

John Miles Foley. *How to Read an Oral Poem*. Champaign: University of Illinois Press, 2002; 256 pp.

Si bien a lo largo de estas últimas décadas se ha incrementado el número de estudios sobre la literatura oral, permitiendo avanzar en el conocimiento de su complejidad y riqueza, quedaba pendiente un trabajo sobre la poética del poema oral a la luz de las nuevas perspectivas teóricas, laguna que ha sido cubierta por John Miles Foley en *How to Read an Oral Poem*.

El autor ha abierto el camino para desarrollar los estudios en el área, tanto en sus numerosos libros dedicados a la tradición oral, sobre todo a partir de la teoría formulaica de Parry y Lord, con aportes críticos a la misma —*Homer's Traditional Art, The Singer of Tales in Performance, Immanent Art, Teaching Oral Tradition*—, como en su labor de editor de la revista *Oral Tradition* y director del Centro de Estudios de Tradición Oral.

En este volumen se propone entender el poema en sus propios términos, de un modo atractivo y fácil de comprender, para acercarlo tanto al estudioso como al lector no especializado. La propuesta de lectura es a través de cuatro diferentes experiencias en el tiempo y en el espacio: “a Tibetan paper-singer, a North-American slam poet, a South African praise poet and Homer...” (xiii). Antes de comenzar el análisis, Foley describe, a través de entrevistas a los diferentes ejecutantes, qué es la palabra para ellos (“*What the oral poets say – in their own words’*”).

A lo largo del texto muestra cómo para el poeta oral la palabra no corresponde a la palabra escritural; comprende toda una secuencia de enunciación que el autor denomina *bigger word*:

For the three guslari *a rêt* is not a string of black letters bounded by white spaces or something enshrined in a dictionary, but rather a unified

utterance – never as small and partial as what we mean by a word but large and complete enough to have idiomatic force as a speech-act (17).

Y más adelante agrega:

These “bigger words” often bear additional meanings larger and more complex than the literal sum of their parts, meanings that enrich the story being performed by reference to the implied poetic tradition (18).

La afirmación anterior es trascendental para el estudio de la poesía oral: cambia el punto de partida, pues revela que la palabra poética oral difiere de la escrita. Esta aseveración, que ha sido sugerida por otros estudiosos cuando abordan el tema de la composición oral o cuando hablan de motivos y estructuras, nunca había sido dicha de manera tan clara y contundente. Es una afirmación que permite acceder a un estudio más rico de esta poesía y que ilumina la complejidad de la poética oral. Además, otra gran aportación de John M. Foley es la de señalar que, pese a la autonomía semántica de estas “palabras más grandes”, su comprensión está determinada por su pertenencia a una tradición poética específica.

Posteriormente, Foley divide el texto en ocho secciones denominadas *palabras* (“Words”). En la primera *palabra* el autor se propone definir qué es la poesía oral; señala que la poesía oral antecede a la poesía escrita y demuestra la tardía aparición de la escritura frente a las composiciones orales. Asimismo, el autor describe cómo la literatura oral comprende una amplia gama de géneros o registros – desde poesía hasta recetas y conjuros – que responden a las diferentes necesidades humanas: “Oral poetry is a people’s poetry serving a wide spectrum of people’s needs” (28).

Postula después cuatro preguntas que se encuentran insertas en el mismo título del libro: ¿qué es poesía oral? (*what is oral poetry?*), ¿qué es leer? (*what is reading?*), ¿qué es un poema oral? (*what is an oral poem?*) y ¿qué significa “cómo”? (*and what do we mean by “how”*). A la primera pregunta prefiere responder con una serie de propuestas más que ofrecer definiciones o poner nuevas etiquetas, y afirma que el término *poesía* ha acabado por definir sólo a aquella que es escrita.

A partir de la definición de poesía oral, el autor comienza a estudiar cada elemento del poema. En primer lugar, ¿qué es un verso en la poesía oral? (“openig up the poetic line”), pues en esta el verso no corresponde a un determinado número de sílabas, sino a una unidad de enunciación. Por ende, para reconocer las diferentes poesías orales, primero hay que comprender qué es un verso en cada tradición. De modo similar, para conocer los distintos géneros orales, dada la gran variedad existente, es necesario conocer la tradición a la que pertenece el poema. Las reflexiones sobre la puesta por escrito o la imposición de un sistema escritural sobre otro oral convergen en ciertos puntos con los problemas expresados por Margit Frenk acerca de la poesía popular en la tradición hispánica (*Poesía popular hispánica: 44 estudios*). Asimismo, ambos autores abordan la variación fluctuante del verso oral; en tanto que Frenk habla de esta versificación irregular, Foley propone a esta como resultado de una falta de adecuación entre lo que es un verso oral y uno escrito, planteando que muchas veces esa “ametricidad” se soluciona con la melodía, al menos en la tradición yugoeslava.

El autor propone cuatro tipos de textos de acuerdo con su composición, ejecución y transmisión. Al primer tipo lo denomina *oral performance*, que comprende aquellos textos compuestos y ejecutados de modo oral y cuya recepción es auditiva; en este caso está el poeta tibetano. El segundo tipo es denominado *voiced text*, a que corresponden los textos compuestos por escrito, ejecutados de modo oral y recibidos de modo oral, como los del poeta de Slam. *Voices from the past* son textos que fueron compuestos de modo oral o escrito, ejecutados de modo oral o escrito y recibidos de modo oral o escrito, como el *Beowulf*, la *Odisea*, etcétera. En tanto que el cuarto tipo comprende los textos denominados *written oral texts*, cuya composición, ejecución y recepción es escrita. En esta categoría el autor agrupa a aquellos que utilizan el lenguaje oral, lo ponen por escrito en poemas y lo transmiten de modo escrito, como el caso del *Kalevala*, recogido en el siglo XVIII por el médico-folclorista finlandés Elias Lönnroth.

En la segunda *palabra* Foley estudia los contextos y las lecturas. Muestra que, si bien existe una gran variedad de poesías orales, lo difícil es definir qué es un poema oral. Posteriormente, se pregunta: ¿qué significa leer? Y aquí se basa en Brian Street, quien critica al modelo autónomo

que considera a la alfabetización como unidireccional y como una medida del progreso; este es un modelo problemático, dada su cerrazón ante otras formas de alfabetismo. Para comprender la diversidad Brian Street propone el “modelo ideológico”, que se enfoca en las prácticas específicas de leer y escribir (67). Un modelo que se adecua mejor a la variedad de alfabetismos que se desprende de la investigación de campo. De acuerdo con Foley, “a given culture may use literacy for some of its verbal transactions and not for others, and [...] even the very same individual may depend upon oral tradition for certain activities but on texts for other” (68). El autor sostiene que esto no demerita los grandes trabajos de especialistas como Ong, Goody, Olson o Elizabeth Einstein. Sin embargo, insiste en que el modelo ideológico permite un acercamiento menos impositivo a alfabetismos distintos al occidental.

Cercanas a este cuestionamiento de la lectura, entendida de una manera única y monolítica, son las propuestas de Margit Frenk, referidas a la sociedad española del Siglo de Oro y expuestas en su libro *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes* (2005).

De hecho existen casos extremos, denominados “textos sonoros”, como el de un texto del siglo XIV del fundador de la orden Gerluk del budismo tibetano y maestro del primer Dalai Lama. Aquí leer significa una experiencia acústica y “not visual keys to revelatory thoughts” (72). Otro caso mencionado es el de una antigua biblioteca hebrea donde sólo existen 22 libros y estos sólo son conocidos a través de fragmentos que son recitados en días festivos.

A continuación Foley ilustra qué es leer para un guslar analfabeto con la historia de la tabla de Belerofonte, donde estudia el vocabulario de Homero para narrar la historia, concluyendo que el vocablo *sêmata* indica decodificar, no leer en el sentido actual:

Homer focuses not so much on the sign as on its signification, not so much on what the tablet-*sêmata* are but on what they do, and what they do is to deliver a message in code. In order to complete the transaction, the Lykian king must read that message – and here I broaden the definition of “read” to match the definition intended in this book’s title, *How to Read and Oral Poem*. To read, from this point onward in our deliberations, is to decode (77).

En la tercera *palabra*, Foley discute la ejecución, como el subtítulo del capítulo indica *Being there: performance theory*. La primera pregunta es qué se quiere decir con la palabra *cómo* del título del libro. Si leer es decodificar, es decir, “to generate meanings from signs”, entonces, prosigue Foley, “verbal art must come first, its readers second” (80).

La gran diversidad de la poesía oral exige una variedad de perspectivas para leerla, y para lograr esto Foley utiliza las tres principales teorías sobre oralidad: “performance theory, ethno-poetics, immanent art” (81). De acuerdo con el tipo de texto analizado será la perspectiva a elegir para mejorar la comprensión del poema. Si bien estas tres teorías difieren, también comparten ciertos principios fundamentales:

Among their common concerns are a sensitivity to the role of the context, a commitment to understanding and portraying verbal art on its own terms, and an awareness of expressive signals beyond the usual repertoire of textual cues (82).

De modo que cada una de estas perspectivas brinda nuevas herramientas para incrementar nuestra fluidez en la lectura del poema oral. A continuación, Foley explicita cómo funciona cada teoría con diferentes ejemplos. La *Performance theory* enfatiza la puesta en juego de diferentes lenguajes, como música, gestos, etcétera, que permiten al auditorio comprender el texto con un sentido que quizás por sí solo no tenga. De hecho, el estar presente en una ejecución significa que hay ciertas reglas que constituyen su gramática. Las claves esenciales pero no exclusivas de la *performance*, siguiendo la teoría de Bauman, son: “1) special codes, 2) figurative language, 3) parallelism, 4) special formulas, 5) appeals to tradition, and 6) disclaimers of performance” (88-92). Son características que no sólo tienen que señalarse en el poema, sino que debe comprenderse si son esenciales para su estructura. Cada tradición poética es diferente, y por lo tanto estas claves pueden servir para una y para otras no. Sin embargo, la quinta característica es una de las que se aproximan a ser universales:

Either explicitly or implicitly oral poets are constantly establishing and reestablishing the authority of their words and “words” by reaffirming

their ties to an ongoing way of speaking, to an expressive mode larger than any one individual. [...] It creates a frame of reference within which the poet will operate and identifies for the audience what well-marked path to follow (91).

El subtítulo de la cuarta *palabra* es *Verbal art on Its own terms: ethno-poetics*. Esta teoría busca entender al poema en sus propios términos dentro de la matriz cultural indígena. De hecho, uno de los objetivos de la etnopoética es “rebuilding the living organism of oral poetry instead of rummaging through its calcified bones. In that sense it amounts to a forensics of oral poetry” (97). Foley aplica esta metodología a dos tipos de textos. Un ejemplo es el poema “Elemental woman” de la poesía slam de Lynne Procope’s, donde en la columna izquierda se muestra el texto publicado y en la de la derecha se presenta un código de símbolos que trata de transcribir la ejecución. Foley invita al lector a hacer este ejercicio en voz alta. También lo aplica al *Beowulf*, que pertenece a la categoría de textos denominado *voices from the past*. En este caso opta por utilizar la metodología de Dell Hymes, otro teórico de la etnopoética:

His strategy is to foreground the oral poem’s most basic organization, and to do so on its rather than our terms. Thus he seeks to reinstitute those features that survive the journey to written records: fundamental units and divisions, from the level of the line through large narrative increments, units that conventional text-making obscures or overrides. In the process, texts are reinvigorated with something of their lost idiomatic force (103).

De hecho, este método fue creado por Hymes para estudiar textos de los indígenas norteamericanos, tratando de ponerlos en sus propias “palabras”. El análisis del *Beowulf* trata de reestablecer las unidades de enunciación del antiguo inglés y devolverle el ritmo al poema. Además, se señalan estructuras como el prólogo, los motivos, los proverbios y su uso en el poema, comparado con otros poemas ingleses.

La quinta *palabra* tiene el subtítulo *Traditional implications: immanent art*. Esta metodología se nutre de la teoría oral-formulaica:

On the one hand, Parry-Lord theory identifies quanta or bytes of language —“words” as the South Slavic epic refer to them— as the building blocks of oral tradition narrative. Its major thrust is to identify and describe the inventory of flexible construction materials available to the poet, to discover and explain how phrases and scenes and larger patterns vary within limits from one performance to another, from one singer to another, and so forth. Immanent Art, on the other hand, seeks to understand the idiomatic implications of these multiform “words”. It concentrates on the recurrent phrases and scenes and story —patterns not as ends in themselves but as indexes of more-than-literal meaning, as special signs that point toward encoded traditional meanings (109).

Foley continúa a lo largo del capítulo describiendo cómo funciona la teoría denominada *Immanent art* e insiste en que las fórmulas, además de ser elementos fijos necesarios para la memoria, tienen un significado más profundo, que tanto el poeta como los receptores, participantes de la misma tradición, pueden comprender:

Immanent Art shows how oral poets converse in coded structures with traditional implications, how they use the leverage of idiom to help shoulder the expressive burden. Under such conditions, a few “words” can mean a lot, and vivid, many-layered communication can proceed very economically indeed (117).

La insistencia de este engranaje entre el poema y la tradición, denominado por Foley, en este como en otros trabajos, el “poder de la palabra” (*word power*), concibe los poemas orales como una red compleja de significados que pueden decodificarse gracias a la existencia de un lenguaje común, que es la tradición poética. Punto que, en mi opinión, es una de las aportaciones fundamentales de John M. Foley al estudio de la literatura oral y que llega a mayor profundidad en este aspecto que la teoría tradicionalista.

El capítulo seis, la *palabra* sexta, es una serie de diez proverbios caseiros que explican lo esencial para la lectura de un poema oral, permitiendo al lector recordar lo fundamental de las ideas expuestas anteriormente. Foley define esta serie como “a poor reader’s almanac”. Los proverbios explicados son los siguientes: 1) “Oral poetry works like a

language, only more so"; 2) "oral poetry is a very plural noun"; 3) "performance is the enabling event, tradition is the context for that event"; 4) "the art of oral poetry emerges through rather than in spite of its special language"; 5) "the best companion for reading oral poetry is an unpublished dictionary"; 6) "the play's the thing (and not the script)"; 7) "repetition is the symptom, not the disease"; 8) "composition and reception are two sides of the same coin"; 9) "read both behind and between the signs"; 10) "true diversity demands diversity in frame of reference" (184). Estos proverbios resumen una compleja serie de ideas que conforman los estudios de teoría oral. Cada una de las afirmaciones va seguida de una explicación que permite aclarar lo condensado en la frase.

La séptima *palabra* se dedica al análisis de poemas orales que corresponden a las cuatro categorías de textos expuestas por Foley, cada uno de acuerdo con la teoría poética más apropiada para su estudio. El primer caso comprende dos textos: uno zuni, de Nuevo México, y el otro, un poema de Catchiquel, Guatemala, ambos pertenecientes a tradiciones nativas americanas, son estudiados a través de la etnopoética pues son considerados textos de *oral performance*; luego un poema slam, denominado *voiced text*, desde la perspectiva de la teoría de la *performance*; a continuación la *Odisea*, que pertenece a la categoría *voices from the past*, analizada con la teoría *immanent art*; incluye la épica Siri, de la provincia de Karnataka de la India, también tipologizada como *oral performance* y estudiada desde la teoría de la *performance*. Por último, la *Canción de Roldán*, poema medieval francés, considerado como un texto tipo *voices from the past*, y estudiado desde la teoría de *immanent art*. Este capítulo es muy enriquecedor, puesto que el autor enseña al lector diversos ejemplos y muestra cómo se aplican las teorías.

Por último, en la octava *palabra*, que lleva el subtítulo de *An ecology of South Slavic oral poetry*, Foley muestra que la poesía eslava no sólo tiene el registro de la épica, sino que además existe una gran diversidad de géneros que hasta ahora habían sido considerados menores, como conjuros, genealogías y lamentos. El estudio, sumamente interesante y minucioso, muestra la variedad y riqueza de esta tradición.

Finalmente, el autor dedica su *Postscript* a reflexionar sobre la importancia de la internet, por ser un medio idóneo para mostrar cómo funciona la poesía oral, opinión que comparto totalmente.

How to Read an Oral Poem es un libro fundamental, pues expone de modo claro la complejidad y riqueza de la poesía oral; asimismo, ofrece las diferentes teorías desde las cuales se la puede apreciar y está escrito de un modo claro, elegante y divertido. John Miles Foley logra en esta obra, como en una ejecución de un poema oral, poner en juego los diferentes elementos de la literatura al servicio del lector. Además tiene una vasta, completa y actualizada bibliografía.

Los puntos de contacto con teorías como la de Menéndez Pidal y la de Margit Frenk son evidentes en algunos aspectos, y una comparación entre estas muestra lo enriquecedor de conocer distintas perspectivas que ayudan a completar los estudios de las diferentes tradiciones; comparación que desborda el presente espacio. No quiero terminar sin recalcar que la lectura de este volumen es fundamental para una mejor comprensión del poema oral. Además lo considero un deleite por la variedad de geografías y tiempos recorridos. No hay duda de que debe publicarse en español.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Rafael Beltrán y Marta Haro, eds. *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia: Universitat de València, 2006; 309 pp.

Del 2 al 5 de noviembre de 2004 tuvo lugar en la sede de Valencia de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo un curso sobre "El cuento folclórico" que reunió entre sus profesores a varios de los más importantes estudiosos sobre la cuentística tradicional. Estaba previsto que Julio Camarena asistiera como profesor a ese curso, pero desafortunadamente la muerte se lo impidió. El volumen que reúne los trabajos y los temas presentados durante ese curso, al igual que estas líneas que lo reseñan, están dedicados a la memoria de este enorme estudioso, cuyo trabajo supone uno de los mayores esfuerzos por recopilar, catalogar y analizar la materia cuentística de tipo tradicional en España.

Los artículos reunidos en este libro comparten la convicción de que el cuento folclórico constituye un tipo de relato artístico que merece estu-

dios académicos como cualquier otro género literario, así como la idea de que en su estudio se encuentran varias de las claves para comprender mejor el funcionamiento y trasfondo ideológico de otros tipos de literatura. En su conjunto, los textos conforman un mosaico de acercamientos y de propuestas para estudiar la tradición cuentística, mientras que en su individualidad cada artículo constituye un modelo de análisis y una aportación para el conocimiento de un tema o un tipo cuentístico específico.

El artículo de José Luis Agúndez que abre el volumen, por ejemplo, propone algunas reflexiones sobre el problemático establecimiento de los “Límites entre tradición oral y literatura”, a partir de la observación de cómo varios autores españoles más o menos desconocidos reutilizan y recopilan cuentecillos tradicionales durante los siglos XIX y XX. Recorriendo las obras de autores como Felipe Pérez y González o la colección de cuentos y chistes de Rafael Boira, Agúndez observa algunas de las mecánicas por las que cuentecillos de tipo tradicional van a parar — insertos, asimilados o coleccionados — a la obra escrita de determinados autores.

El artículo de Rafael Beltrán, por su parte, pone en práctica una de las propuestas que han planteado y enfatizado últimamente estudiosos como María Jesús Lacarra: la de rastrear los modelos folclóricos que subyacen a la composición de una obra medieval con el mismo rigor e interés con los que se rastrean sus fuentes escritas. Así, “La princesa que no sabía l’endevinalla (ATU, 851) i altres tipus rondallístics a l’episodi de Felip i Ricomana (*Tirant lo Blanc*)” desarrolla un análisis de las raíces cuentísticas de las tres pruebas con las que, en el *Tirant*, la infanta Ricomana pretende comprobar la nobleza de Felipe, el más pequeño de los cinco hijos del rey de Francia. Beltrán demuestra cómo en las funciones de los personajes y en la manera en la que se concatenan los motivos de este episodio, se pueden ver claras reminiscencias de al menos cuatro tipos cuentísticos folclóricos: el que menciona en el título, el ATU 501 (*Three Old Women Helpers*), el ATU 1685 (*The Foolish Bridegroom*) y el ATU 1691B (*Bad Table Manners*). Al abrir un apartado distinto al de la lógica y las fuentes escritas de la novela de caballerías, la reflexión sobre las raíces folclóricas permite explicar y comprender de otra forma la gran ironía y el humor presentes en todo el episodio de Felipe y Ricomana, pues, como dice el

autor, “l’acceptació d’una sèrie d’influències folklòriques indubtables, encara que no proporcione fonts d’inspiració directa, ajuda a entendre millor el rerafons cultural del *Tirant lo Blanc*” (84).

En un trabajo que se remite tanto a leyendas medievales escritas como a la tradición oral moderna, Isabel Cardigos plantea algunas ideas sobre la manera en que funcionan en los cuentos tradicionales los elementos del silencio, la mudez y el secreto, cuando estos caracterizan a determinados personajes femeninos. Cardigos toma como punto de partida un texto del *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro* (siglo XIV) en el que se cuenta la leyenda de Dona Marinha, que es la historia de un cazador que encuentra y atrapa en la playa a una mujer surgida del mar; se la lleva a su casa, la bautiza, y tienen hijos, pero la mujer es incapaz de hablar. El cazador hace todo tipo de esfuerzos para que ella hable, pero no lo consigue hasta que hace el amago de matar a uno de sus hijos, y Dona Marinha, llena de dolor, profiere un grito que hace salir de su boca un trozo de carne. Sólo entonces, cuando ella recobra la facultad del habla, se casan ambos personajes. Para analizar los rasgos que constituyen las bases –simbólicas y narrativas– de esta historia, la autora traza un recorrido comparatista que pasa revista a personajes femeninos silenciosos o con secretos que van desde Melusina hasta una versión portuguesa moderna de *La Comeniños*. Sólo así es posible ubicar la filiación de la interesante historia de Dona Marinha, que muestra tanto rasgos de leyenda melusiniana como elementos de un cuento maravilloso.

Hacia la mitad del volumen encontramos el artículo que François Delpech dedica a “Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* et le conte folklorique”, un texto en el que, con la amplitud y profundidad que lo caracterizan, el autor llama la atención sobre las relaciones de esta novela con la cuentística folclórica universal. Prestando atención a varios tipos cuentísticos –como el AT 331 (*The Spirit in the Bottle*) y el AT 332 (*Godfather Death*)– y poniéndolos en paralelo con las leyendas talmúdicas del ciclo de Belfagor, Delpech desglosa los parecidos entre la novela y un número importante de tradiciones en las que un demonio establece una alianza con un hombre, para proponer finalmente la hipótesis de que el diablo cojuelo de Vélez de Guevara guarda un cierto parentesco con el célebre Asmodeo del folclor judío.

En "De un refrán al cine: 'Le quitay de la horca como puta'", José Fradejas Lebrero analiza detalladamente la trayectoria hispánica de un cuentecillo humorístico tradicional que, en sus distintas reelaboraciones, va adquiriendo matices y usos diversos. Sobre el relato que cuenta que un hombre condenado a muerte podía salvarse de la horca si una prostituta le ofrecía matrimonio, el autor analiza cómo, en varias de sus reescrituras, este cuento adquiere matices cómicos cuando el hombre, al ver la fealdad de la mujer en cuestión, prefiere la horca al matrimonio.

Aurelio González, en su estudio sobre "Cuentos y cuentistas", traza un panorama de las diferentes corrientes que confluyen en la narrativa tradicional hispanoamericana, así como de la forma en que esta ha sido recopilada, estudiada, y, en ocasiones, aprovechada por algunos autores literarios. Su texto ofrece un breve recuento de las formas en que esta tradición presenta un cierto grado de mestizaje cultural, pues se alimenta tanto del folclor europeo como de la narrativa oral indígena. Observando las características generales de la amplísima tradición narrativa del continente americano, Aurelio González propone una agrupación sintética de los tipos de cuentos tradicionales en seis categorías: de animales, maravillosos, disparatados, de costumbres, humorísticos y religiosos. Por otra parte, al revisar y cuestionar la manera dispar en la que se ha emprendido la recopilación y edición de la cuentística tradicional en hispanoamérica, el autor discute la idea de que la edición no sólo refleja el estado del texto en cuanto lengua hablada, sino que constituye también una expresión de "la manera en que quien hace la transcripción y edición considera al texto en cuestión" (198).

El artículo de Carlos González Sanz sobre "La investigación folclórica: premisas y consideraciones de carácter ético en relación con el trabajo de campo" parte de la experiencia investigadora en distintas zonas del Alto Aragón para poner sobre la mesa algunos temas de debate en torno a la cuestión de la recopilación y el tratamiento del patrimonio oral. El autor subraya la importancia de que todo proyecto que intente el estudio de la narración folclórica debe tener como premisa el hecho de que aquello que se recoge no es solamente un texto literario, sino también una manifestación cultural compleja, un proceso que se da dentro de un contexto sociológico-antropológico y que tiene siempre una textura lingüística. Esta premisa lleva al autor a considerar la conveniencia de acer-

carse lo más posible al contexto natural de los actos de habla que servirán como fuente para la recogida de materiales, a exponer las vicisitudes que surgen al tratar de registrarlos con video y audio y a discutir los problemas que su edición plantea al aplicar conceptos como el de “autoría” o el de “propiedad intelectual” a un patrimonio inmaterial y colectivo.

El volumen también incluye un interesante estudio de María Jesús Lacarra sobre “El pan comido: el sueño más maravilloso (ATU 1626) y otros cuentos afines: un recorrido por algunas versiones hispánicas de la tradición oral y escrita”. Este tipo cuentístico, en cuya versión más conocida tres o más personajes se disputan un trozo de pan, apostando para ver cuál de ellos tiene el sueño más maravilloso, tiene una gran vitalidad dentro de la Península Ibérica y muestra una filiación con otros cuentos en los que un *trickster* se hace con el objeto de la disputa mediante el ingenio. La autora “descompone” el tipo cuentístico para analizar y contrastar, a través de sus diferentes versiones, sus elementos esenciales: la tipología de los personajes, la naturaleza de los bienes deseados, el tipo de competición y el resultado final. Este análisis le sirve finalmente a la autora para observar cómo “a su manera, este breve relato se convierte en una representación simbólica de la sociedad, donde los poderosos pretenden repartirse el poder, tomando un engaño a espaldas del más débil, quien finalmente supera a los otros” (234). Lacarra proporciona, además, como colofón de su texto, una extensa bibliografía para el estudio y la documentación de este tipo cuentístico.

Uno de los artículos más interesantes y propositivos del libro es el de José Manuel Pedrosa, quien vuelve sobre la cuestión –planteada por él mismo en otros lugares– de “La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte”. Bajo la sospecha de que “el lenguaje de los cuentos es, en buena medida [...] pura reiteración de unas muy escasas y esenciales estructuras primordiales que luego multiplica el espejo infinito de la voz o la letra” (249). Pedrosa propone una lectura transversal de relatos que van desde la epopeya homérica hasta *Peter Pan* para observar la función que tienen en ellos elementos como el silencio y el secreto. Apoyándose en las teorías de Jacques Derrida, el autor propone un par de ideas que conforman principios para la lógica interna que rige todos los cuentos: primero que “quien posee y sabe administrar un secreto

adquiere una posición de poder y dominio sobre quien desconoce ese secreto" (261); y después que "las relaciones de *otredad* se construyen gracias al silencio, y que para que haya algún *otro* tiene que mediar algún secreto entre ese *otro* y el propio *yo*" (261).

Josep Maria Pujol, por su parte, presenta un estudio bastante detallado sobre el tipo cuentístico "'L'ocellet es fa fer un vestit nou' (ATU 235C*)" en la tradició oral i en la literatura". En este texto, Pujol hace un repaso de todas las versiones conocidas de este cuento, el cual se encontraba poco documentado hasta la segunda revisión del catálogo de Aarne y Thompson. La comparación de las versiones orales con las versiones literarias escritas, permite al autor establecer una sinopsis argumental del tipo cuentístico y desglosar su repertorio simbólico.

Para cerrar el volumen, Jesús Suárez López traza un interesante experimento en su texto "Realidad y ficción en el cuento folclórico", el cual dedica a analizar distintas versiones asturianas del cuento *El gaitero y los lobos* (AT 168) para ver cómo la perspectiva del narrador hace que los textos se muevan libremente del terreno del cuento al de la leyenda. El autor analiza cómo algunos elementos –ubicación precisa en un espacio geográfico, nombres de personas conocidas, actividades cotidianas, etc.– funcionan como marcas referenciales de realidad en los relatos, haciendo que sobre un mismo tipo se borden versiones que van desde el cuentecillo folclórico puro hasta la anécdota vivencial. "La inserción de estas marcas en el relato no es un mero recurso literario empleado por el narrador –nos dice–, sino una dinámica inherente a la propia dinámica del relato tradicional" (307-308).

Resulta interesante notar que dentro de este volumen se ha dado lugar a la publicación de los artículos en la lengua de preferencia de los autores (español, catalán, portugués, francés) y que, aunque esto puede presentar alguna dificultad para determinados lectores, esa variedad conserva en los artículos una cierta originalidad y frescura que se agradece. A manera de conclusión, se puede decir que los trabajos incluidos en este libro constituyen una excelente muestra de las tendencias y perspectivas actuales para el estudio de los cuentos de tipo tradicional, que sus voces distintas aportan conocimientos e ideas de gran interés para futuras discusiones y que por ello el trabajo de edición realizado por Rafael Beltrán y Marta Haro adquiere una especial relevancia. Y aunque

la voz de Julio Camarena sea la gran ausente dentro de este volumen, su invaluable legado resuena en el libro de principio a fin.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Universidad de Alcalá

ABY WARBURG. *El ritual de la serpiente*. Epílogo Ulrich Raulff. Trad. Joaquín Etoarena Homaeche. México: Sexto Piso, 2004. 114 pp.

La lectura de esta obra casi desconocida de Aby Warburg —figura central del análisis de las artes plásticas y la interpretación de los símbolos del siglo XX— resulta asombrosa y sorprendente. Su génesis es, ya de por sí, interesante. Obligado a asilarse en la clínica psiquiátrica de Bellevue, en Kreuzlingen, Suiza, a causa de una enfermedad mental, en abril de 1921, y sintiendo que el proceso de curación se encontraba avanzado, Warburg le propuso al director de la clínica —el doctor Ludwig Binswanger, un antiguo discípulo de Jung— pronunciar una conferencia ante médicos y pacientes para probar que estaba en condiciones de volver a sus trabajos científicos. Así fue como Warburg leyó, el 21 de abril de 1923 —apoyándose en aproximadamente cincuenta diapositivas—, su conferencia sobre el ritual de la serpiente entre los indios pueblo de Norteamérica (74).

Warburg había recolectado estas imágenes durante su viaje al suroeste de los Estados Unidos, casi tres décadas atrás, entre 1895 y 1896. Lo que motivó la aventura del erudito alemán nacido en Hamburgo fueron, en sus propias palabras, “un impulso romántico” y un verdadero “asco al esteticismo de la historia del arte”: quería entender, más allá de la consideración meramente formal de la imagen, su “necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte” (75). La curiosidad inicial por los pueblos indios indígenas surgió a través de la lectura de los *Annual Reports* del Bureau of American Ethnology, en Washington. Trabajos como *The Ghost-dance religion and the Sioux Outbreak of 1890*, de James Mooney, influyeron en esa atracción (79), lo mismo que las investigaciones de Jesse Walter Fewkes, que fotografió la danza de la serpiente y grabó los cánticos hopis en cilindros de cera, además

de publicar una serie de notas sobre el ritual de la serpiente entre 1894 y 1898 (80-81).

Otros pioneros que le “abrieron los ojos” a Warburg y le hicieron comprender la importancia de la “América salvaje”, como dice él mismo (74), fueron Franz Boas, en Nueva York, fundador de la antropología cultural, y el genial Frank Hamilton Cushing —“el hombre que se volvió indígena” —, investigador autodidacta, iniciado por los zuñi y nombrado “sacerdote del arco” por los miembros de la tribu, con quien Warburg conversó en Washington y que publicó sus *Outlines of Zuñi Creation Myths* entre 1891 y 1892 (81-82). Finalmente, en 1888, un ranche-ro de Mancos Valley llamado Richard Wetherhill descubrió las ruinas — *cliff-dwellings* — del cañón de Mesa Verde, alzadas por la antigua civilización *anazasi* o de “los viejos”, como los llamaban los navajos. Warburg visitó la zona y se hospedó en el rancho de Wetherhill en 1895, antes de internarse en tierra hopi (84).

El epígrafe de la conferencia de Warburg sintetiza perfectamente su espíritu: “Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son lo mismo” (7). Oraibi es una de las principales aldeas hopis y está situada en Nuevo México. Allí, en ese “rocoso pueblo” al que se accede a través del desierto, Warburg presenció una de las danzas a las que se refiere en su plática: la *kachina* o *humiskachina*, “danza demoníaca” destinada a seres sobrenaturales y terribles — llamados también *kachinas* —, con el fin de propiciar una buena cosecha (30-31). La danza va acompañada de cantos y dura toda la jornada:

A la mañana siguiente, el público entero [...] se había reunido en la muralla [...]. Los niños estaban reunidos en la plaza del mercado, aguardando el espectáculo con fervor. La figura del *humiskachina*, con su cabeza artificial, realmente les provoca mucho terror, porque conocen los horrorosos e inmóviles atributos de estas máscaras (34).

Warburg compara esta danza con el culto del árbol y los rituales de cosecha europeos (37). La danza de los antílopes, en cambio, que presencié en San Ildefonso, un pueblo cercano a Santa Fe, es una “danza de la caza” (30), una “danza de sacrificio y propiciación”, a través de la máscara animal y de la representación mimética (26):

Primero se instalaron los músicos, armados con un gran tambor [...]. Luego, formaron dos filas paralelas, adoptando, por medio de las máscaras y los movimientos, el carácter de antílopes [...]. A la cabeza de cada fila, se encontraba un cazador y una figura femenina, sobre la cual sólo pude descubrir que era [...] “la madre de todos los animales” (28).

La ceremonia, dice Warburg, no tiene nada de lúdica: comprende la creación de un “lazo espiritual”, simbólico — una metamorfosis que supone “la pérdida de identidad” y la fusión “con un ente desconocido” (29). Para Warburg, en efecto, la “actitud interior del indio hacia el animal” es muy distinta a la europea: lo considera un ser superior¹ por sus capacidades y le tiene un temor reverencial, como su “ancestro mítico” (30-31).

La tercera y última “danza mágica” analizada por Warburg, que no llegó a presenciar y, sintomáticamente, conoció sólo a través de fotografías, es la “danza con serpientes vivas” de los pueblos hopis de Walpi y Oraibi. Las “sangrientas raíces” (44) de este culto pueden tener su origen en leyendas cosmológicas y rituales de sacrificio y acoplan, “en un poderoso éxtasis”, la danza de los animales y la danza de la fecundidad, el mimetismo zoológico de la danza de los antílopes y las máscaras de los “demonios del grano” de la *kachina* (45); pero en la danza de las serpientes no hay representación ni sacrificio, sino “conexión mágica”, “intercambio ritual” del hombre con la serpiente viva, en una serie de “ceremonias asombrosas” — “la forma más extrema del culto” — en las que la serpiente funge, no como víctima sacrificial, sino como “elemento mediador” y propiciador de las lluvias, como “un iniciado en el culto de los misterios” (46):

¹ No resisto la tentación de transcribir la conversación de Warburg con Cushing: “Este hombre, picado de viruelas y de escaso cabello rojizo, cuya edad era imposible de adivinar, me transmitió, entre cigarrillos, lo que un indio le había dicho alguna vez: ¿Por qué razón deberíamos creer que el hombre está por encima del animal? Observa al antílope, que es puro correr y corre tanto mejor que el hombre, u observa al oso, que es la fuerza pura. Los hombres sólo *hacen* en parte lo que el animal *es* enteramente” (29-30).

La ceremonia culmina de esta forma: los indios se acercan a [un] arbusto, agarran a la serpiente viva, la acarician durante un rato y luego la envían a la llanura como mensajera de sus plegarias [...]. Uno de los indios [...], que tiene la cara pintada y tatuada y lleva la piel de un zorro atada por la cintura, la agarra rápidamente y se la coloca en la boca [...]. Un compañero lo toma por los hombros y desvía la atención del reptil revoloteando un plumero [...]. La danza se ejecuta en una angosta plaza de Walpi y tiene una duración de menos de media hora. Una vez que las serpientes han sido transportadas un rato en la boca, al ritmo de los cascabeles —sonido producido por los indios, quienes llevan cascabeles y caparazones de tortugas con piedritas atados a las rodillas—, los indios las llevan rápidamente a la llanura, donde desaparecen (47-48).

Ahora bien, dice Warburg (y aquí radica lo provocador de su planteamiento), “rituales igual de extravagantes” que los que pueden observarse entre los indios tenían lugar en Grecia, la cuna de la civilización europea (49). Es el caso del culto orgiástico a Dioniso, en el que las ménades bailaban con serpientes vivas, aunque, a diferencia del ritual hopi, el delirio terminaba en un sacrificio sangriento. O del espíritu del mal y de la tentación del Antiguo Testamento. O de la Erinia, “envuelta por serpientes ondulantes” (49). O del *Laoconte*, grupo escultórico que encarnaba, para Warburg, el “pesimismo trágico” de los griegos (51). O de la figura de Asclepio, “dios serpiente” y de la salud, que la iconografía representaba con una serpiente enrollada en un bastón, surgiendo del mundo subterráneo —símbolo de la resurrección (53). O de un documento astrológico medieval que transforma a Asclepio, con cuatro serpientes en las manos, en tótem y figura astral (54-55). O de la “serpiente de bronce” que, según el Pentateuco, mandó construir Moisés en el desierto, para precaverse contra el veneno de las víboras, en un gesto extrañamente idolátrico (56). O de los médicos populares del Medioevo, que, en ferias y fiestas, se proclamaban descendientes de San Pablo para vender sus antídotos contra las picaduras de serpiente (57). En esto radica la “indestructibilidad del mito de la serpiente” (56), pero también la “causalidad danzada” de que habla Warburg (60): la “materialidad monstruosa” de los símbolos, su “simbolismo corpóreo y tangible” (61).

Para Warburg, encerrado en el universo psiquiátrico del Hospital Bellevue, la serpiente simboliza el “terror primitivo”: ningún ser real o imaginario parece poseer su “potencial fóbico” (91), ni ejercer su misma fascinación y su miedo (92). “Símbolo vivo, salvaje”, “antagonista de la ceremonia” (93), la serpiente encarna también la *polaridad* del símbolo, la dinámica entre “agonía y la terapia”, entre la lucha y la recuperación. El epílogo de Raulff es significativo en este aspecto. La conferencia fue un *acto ritual*:

Warburg buscaba una forma de demostrar que había superado (o iba a poder superar a la brevedad) su padecimiento por voluntad propia. Su conferencia formó parte de un programa de autocuración y hoy puede ser entendida a su vez como una descripción de este mismo programa. Warburg había estado luchando durante años contra los demonios, y ahora veía ante sí las vísperas de la victoria. Se atrevió a simbolizar aquellas potencias fóbicas de las que él mismo era víctima: una conferencia sobre la quintaesencia misma del terror, precisamente la serpiente (100).

La lucha contra la locura se convirtió en una lucha simbólica, heterodoxa, de autocuración y autodescubrimiento. Las imágenes y la memoria de aquel viaje, en cierto modo iniciático (aunque ya antiguo), para escuchar los cantos y presenciar las danzas de los indios pueblo, resurgieron en la época de su encierro como una fuerza extraña, casi diabólica. El propio Warburg canceló la publicación de su conferencia. Y es que, como dice Raulff en el epílogo, la máscara india había servido para provocar un exorcismo:

Utilizó el símbolo por excelencia de la amenaza contra la racionalidad humana como instrumento para examinar su *ratio*. Los indígenas de Norteamérica —tema central de su conferencia— le sirvieron a Warburg como una especie de máscara detrás de la cual afrontó una empresa peligrosa: exorcizar el miedo a través de los símbolos (100-101).

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Henry Parker. *La princesa de cristal y otros cuentos populares del viejo Ceilán*. Trad. y ed. Luisa Helen Frey, Santiago Cortés Hernández y José Manuel Pedrosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2006; 254 pp.

Esta es la primera vez que se traducen al español algunos de los relatos que, en *Village Folk-Tales of Ceylon*, recogió Henry Parker a principios del siglo XX en las distintas provincias de Sri Lanka, entonces conocida como Ceilán o *Lankawa*.

La selección es, seguramente, una muestra representativa de los textos recopilados por Parker, aun cuando los editores subrayan la dificultad que tuvieron en el momento de elegir cada relato: “tan deslumbrador es el conjunto, tan sugestivos son todos y cada uno de los cuentos” (74). Es verdad que la sensación que deja en el lector este asombroso compendio de 49 textos — etiológicos, maravillosos, de animales, picarescos, satíricos o didácticos — es el de la cercanía con un mundo extraordinario, en el que se dan cita seres tan fantásticos como el rey de cuatro rostros, que emparentó con el rey de las tortugas (núm. 15), o el caballo de cera que ayudó a un príncipe a escapar de su palacio, como los brahmanes habían augurado en su nacimiento (núm. 19).

Asimismo, los nombres de árboles como la *kina*, el *baniano*, el *Na*; de dioses como *Senasura*, *Visnú*, *Shamán*; o de los demonios, como *Rakshasa* o *Kohomba*, dan a cada texto un toque de exotismo, lejano sólo en apariencia. Así, por ejemplo, en el siguiente relato, uno de los más breves de la colección, donde se narra cómo

Un agricultor fue a su jardín de *kaekiris* [un fruto] y, al encontrar que había uno muy hermoso y maduro, se lo llevó al jefe de aquel país. Cuando lo vio el *ratemhatmaya*, quedó tan complacido que le dio a cambio un toro joven de gran valor.

Otro hombre que vivía en la ciudad se enteró de aquello y pensó: “Si yo le llevo también un regalo al jefe, recibiré a cambio otro presente de mucho más valor que el mío”. Y le llevó la vaquilla más valiosa de su ganado.

El *ratemahatmaya* se dio cuenta de la estratagema, así que le dio al hombre el *kaekiri* que le había llevado el agricultor (núm. 23).

La mención de una fruta desconocida y la presencia de un gobernador *ratemhatmaya* no elimina la sensación de cercanía de esta historia, cuyos protagonistas se asemejan a un sinfín de personajes de cuentos occidentales con argumentos similares. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el relato núm. 30, *La rana en la nariz de la reina* — que nos recuerda el cuento de Grimm *Un buen negocio* (o *La princesa que no podía reír*) —, donde el protagonista sana a la hija del rey, después de relatarle sus desventuras: “Pero aquella historia le había hecho tanta gracia que, en cuanto concluyó, le dieron ganas de reír y soltó un resoplido a través de la nariz. Entonces cayó la ranita al suelo” (196-197). Otro caso similar es el del cuento núm. 29, *El curandero que venció a la muerte atrapándola en lo alto de un árbol y metiéndola dentro de una botella*, que es una versión de “La muerte padrino”, “El herrero y el diablo”, “El espíritu en la botella” (68), y que en México podemos reconocer en la película *Macario*, protagonizada por Ignacio López Tarso (1960).

La universalidad de los tipos y motivos que conforman estos relatos es, de hecho, el tema principal de los estudios que anteceden a la presente antología. José Fradejas Lebrero, por ejemplo, se detiene en el cuento núm. 20, *El rey malvado y el príncipe adoptado que sobrevivía a todas las pruebas*, demostrando sus paralelismos con textos, mitos, cuentos y leyendas de diferentes países. Entre los ejemplos que el investigador señala, cabe destacar las semejanzas entre el héroe del cuento cingalés y el héroe mítico español Habis o Abidis, “soberano de Tartesos, que puede ser tenido como el primer monarca (legendario, claro) fundador y culturizador de la vieja Iberia” (17), que aparece en las crónicas de Trogo Pompeyo y Justino y que dejó “honda huella en la tradición literaria y en el imaginario colectivo español” (18).

José Manuel Pedrosa, por su parte, realiza un estudio comparativo de diferentes cuentos, que son “tan hermosos, tan exóticos, tan originalmente *locales* en apariencia”, pero que “tienen por hermanos — y con rasgos muchas veces increíblemente similares — a cuentos de tradición muy arraigada en prácticamente todo el mundo” (62). Entre los relatos que el investigador analiza se encuentra el núm. 2, que narra la historia del origen del *sol y el arroz grande* a partir de una maldición materna:

—Tú serás cocinada hasta en el infierno.

La hermana mayor se convirtió en el Arroz Grande, que hasta en el infierno es cocinado en barro (82).

La historia de la transformación de una muchacha en un cereal típico de Ceilán, es una versión de un mito universal alrededor del castigo divino que se genera cuando los hijos niegan la comida a sus padres. Este cuento tiene, como muestra Pedrosa, interesantes paralelos con leyendas de países tan lejanos entre sí como Argentina, China o Madagascar, así como con obras de diferentes tradiciones literarias, que incluyen la Biblia, los *exempla* medievales, los dramas de Sófocles, el romancero español, lo mismo que una historia china del siglo XVII o *Cien años de soledad* de García Márquez.

Además del análisis de los textos, Pedrosa también incluye una “Tabla de concordancias con el catálogo universal de tipos de cuentos” (67-68), que resulta de gran utilidad para observar la variedad de los motivos que se aprecian en cada una de las historias recogidas:

Porque nada es más fácil, en ese caso, que constatar que, por más insular y específica que parezca la tradición cuentística del remoto enclave —varado en el océano Índico— de Ceilán, sus flores podrán ser exóticas pero no endémicas, preciosas pero no exclusivas; y que sus ramas son mecidas por vientos que no son sólo los de la gran isla, sino los que recorren y traspasan todas las latitudes del mundo sin someterse a límites geográficos ni a fronteras administrativas (24).

La última parte de la colección consiste en un grupo de relatos acerca de las costumbres y creencias de los habitantes de Ceilán. Esta sección, que consta de cinco narraciones (núms. 45-49), sirve para conocer la cultura —mágica y maravillosa, en muchos casos— del pueblo cingalés:

Todos tienen muy presente la precaución de acostarse, si es que tienen posibilidad, en dirección al este y al oeste, y nunca con las cabezas hacia el sur. Allí es donde se encuentra la morada de *Yama*, el dios de la muerte, mientras que el norte se halla habitado por demonios. Por eso están tales direcciones expuestas a influencias malignas que pueden actuar sobre el durmiente y ser acaso el origen de males de tan indeseable agüero como las pesadillas (233).

Escenas como la anterior, así como los cuentos recopilados, no dejan de tener un enorme interés antropológico. *La princesa de cristal* es, además, un invaluable documento literario, una cuidada edición, en la que se puede percibir el aroma del *curry* y del arroz recién preparado.

CLAUDIA CARRANZA VERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

María Elisa Reynoso Ron. *Diccionario de proverbios, dichos y refranes español-inglés. Dictionary of Proverbs and Sayings. English-Spanish*. México: Impulso Creativo / Asociación Mexicana de Profesionales de la Edición, 2002; 346 pp.

La traducibilidad de los textos breves, elípticos y metafóricos de los refranes, proverbios y dichos ha representado una preocupación para traductores e intérpretes de todas las épocas. Estos textos implican una serie de conocimientos compartidos y validados por una comunidad lingüística, y expresan más de lo que dicen a través de las palabras que los conforman; es por ello que, especialmente cuando se encuentran insertados en un discurso, requieren mucho más que una traducción literal de una lengua a otra. Poder verter a otra lengua todo el contenido sentencioso que se expresa mediante imágenes, metáforas y esquemas, además de la estética propia que algunos contienen: ritmo, rima, figuras retóricas, etc., requiere una serie de técnicas y estrategias para poder acercarse lo más posible al texto original.

El libro aquí reseñado, de la traductora e intérprete María Elisan Reynoso Ron, es una útil herramienta para traductores, intérpretes, escritores y periodistas, en la cual se pueden encontrar equivalencias entre los materiales paremiológicos de estos dos idiomas. También es una herramienta importante para alumnos y profesores de idiomas. (La práctica de la traducción de máximas, proverbios y refranes para estudiantes se remonta a la Edad Media, cuando se querían verter a la lengua romance los adagios latinos o las sentencias griegas.) Estas prácticas resultan útiles en general, puesto que no sólo se busca la traducción literal, sino el poder trasladar todo el contenido de los proverbios, dichos y refranes, ya sea sustituyendo por un equivalente existente en otra len-

gua (en este caso el inglés o español), ya tratando de crear una frase que encierre tanto el contenido sentencioso como el simbolismo, la imagen, el juego de palabras, la intención, etc.

La selección que la autora presenta incluye, además de proverbios, dichos y refranes conocidos en México y Estados Unidos, algunos del mundo panhispánico y del Reino Unido.

El *Diccionario* está integrado por una primera parte en la cual se presentan los refranes en español, ordenados alfabéticamente por la primera palabra, seguidos por la correspondiente equivalencia en inglés. Los refranes viven en variantes en las cuales se presentan ligeros cambios de palabras, y el *Diccionario* ofrece algunas de esas variantes; entre paréntesis se indican opciones que corresponden a variantes o a ortografías distintas entre el inglés británico y el estadounidense. Por ejemplo, en el refrán 1202, “La fortuna ayuda a los audaces. Al hombre osado, la fortuna le da la mano. *Fortune favo(u)rs (helps) the bold. A creaking door (gate) hangs longest*” (140). Entre corchetes se indican palabras que se pueden o no utilizar; por ejemplo, el refrán 1822, “Ojo por ojo, [y] diente por diente. *An eye for an eye, [and] a tooth for a tooth*” (198).

En este *Diccionario* se proponen varios tipos de equivalencias entre los refranes, dichos y proverbios de las dos lenguas, tanto las que significan lo mismo aunque se expresen en forma distinta, como aquellas que guardan semejanza por la metáfora o imagen con que se expresan. Por su valor universal y, en algunos casos, su origen común, los refranes pueden existir con la misma imagen y el mismo sentido, como el refrán de origen griego “Una golondrina no hace verano. *One swallow does not make a summer*” (265). De este modo, a pesar de que los refranes, dichos y proverbios han seguido su propia evolución en cada lengua, en algunos casos la traducción o equivalencia que ofrece el *Diccionario* es casi literal, como el número 1744: “No hay que echar lodo al pozo que nos dio agua. *Cast no dirt into the well that hath given you water*” (188); o el número 1414: “Los peces grandes se comen a los chicos. *Big fish eat little fish*” (156).

En algunos casos, se presentan agrupadas variantes menores; por ejemplo, en el número 624, en el cual las variantes en español obedecen a adiciones sobre la base de un mismo refrán y en el caso del inglés se proponen dos opciones muy cercanas:

Del agua mansa Dios nos libre, que de la que corre ya sabemos.
 Del agua mansa líbreme Dios.
 Del agua mansa líbreme Dios, que de la recia me libro yo.
 De las aguas mansas líbreme Dios.
Smooth water runs deepest.
Still waters run deep (72).

En otros casos, la autora agrupa proverbios, refranes o dichos que pertenecen a la misma familia, es decir, cuyo sentido paremiológico es el mismo, aunque la imagen con la que están expresados cambia; como el número 641, el cual en las dos lenguas presenta distintas opciones:

Después de conejo ido, pedrada al matorral.
 Después de muerto el burro, la cebada al rabo.
 Después de niño ahogado, tapan (tapen) el pozo.
 Después de verme robado, compré un candado.
 A buenas horas, mangas verdes.
 Al asno muerto, la cebada al rabo.
 Tras la casa incendiada, traer el agua.
After death, the doctor.
It is too late to shut the stable-door after the horse is stolen (has bolted).
It's too late to spare when the bottom is bare.
The bolt (lock) the stable door after the horse has bolted.
When the horse is starved, you bring him oats.
When the house is burned down you bring water (73).

A veces, en el caso del inglés se propone un proverbio que equivale a varios refranes en español; así, por ejemplo, el refrán 873:

El que nace pa' tamal, del cielo le caen las hojas.
 El que pa' tamal nace, del cielo le caen las hojas.
 A quien Dios quiere bien, la perra le pare puercos (lechones).
 Quien nace para martillo, del cielo le caen los clavos.
 Si naces con hados buenos, los gallos te ponen huevos.
Whom God loves, his bitch brings forth pigs.

Cada variante en español inicia una entrada; así, este mismo grupo puede encontrarse también en los números 87 ("A quien"), 2048 ("Quien") y 2212 ("Si naces"), según el refrán que encabeza la lista.

Existen refranes y dichos que, tomando sentencias cuyo contenido es universal, utilizan imágenes que incluyen elementos propios de México y cuya traducción o equivalencia en inglés entonces puede encontrarse utilizando un sentido más directo y menos metafórico como en el caso del número 191: “Al nopal lo van a ver sólo cuando tiene tunas. Cuando las higueras tienen brevas, todos se le acercan”, cuya equivalencia en inglés resuelve la metáfora: “*In time of prosperity friends will be plenty; in time of adversity not one among twenty*” (26).

La segunda parte del *Diccionario* corresponde al inglés-español; es un listado en el cual se presentan por orden alfabético 2450 *proverbs or sayings* ingleses; se indica el número del proverbio, dicho o refrán, y el número de página en la cual se pueden encontrar las equivalencias en español. Por ejemplo, el primer proverbio de la lista: “*A bad compromise is better than a good lawsuit*” remite al refrán número 1492, que presenta las equivalencias en español: “Más vale mal ajuste (arreglo / concierto) que buen pleito. Más vale mala avenencia que buena sentencia. Más vale mala transacción que un buen pleito”, además de ofrecer otra variante en inglés: “*A lean compromise is better than a fat lawsuit*” (166).

La bibliografía que se presenta al inicio del libro da cuenta de las fuentes utilizadas: refraneros o colecciones mexicanas, colecciones españolas modernas, diccionarios de refranes en español e inglés, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, diccionarios ingleses y estadounidenses. Para una futura edición ampliada de este *Diccionario* se podría contar, para el refranero mexicano, las compilaciones de Herón Pérez Martínez, síntesis de las colecciones anteriores, en especial *Refranero mexicano* (2004), cuyas glosas, sobre todo en los casos en que los refranes contienen léxico de origen prehispánico, son muy enriquecedoras. De igual manera, sería importante para los estudiosos de los proverbios, dichos y refranes, que en cada uno de ellos se indicara la fuente de la que proceden.

Este *Diccionario*, además de su utilidad como herramienta de trabajo, abre las puertas para la investigación acerca de las particularidades de cada lengua y ofrece un valioso material de estudio para la paremiología comparada.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Los romances del Quijote. CD 1CM0139. Antoni Rossell & Courtly Music Consort. Alcalá de Henares: 2004. Folleto de Manuel Alvar y Antoni Rossell; 39 pp.

El punto de partida para la grabación de este disco se dio en 1999, cuando en el congreso de *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero*, Julio Alonso Asenjo abordó el tema. A partir de ahí, nos informa Rossell, “numerosos contactos, consultas e investigaciones con diferentes especialistas, y en particular con Alonso, hicieron posible esta grabación” (10).

Antoni Rossell, quien se hizo cargo de la producción artística, de la dirección y de la investigación del material, invitó a un destacado grupo de personas para seleccionar, reconstruir y musicalizar algunos de los romances que aparecen en el *Quijote*.

Participaron en la elaboración de los dos discos Basilio Losada, intérprete del texto desde el punto de vista dramático; Sabih Lozano y Antonio Sánchez B., encargados de los instrumentos de viento y percusiones, y Chema Puente, del rabel (instrumento medieval de tres cuerdas, semejante al laud).

La ambientación y la voz estuvieron a cargo de la Compañía del Corral de Comedias de Almagro: Antonio León, Nieves Carrión y Covadonga Calderón. Carlos de Hita se ocupó de los efectos y de la grabación de sonidos y de la selección de espacios naturales. Albert Moraleda estuvo al frente de la toma de sonido y la edición. La grabación se llevó a cabo en el Corral de Comedias citado, en el Cerro de la Encantada (Ciudad Real), en el Teatro de Almagro y en el Estudio Albert Moraleda en Barcelona. La producción estuvo a cargo del Centro de Estudios Cervantinos (Universidad de Alcalá de Henares).

La edición de los romances citados en el *Quijote* fue de Manuel y Carlos Alvar, Paloma Díaz-Mas, Ramón Menéndez Pidal y Antoni Rossell, y la de los pasajes de la novela citados, de la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas. Las melodías proceden en parte de la música renacentista y sobre todo de la tradición oral moderna; muchas son reconstrucciones hechas *ad hoc*.

La introducción, bilingüe (español-inglés), del cuadernillo impreso (5-6; 11-12) fue elaborada por Carlos Alvar. Se informa al escucha-lector sobre la relación que existe entre el Romancero y el *Quijote*. Los roman-

ces viejos y nuevos que incorporó Cervantes en su gran obra eran del dominio público, y tal vez, expone Alvar,

el embrión del *Quijote* fue un *Entremés de los romances*, breve pieza teatral atribuida a Lope de Vega (aunque quizás surgida del ámbito de Góngora), en la que Bartolo, hombre rústico, enloquece como consecuencia de la lectura de romances caballerescos (5).

Cabe mencionar que no pocos estudiosos del *Quijote* no están de acuerdo con esta idea.

El apartado "Arqueología y reconstrucción musical" (7-10) que aparece en el cuadernillo es de Antoni Rossell; en él subraya el autor que una de sus preocupaciones fue tomar como punto de partida "la 'oralidad', concepto que abarca aquellos repertorios líricos o narrativos que se transmitían con música" (7). Asimismo hace hincapié en que los "romances seleccionados para la grabación tienen en el texto cervantino una función de tipo connotativo e intertextual, es decir, añaden contenido, significado o dramatismo al texto de Cervantes" (8).

El material se divide en dos partes: el primer CD está constituido por siete romances que cita Cervantes en la primera y segunda partes del *Quijote*. Se inicia con el *Romance del amante apaleado*, que contiene la famosa frase inicial de la obra:

Un lencero portugués
recién venido a Castilla,
más valiente que Roldán
y más galán que Macías,
en un lugar de la Mancha,
que no le saldrá en su vida,
se enamoró muy despacio
de una bella casadilla... (18).

El *Romance de Lanzarote* (II), citado en el *Quijote* repetidas veces, decía en una versión antigua:

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido

como fuera Lanzarote
 cuando de su aldea vino:
 doncellas curaban de él:
 princesas del su rocino (19).

El romance del *Marqués de Mantua* (V) también forma parte de esta colección, ya que “trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del marqués de Mantua cuando Carloto le dejó herido en la montiña” (19).

— ¡Oh noble marqués de Mantua,
 mi tío y señor carnal! (19).

De los romances cuya autoría es de Cervantes, el *Romance del cabrero* (I, XI), el de don Quijote (II, XLVI) y el de Altisidora (II, XLIV), nos dice Rossell que sus melodías fueron tomadas de la tradición oral española.

En el segundo disco compacto se incorporaron, además de los dos últimos mencionados, seis más de la segunda parte del *Quijote*: el romance de *Guarinos* (IX); *Calainos y la infanta de Sevilla* (IX); el *Romance de la Serie de Muza* (XII); *Gaíferos y Melisendra* (XXVI).

En este último se produce, según palabras de Alvar, “el encuentro de la realidad de don Quijote con la ficción de los títeres que representan la historia de Gaíferos” (5). *Gaíferos y Melisendra* es un romance carolingio que conjunta varios temas recurrentes: el rescate de la esposa cautiva, la huida de los amantes, el combate del caballero con sus perseguidores y el retorno triunfal a la patria. Cervantes representa esta historia desde la perspectiva de la burla y la comicidad:

Jugando está a las tablas don Gaíferos,
 que ya de Melisendra está olvidado (29).

Por último, se incluyen también en el disco 2, el Romance de la *Penitencia de Don Rodrigo* (XXXIII); y el Romance del *Cerco de Granada* (LXXIV).

En suma, los romances citados constituyen un valioso material, que por su organización, selección, rigor y cuidado, es un atractivo tesoro poético-musical.

MARÍA TERESA RUIZ
 Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Antonio García de León Griego, comp. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / IVEC / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006; 312 pp.

Fandango, el último libro de Antonio García de León, representa el desarrollo más reciente de los estudios sobre el son jarocho que el autor ha llevado a cabo durante décadas. Si, como dice la presentación, el fandango jarocho es el resultado de una “decantación cultural” de “aspectos históricos, musicales, literarios y sociales” (11), en este libro se encuentra, decantado a través de sucesivas reflexiones, el pensamiento que García de León ha generado desde artículos como “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular” (1992) y “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial” (1994), hasta su libro *El mar de los deseos. El Caribe hispano-musical: historia y contrapunto* (2002).¹ Su obra es una referencia obligada para estudiar el tema y destila un saber generado tanto por el camino de la investigación académica como por el de la biografía y la historia familiar. García de León es músico, ejecutante de sones, además de investigador, alumno del ya mítico don Arcadio Hidalgo y nieto de una “frágil bailadora de fandango, transportada zapateando sobre la tarima por las calles de Jáltipan” (3), como reza la dedicatoria. Las dos vertientes, académica y familiar, se unen en Eulogio Aguirre Santiesteban, *Epalocho*, cronista de Jáltipan a principios del siglo XX y tío abuelo del autor, quien aparece antologado en la tercera parte del libro. La obra se compone de tres partes: un extenso estudio introductorio, un “cancionero posible” y una antología de documentos “hasta ahora dispersos o poco conocidos” (11).

El estudio introductorio (que es donde más se percibe la mencionada “decantación” del pensamiento del autor con respecto a sus anteriores trabajos) se distingue por su amplio alcance: por un lado, cronológico

¹ “El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular”. *La Jornada Semanal*, 12 de enero, 1992: 27-33; “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial”. En Bolívar Echeverría, ed. *Modernidad, mestizaje y ethos barroco*. México: UNAM, 1994, 111-130; *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002. Para este último, véase la reseña de Raúl Eduardo González, en *RLP* III, 2: 181-189.

(del siglo XVI al XX); por otro, en términos del abanico de fuentes documentales y estudios críticos consultados, así como de la riqueza de referencias cruzadas al interior del libro, que logra una excelente cohesión y coherencia. Muy al principio, el autor nos plantea un resumen del desarrollo cronológico que irá desglosando:

Podemos decir que en los primeros dos siglos de la colonia se consolidaron en Nueva España formas culturales marcadas fuertemente por el mestizaje [...]. El siglo de la colonización, el corto siglo XVI, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y el mestizaje, el XVII, les dio su sabor particular.

Pero ya para finales del siglo XVIII, las regiones fueron adquiriendo poco a poco su propia identidad, y hubo un gran proceso de popularización de la música y las danzas [...]. La “pedacería” que fue llegando de España, Cuba, el Caribe y de otras regiones europeas, interactuó enlazando comarcas hasta el siglo XVIII, hasta fijarse regionalmente en el siglo XIX (14).

La discusión sucesiva dejará en claro que los siglos no marcan cortes netos y que cada uno se traslapa en el siguiente. García de León no abandona el concepto de *Colonia*, con todo lo que implica (la conquista violenta e imposición de un sistema político y económico, así como de patrones de población, por ejemplo), frente a cierto revisionismo histórico que quisiera borrarla en favor de un más glamoroso *virreinato*.

En paralelo a una historia de los hechos, el autor se esfuerza por señalar una historia del discurso: el conjunto de miradas, percepciones y representaciones que se han ido cristalizando alrededor de su objeto de estudio, contribuyendo indisolublemente a su conformación. Así, por ejemplo, hace referencia a “las imágenes que la sociedad española se hacía de ‘los negros’” (28, n. 32); destaca cómo las “intenciones didácticas, surgidas de [la Revolución], se van a nutrir de un folclor reinventado al calor del nacionalismo” (33); analiza “las nuevas construcciones de la identidad, lo que involucran las modernas representaciones de lo jarocho en ferias, encuentros y festivales” (58). Al presentar una antología de documentos, García de León explica que nos encontramos frente a “tres niveles de aproximación al fandango: el de la gente de paso, el de los cronistas locales y el de los musicólogos nacionalistas”, con su “diversi-

dad de miradas nacionales y extranjeras” y, por consiguiente, sus “diversas perspectivas” (97), que, con el tiempo, llegan a ser opuestas. Por ejemplo, obsérvese el cambio de juicio acerca de la relación entre lo jarocho y lo andaluz en la crónica de un fuereño, en 1825, y en la crítica que hace un cronista local de la película *A la orilla de un palmar*, de 1937. Entre las dos opiniones media más de un siglo de intensa construcción de nacionalismo cultural:

Creía hallarme en España, en Jerez de la Frontera, porque hablaban puro andaluz, con aquel ceceo que les es propio y el andar jaque y fanfarrón. No podían negar que eran descendientes de aquellos andaluces que fueron a la conquista de México con Hernán Cortés (127).

El autor quiso filmar las costumbres veracruzanas sin conocerlas bien. [...] Los actores de la cinta no hablan en jarocho, sino en un modo andaluz o cubano, que resulta inaceptable por completo (247).

La tesis fundamental del autor es que la historia del fandango veracruzano se construye, literalmente, sobre la marcha, es decir, en movimiento, moldeándose en los viajes y recorridos que trazaban las rutas del orbe cultural hispano-caribeño: “Estas manifestaciones culturales marcaron la existencia de circuitos trasatlánticos e interiores de ir y venir de músicos y comediantes, trayectos continuos sobre los que se tejieron también las conspiraciones políticas, la vida cotidiana” (17). Por ejemplo, la ruta del teatro, influencia importante en la conformación del acervo literario y musical del son jarocho: “la ruta Cádiz-La Habana-Nueva Orleans-Veracruz-Puebla-México, trayendo las últimas novedades de Europa y el Caribe” (16).

El apartado “El mundo jarocho y los veneros de la fiesta” (18 ss.) acerca el *zoom* específicamente a Veracruz y a los procesos espaciales, sociales y raciales que subyacen a la definición de su cultura. El autor vuelve a insistir en la importancia de los siglos XVIII y XIX:

Los primeros fandangos de tarima, los que podemos distinguir como propiamente jarochos, con su protocolo y sus sones asociados, aparecerán desde mediados del siglo XVIII, que es una época de consolidación

de las regiones de todo el país [...]. El son [...] se protocolizó alrededor de la tarima a lo largo de ese siglo y del XIX (24).

La primera mención que conocemos del término *fandango* se remonta a 1767 y aparece en una denuncia ante la Inquisición de Joseph Domingo Gaitarro, natural de Córdoba u Orizaba: “pregonero itinerante” acusado de bígamo; “cantador y tocador, y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero” (31, n. 41). García de León hace notar que la figura del músico profesional también se forma en esa época:

Por estas redes sutiles de la actividad fandanguera se transmitía también la fama y prestancia de muchos buenos músicos y trovadores, algunos de los cuales se convertían en itinerantes, en fandangueros transhumantes, músicos profesionales que recorrían el mundo jarocho (31).

De allí que sea un falso problema contraponer lo “tradicional” a lo “comercial”, trampa en la que suelen caer los folcloristas: la profesionalidad de los músicos es más antigua y más tradicional de lo que generalmente se piensa. El autor profundiza en este problema al abordar, en un análisis breve pero acucioso, el fenómeno del “nuevo folclor urbanizado” de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, y apunta:

Coincidiendo con el éxito comercial del son regularizado, los fandangos tradicionales empezarán a extinguirse, sobre todo en el Barlovento y el Veracruz central —justo allí de donde procedían los músicos integrados al nuevo estilo—, cortándose muchos de los hilos que unían la tradición rural con el virtuosismo profesional (34).

“El campo armónico” reseña las características instrumentales y, en general, musicales del son jarocho. Incluye un “Enlistado de 106 sones y cantares jarochos” (43 ss.), clasificados según el modo de la melodía, la forma del baile y el tema de las coplas. La clasificación resulta bastante útil como esquema de referencia, aunque no sea exhaustiva, como todas las que hasta ahora se han intentado (no incluye, por ejemplo, el son tuxtleco *El zopilote*). “La poética del cancionero regional”, por su parte, se concentra en el aspecto literario, sobre todo en el rastreo del origen de

algunas coplas del son jarocho en la literatura del Siglo de Oro. Como botón de muestra, véase el evidente parentesco entre una copla y los versos de un entremés de Calderón de la Barca:

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

*Yo quiero bien;
mas no he de decir a quién.*

Es tan sagrado el respeto
de la hermosura que adoro,
que se ofende mi decoro,
aún dentro de mi conceto.
Morir y callar prometo,
y si el callar y el morir
por señas he de decir,
mi fineza y su desdén.

*Yo quiero bien;
mas no he de decir a quién (51 y n. 87).*

El breve apartado “Desparramando mudanzas: el lenguaje de los pies” esboza una descripción de las características rítmicas y coreográficas del baile zapateado. “La reinención de las tradiciones”, sección que cierra la primera parte del libro, también es muy breve. Se ocupa de los últimos avatares del son jarocho en la época contemporánea, sin realmente profundizar, lanzando más bien interrogantes cuyas respuestas apenas se esbozan y que sugieren la necesidad de un seguimiento futuro.

“Un cancionero posible” es, en la intención del autor, un ejemplo de “uno de los tantos cancioneros posibles dentro de un repertorio amplísimo” (61). Las coplas incluidas en el libro —en esta y otras secciones— constituyen uno de sus aciertos en términos de lectura placentera, y tam-

bién de valor documental. Se extraña un poco que el autor no comparta su erudición, es decir, que no haga un puntual registro de las fuentes y procedencias de las coplas.

La tercera y última parte del libro —la antología de documentos— es la más amplia y, en cierta forma, representa la base, justificación y razón de ser de la obra. La gran mayoría de los textos, ordenados cronológicamente, son crónicas de viajeros (nacionales y extranjeros) del siglo XIX, a las que el autor, como ya vimos, atribuye una importancia clave. Aparte, se incluyen una relación satírica de fines del XVIII, procedente de un expediente inquisitorial; un fragmento de novela de principios del XX; algunas crónicas del mismo siglo, y tres trabajos musicológicos. En este punto, me limitaré a hacer algunos señalamientos parciales, pues es imposible agotar en una reseña la riqueza informativa que puede extraerse de esta valiosa recopilación. Se puede apreciar, por ejemplo, el origen tradicional de una costumbre que posteriormente cayó en desuso en los fandangos, para sobrevivir en la estilización de los ballets folclóricos: el anudar y desanudar con los pies, al ritmo del baile, una tela en un moño (161). Muchas de las crónicas, así como el fragmento de ficción, destacan los aspectos más novelescos (y hasta folletinescos) del fandango: los galanteos a las mujeres y los duelos de versadores repentistas que, a la menor provocación, pasaban de los versos a los puños o a las armas de filo: “Apartáronse los músicos porque sabían por experiencia cuán expuesto era aguardar el principio del combate” (146). En otros textos, el tema es abordado desde una vertiente humorística, como en los encantadores romances burlescos de José María Esteva (167 ss.), o en el siguiente pasaje de la crónica de Gabriel Ferry, que reproduzco extensamente por ser muy revelador de cierta bravuconería escénica, heredera del teatro barroco:

Fiel a la costumbre de los suyos, que no dejan nunca de llamar la poesía al auxilio de su valor, cantó, con voz más fuerte que armoniosa, lo siguiente:

A ese mi competidor
dile que llevo cortante;
si tiene *jierro* y valor,
que se me ponga delante.

Al concluir, sacó su afilado machete y empezó a hacer el molinete con él. Imitando su ejemplo, desenvainé mi sable. Un combate en este sitio solitario, sin más testigos que las aves, tenía algo de caballeresco; pero los caballos que montábamos correspondían tan poco a nuestra disposición belicosa, y era su aspecto tan grotesco y pacífico, que en el momento mismo de cruzar las armas y al mirarnos cara a cara, no pudimos mantener nuestra formalidad. [...] El jarocho me tendió la mano y, al renovar su satisfacción, añadió:

– Además de no haber motivo para abatirnos, tengo otro desafío pendiente y hubiera faltado a un grave deber metiéndome en esto antes de haber arreglado lo otro (138).

Son muchas las coplas que el libro reúne. La siguiente copla de despecho –cantada en caso de falta de generosidad hacia los que en diciembre van de casa en casa entonando villancicos navideños a cambio de dinero o bebida, tradición llamada “La rama” – vuelve a dar testimonio de la corriente humorística que late en la tradición jarocho:

Ya se va la rama
con todo y bandera,
porque en esta casa
tienen cagalera (266).

Podemos vislumbrar en las coplas jarochas los ecos de una tradición hispánica que no se limita al Siglo de Oro. El encuentro de una resonancia (tópica y rítmica) entre una copla y un poema de Federico García Lorca ubica al poeta dentro de esa misma tradición:

Zacatito verde,
rociado de trigo,
si usted no se casa,
se muere de frío (229).

Tengo mucho miedo
de las hojas muertas,
miedo de los prados
llenos de rocío.

Yo voy a dormirme;
si no me despiertas,
dejaré a tu lado
mi corazón frío.²

La bibliografía es muy extensa y está convenientemente dividida en “Archivos consultados”, “Fuentes de época” y “Libros y artículos”. Se echa de menos la presencia de otros instrumentos que hubieran facilitado el uso del libro como herramienta de investigación; por ejemplo, un índice onomástico y otro analítico. Tal vez esta sea una de las limitaciones del libro, junto con las ocasiones en que falta la indicación de fuentes (la mayoría de las coplas y algunos otros elementos, como la anécdota de la cantante amante del virrey, en la página 17). Por lo demás, se trata de una obra rica y sugerente, de apasionante lectura, que indica caminos y rutas a seguir para entender y disfrutar la tradición *sonera* de Veracruz.

CATERINA CAMASTRA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

² Federico García Lorca, “Aire de nocturno”. En *Romances y canciones*. Madrid: Mondadori, 1998, 7.