieren hoy de su revaloración, de elevarlos a un estadio e distinción, como un icono del turismo de México. Un Pueblo Mágico es hoy un símbolo distintivo, una marca turística reconocida y es deber de todos los actores que favorecen su desarrollo turístico, mantenerla en el más alto nivel de respeto y cumplimiento." (Sectur, s/f).

[3] "La gran riqueza cultural e histórica de México tiene -y ha tenido desde siempre- un gran secreto. Al lado de sus grandes construcciones, de sus ciudades milenarias convertidas en icono de la fuerza de su pasado; junto a las grandes urbes modernas que se multiplican por toda su geografía y concentran una gran parte de la riqueza y el empuje productivo, se encuentran delicados triunfos de la tradición y del encanto ancestral: los Pueblos Mágicos, pequeños poblados o pequeñas ciudades que atesoran ávidamente la otra riqueza, la de las dulces miradas, la del color exaltado, la de la pasión por lo cotidiano, la de olores y sabores capaces de sublimar el espíritu, la de la tradición enriquecida por la vida de quienes llegan a sus calles empedradas o a sus tejas oscurecidas por el tiempo." [*Sic*]. ¿De veras se quiere que el turista *llegue* a las tejas?)

Además, deberán contar con un documento que avale que su patrimonio está en proceso de ser o ha sido declarado zona de monumentos históricos por alguna institución gubernamental del nivel estatal o federal, o bien debe contar con un Catálogo del Patrimonio Inmobiliario, avalado oficialmente.

Este último requisito implica que haya existido cierta investigación histórica, arquitectónica y urbanística, pero la información proporcionada por la Secretaría de Turismo no hace referencia a este punto en relación con los 24 pueblos en 19 estados que hasta 2006 se habían incorporado al programa.[4]

Indudablemente todos estos pueblos y ciudades efectivamente cuentan con arquitectura vernácula, a la que asocian otros aspectos que los han convertido en lugares visitados desde antes del inicio del programa. Sea por interés histórico, como Dolores Hidalgo (Guanajuato, nombrado en 2002), por su origen minero como Cosalá (Sinaloa, en 2005), Real de Catorce (San Luis Potosí, en 2001), Real del Monte (Hidalgo, en 2004), Tlalpujahua (Michoacán, en 2005) y Taxco (Guerrero, en 2002); sus conventos, Izamal (Yucatán, en 2002), Tepotzotlán (México, en 2002) y Tepoztlán (Morelos, en 2002), con algún atractivo natural como Huasca de Ocampo (Hidalgo, en 2001), Bernal (Querétaro, en 2005), o de interés por su relación con el entorno, como Mexcaltitán (Nayarit, en 2001) y Valle de Bravo (México, en 2005), o por la manifestación de una tradición étnica y/o arquitectónica local como Álamos (Sonora, 2005); Comala (Colima, en 2002), Coatepec (Veracruz, en 2006), Cuetzalán (Puebla, en 2002), Pátzcuaro (Michoacán, en 2002), San Cristóbal de las Casas (Chiapas, en 2003), San Miguel de Allende (Guanajuato, en 2002), por la producción de algún producto local y sus haciendas, como Parras de la Fuente (Coahuila, en 2004) y Tequila (Jalisco, en 2003), al que se unen también Tapalpa (2002) y Mazamitla (2005). (Sectur s/f).

La Secretaría de Turismo parece entender "magia" en el sentido figurado de algo que produce resultados sorprendentes o una calidad encantadora, o bien en sentido coloquial de algo muy bueno, excelente o fantástico. O tal vez en el sentido literario de "realismo mágico." Sin embargo, el adjetivo se antoja inoportuno, porque lo mágico se relaciona también con lo misterioso, con hechizo y brujería. O sea con algo totalmente alejado de la búsqueda de conocimiento y de una posible explicación que permita la comprensión y conservación de la arquitectura vernácula como un entorno de vida, un espacio existencial, y no sólo por su carácter casi artificialmente escenográfico.

LAS RUTAS TURÍSTICAS ANDALUZAS

Más compleja y completa es la apuesta turística de la Consejería de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, porque no considera pueblos individuales, como hace la Secretaría de Turismo de México, sino integrados temática y regionalmente a lo largo de rutas o itinerarios culturales, promocionados con apoyo de libros y folletos ampliamente ilustrados y de atractiva edición. El enfoque regional, compartido con otras regiones españolas y europeas, permite una más adecuada integración de paisaje, geografía y agricultura; historia, gastronomía, tradiciones, folklore; fiestas y artesanías atractivos para el visitante. Están así, por ejemplo, la Ruta bética romana, que pasa por trece ciudades donde transcurría la antigua Vía Augusta; la Ruta del Califato, entre Córdoba y

[4] A la fecha de escribir estas líneas, la página de *Internet* de la Sectur no incluía los pueblos de 2006.

Granada, que abarca las provincias de la época de dominación omeya cordobesa; la Ruta de los Nazaríes, que recorre los principales lugares donde se dio la reconquista de Andalucía, de Navas de Tolosa a Jaén y Granada; la Ruta de Washington Irving, de Sevilla a Granada, que revive el camino recorrido por este autor estadounidense en 1829, y finalmente la Ruta de los Almorávides y Almohades, que va de Algeciras a Granada por Cádiz, Jerez, Tonda y Vélez-Málaga (Valdés et al., 2001; Valdés et al., 2005).

Las respectivas guías y folletos de cada Ruta añaden a la información estrictamente turística descripciones del entorno natural y datos que permitan apreciar monumentos, palacios, castillos, catedrales, iglesias y conventos, museos, retablos, pinturas y esculturas, edificios y objetos todos de riqueza artística. En consecuencia, el enfoque, salvo en lo referente a fiestas y gastronomía, destaca objetos creados por la elite, lo que se conoce como "alta cultura." Y este enfoque mantiene una visión más bien romántica de la historia, anclada en lo legendario del pasado romano y el periodo hispano-musulmán, sin interés por la historia posterior, no exenta de conflictos, ni por la problemática actual de las comunidades mencionadas.

En consecuencia, si bien la oferta andaluza tiene una estructura más atractiva y sólida, de la que mucho se puede aprender, por estar apoyada en investigación, comparte con la contraparte mexicana la carencia de información acerca de las vicisitudes de la historia reciente y de la vida cotidiana en los lugares mencionados, donde finalmente el turista encontrará su interlocutor vivo. Y como excluyen una descripción de las características de la arquitectura vernácula en cuanto al uso de materiales, técnicas constructivas y organización espacial, ninguno de los dos programas promueve realmente su conocimiento y conservación ante propios y extraños.

LA CRÍTICA

El intento de mantener entornos tradicionales primordialmente para servicio del turista es un claro reflejo de la ideología neoliberal que hoy permea al mundo y puede aplicársele las mismas críticas que se han hecho al ecoturismo (West y Carrier 2004: 484-5). Esto es que tales programas parecen ser particularmente atractivos para el desarrollo local y rural, porque se espera que beneficien a los lugareños, pero extienden la categoría de mercancía a la naturaleza y al entorno. Además, se alienta en el turista un modo particular de conocer el mundo y a la gente, generando una especie de virtualismo, conforme a modelos occidentales de concebir la sociedad y el mundo. Esta reconformación es contradictoria, pues no conduce realmente a la conservación de entornos valiosos por haberlos comprendido, sino a la creación de paisajes conformes con ciertas idealizaciones, a través de una política orientada al mercado. Es recrear un producto, no para apoyar creencias y prácticas locales, sino para venderlo y así extender y fortalecer el sistema dominante.

Además, cuando la finalidad de la conservación es únicamente turística, no se alienta la investigación, el conocimiento, recomendado por la UNESCO desde 1972, cuando estableció los lineamientos para la protección del patrimonio cultural y natural, mediante la declaratoria de objetos y sitios, patrimonio no de un país o pueblo sino de la humanidad toda,[5] a la que se han

[5] La Convención consideró patrimonio cultural: "los monumentos, obras de arquitectura y escultura o pintura monumental, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, grutas y grupos de construcciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia; -los complejos: grupos de construcciones aisladas o reunidas que por su arquitectura, su unidad o su integración al paisaje, tiene un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, el arte o de la ciencia; -los sitios: obras del hombre creaciones conjuntas del hombre y de

sumado posteriores documentos y convenios internacionales que reiteran la necesidad de estudio y que han sido firmados por España y por México.

Aunque en Andalucía existe mayor y más antiguo interés por la arquitectura vernácula que en México, ésta mantiene una posición marginal en el ámbito de la arquitectura y es común que tienda a considerarse como algo del pasado cuya desaparición es prácticamente inevitable ante la modernización y la urbanización descampesinizadora del mundo rural. No parece tomarse en cuenta que la modernización no es un proceso inocente sino que a menudo es el único camino para que los marginados eviten la discriminación, como se ve cuando adoptan los pueblos mágicos la tecnología constructiva con varilla y cemento, sin dominarla plenamente, para mostrar que han superado la pobreza y subdesarrollo ligado en el imaginario al adobe y los techos pajizos, recuperados en cambio por arquitectos profesionales de vanguardia.

Es necesario que se estudie el conocimiento constructivo generado por la arquitectura vernácula seriamente como un campo disciplinar específico, que es necesariamente multidisciplinar, pues requiere de la colaboración de antropólogos, arquitectos, geógrafos, historiadores y restauradores, entre otros. Mas no en plan de rescate, como si fuera una especie en extinción sino como depositaria que es de conocimiento ancestral que puede aportar "una contribución a nuevos métodos, soluciones u logros para el entorno construido del futuro" (Asquith y Vellinga 2005: xv). Es una tradición que puede seguir influyendo y realzando el mundo en que vivimos.

Es necesario también que se la conciba, sin asomo alguno de nostalgia ni romanticismo, no como un producto material inmanente, sino como un proceso cultural, de carácter vital, arraigado en la historia y sujeto a cambios adaptativos, integrados a un sistema productivo, a una tradición y a la propia experiencia.

Para lograr esto es necesaria la revalorización de la arquitectura vernácula a nivel académico, profesional y público, reconociendo la complejidad del significado de patrimonio para imaginar nuevas formas de cómo protegerlo, considerando no sólo al objeto construido como se viene haciendo, sino también al proceso por el que es posible conservar una tradición constructiva viva, que puede y debe revitalizarse. Así se ha hecho por ejemplo con el Premio Aga Khan, establecido desde 1977, con el objetivo de promover la conservación del patrimonio arquitectónico tradicional y vernáculo de la cultura islámica. Los organizadores del premio han sido concientes de vincular las dos corrientes para lograrlo, la investigación y la práctica.

Se trata pues no sólo de conservar un patrimonio arquitectónico para atraer turistas siguiendo modelos burocráticos, sino para que sus constructores y usuarios recuperen el orgullo de haberlo creado y, puedan así resistir los embates de quienes durante años estigmatizaron esas prácticas constructivas, puedan recuperar el control sobre el propio curso que su arquitectura seguirá en el contexto de su propia cultura. Sólo siguiendo este curso podrán los pueblos encontrar de nuevo su identidad en esas construcciones que les son propias y a las que ellos pertenecen, conformando siempre su propia memoria colectiva fijada en el espacio arquitectónico, no como un bonito cascarón, sino como receptáculo de su modo de vida. Entonces se podrá aprender de la arquitectura vernácula cómo crear entornos construidos más sostenibles y adecuados al mundo del siglo XXI, que las actuales soluciones de habitación masiva, tan deficientes en Andalucía como en México. Por todo

la naturaleza, así como las zonas arqueológicas de valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico. (Convenzione, Art. 1, en Touring Club Italiano 1988: 340; mi traducción).

esto es importante evitar que la identidad que confiere la arquitectura vernácula se convierta en botín del discurso oficial dominante.

Bibliografía

AMERLINCK, MARI-JOSE Y JUAN FERNANDO BONTEMPO. En prensa. *La arquitectura vernácula como patrimonio cultural: el troje purepecha, ¿casa, bien cultural o mercancía?*

ASQUITH, LINDSAY Y MARCEL VELLINGA. 2006. *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century: Theory, education and practice*. London y New York: Taylor and Francis.

DÍAZ BERRIO, SALVADOR. 1993. El patrimonio cultural de México. Marco Internacional de referencia." En *El patrimonio cultural de México*, Enrique Florescano, comp. Pp. 349-379. México: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA-BARCENA; JOAQUÍN. 1993. "Sitios arqueológicos de México inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial." En *Memorias del Simposio: Patrimonio, Museo y Participación Social*, R. Bonfil Castro, N. García Canclini, *et al*., pp. 175-186. México: INAH.

ICOMOS. 1996. *Carta de Patrimonio Vernáculo Construido*. Madrid. Ratificada en Mexico, 1999.

LOMBARDO DE RUIZ, SONIA. 1993. "La visión actual del patrimonio cultural arquitectónico y urbano de 1521 a 1990." En *El patrimonio cultural de México*, Enrique Florescano, comp. pp. 165-217. México: Fondo de Cultura Económica.

OLIVER, PAUL, ED. 1997. *Encyclopaedia of Vernacular Architecture of the World*. 3 Vols. Cambridge: Cambridge University Press.

TOURING CLUB ITALIANO. 1988. *Il Patrimonio dell'Umanità: tesori salvati e da salvare.* Milán: Touring Club Italiano.

SECRETARIA DE TURISMO. http://www.sectur.gob.mx/wb2/sectur/sect_Pueblos_Magicos
Criterios de incorporación al programa:
http://www.sectur.gob.mx/work/resources/LocalContent/13114/4/CriIncProg.p
Lista de pueblos: http://www.sectur.gob.mx/work/resources/LocalContent/13114/4/LocInc.pdf

VALDÉS, ANSELMO *ET AL*. 2001. *Ruta de los Nazaríes: de Navas de Tolosa a Jaén y Granada*. Gran Itinerario Cultural del Consejo de Europa. Granada: El Legado Andalusí.

————. 2006. *Ruta de los Almorávides y Almohades. Las Rutas de al-Andalus. De Algeciras a Granada por Cádiz, Jerez, Tonda y Vélez-Málaga*. Gran Itinerario Cultural del Consejo de Europa. Granada: El Legado Andalusí.

WEST, PAIGE Y JAMES G. CARRIER. 2004. "Ecotourism and Authenticity: Getting Away from it All?" *Current Anthropology*, Vol. 45, 4: 483-498.