

Susana Weich-Shahak. *Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de la tradición oral*. Estudio crítico de Ana Pelegrín. Madrid: Compañía Literaria, 2001; 244 pp.

Si el repertorio tradicional infantil de los sefardíes había sido casi ignorado por el mundo académico, la labor de rescate que se impuso Susana Weich-Shahak deja como resultado una invaluable y ardua pero deliciosa tarea, que aparece impresa hoy en esta antología de 244 páginas.

Los cantos que componen la antología provienen de las dos grandes vertientes de la diáspora sefardí: la del Mediterráneo oriental y la del norte de Marruecos, la primera asociada con el imperio otomano y la segunda con el protectorado español. La autora atribuye, con justicia, la riqueza del acervo a la influencia de las fuentes hispánicas medievales y posteriores contactos con la cultura ibérica, por una parte y, por otra, al movimiento de dispersión de los judíos sefardíes, así como a la influencia de los pueblos con los que convivieron tras su expulsión, en 1492. Estas fuentes nos hacen pensar en una dinámica de transmisión oral muy interesante y de gran movilidad.

Las encuestas que aplicó Susana Weich-Shahak¹ para reunir sus materiales reflejan los recuerdos de dos grupos distintos de población adulta: los informantes de la zona balcánica oscilan entre 60 y 94 años y los de Marruecos, entre 45 y 75. Los testimonios, organizados en dos rubros —el primero reúne lo que ellos recordaban haber cantado y jugado durante su infancia y el segundo los juegos y cantos que ellos transmitie-

¹ En los catálogos de Weich-Shahak, que se encuentran actualmente en la Fonoteca Nacional (National Sound Archives = SNA) de la Jewish National and University Library (JUL) de Jerusalén, se hallan los materiales que alimentan el libro.

ron a sus hijos y nietos—, fueron reunidos por la autora a lo largo de las dos décadas que cerraron el siglo xx. Hubiera sido deseable contar con informantes infantiles, que seguramente nos permitirían conocer el estado actual de la tan rica tradición oral sefardí, pero de cualquier forma es muy valioso disponer de estas evocaciones que los adultos han atesorado “como joyas depositadas en sus recuerdos desde hace más de medio siglo”:

Son cancioncillas y juegos que adornaron sus infancias, lejanas en el tiempo y en las distancias, cuando cantaban y bailaban en los lejanos países de sus diásporas, en una lengua que conservaban asombrosamente de su tradición hispánica nunca traicionada (11).

Antes de iniciar un esbozo del contexto histórico-geográfico de la colección, Weich-Shahak cita a Iona y Peter Opie:

Aun cuando exteriormente parezcan toscos, los niños siguen siendo los más cordiales amigos de la tradición. Como el salvaje, son respetuosos, hasta veneradores de la costumbre y, en su propia comunidad, sus hábitos y su lenguaje parecen apenas alterarse o cambiar de una generación a la otra (13).

Sin embargo, junto al respeto de la colectividad infantil a las composiciones tradicionales, la investigadora menciona también los cambios que han ocurrido y las posibles incorporaciones recientes. Los intereses, prácticas y gustos del colectivo infantil definen, finalmente, la tradición.

Como otros repertorios infantiles, el sefardí comprende materiales verbales y no verbales, unos de formulación poética y otros que implican alguna acción relacionada con el juego. Conforme a esta división, las expresiones poéticas corresponden a las retahílas, las canciones y los romances, en tanto que las no verbales se clasifican como juegos y costumbres, asociados con la vida del pequeño y su crecimiento.

El libro de Weich-Shahak recurre a las definiciones que ha propuesto Ana Pelegrín para el concepto de retahíla. Ya en una reseña reciente de *La flor de la maravilla* de Ana Pelegrín (*RLP*, II, 1: 216-227) expresé mi preocupación por la flexibilidad y la amplitud con que el equipo sociolingüístico de la Universidad de Granada utiliza ese concepto; sólo me interesa insistir ahora en que el estudio de la retahíla debe prestar aten-

ción al elemento secuencial y a la noción de listado: así podría funcionar en forma más específica para las clasificaciones establecidas por este tipo de investigaciones.

Más adelante daré algún ejemplo de la participación de Ana Pelegrín en la antología que reseño; por el momento, baste mencionar el valor de su estudio crítico. Su aportación fundamental consiste en establecer vínculos entre el acervo sefardí y el de la tradición hispánica, siempre apoyada en fuentes antiguas y en las tradiciones infantiles iberoamericanas vigentes; ello se suma a su gran capacidad analítica. Pelegrín propuso además la clasificación en retahílas escénicas, retahílas cuento-fórmula y retahílas petitorias.

La antología contiene retahílas que presentan semejanzas con las contenidas en fuentes antiguas —cancioneros y crónicas, sobre todo— y con otras composiciones de la tradición oral hispánica. La marcada presencia de estas últimas en boca de los pequeños sefardíes en sus diásporas, refleja ese fenómeno que tanto llamó la atención de estudiosos españoles como Ángel Pulido, quien explicó el hecho por “aquel puro amor a la patria de sus remotísimos abuelos” (13). En una tercera línea figuran los materiales que testimonian la influencia de culturas del entorno en que durante siglos se desarrollaron las comunidades sefardíes.

Las concordancias entre las composiciones sefardíes y las hispánicas y las procedentes de culturas del entorno tienen diversos aspectos:

- 1) semejanza de estructuras, temas y formulaciones; 2) coincidencia parcial, sólo de algunos términos o palabras claves; 3) semejanza en la función, y 4) utilización de vocablos en la lengua no hispánica, señalando una fase que se aleja más de la tradición ibérica (14).

Son muchos los ejemplos que ilustran tales coincidencias. Sólo por mencionar algunos de los citados en este libro, veamos un caso de semejanzas temáticas y estructurales. Del *Cancionero leonés* de Miguel Manzano se cita la siguiente retahíla, asociada con otras versiones de fuentes orales españolas:

—De codín, de codán,
de la mano, cordobán,

de la mesa a la cocina:
 ¿cuántos dedos tienes encima?
 —Tres.
 —Si hubieras dicho dos,
 ni perdías ni ganabas,
 ni te daban puñaladas.²

De José Manuel Fraile Gil, varias versiones de la misma composición recogidas en Madrid; como la siguiente:

—Decodín, decodán,
 de la cabra cordobán,
 del cencerro molinero:
 ¿cuántos dedos tengo en medio?
 —Dos.
 Por no haber dicho tres...³

De las recopiladas en Membribe por Blanco García:

—Recotín, recotán,
 de la vera, vera van,
 del palacio a la cocina:
 ¿cuántos dedos hay encima?
 —Si hubieras dicho... lo hubieras adivinado (*sic*).

Pues bien, en Bosnia la autora ha recogido (núm. 54) la siguiente:

—Dicotín, dicotán,
 de la barba Snderlán,
 de san teno
 barba teno:
 ¿cuántos dedos ya hay en medio?
 —Tres.
 —Ah, ¿dijiste tres?

² [Se ha modificado la división en versos y retocado la puntuación que presenta la reseñadora. N. de la R.].

³ Susana Weich-Shahak nos remite a Fraile Gil, 1994: 137-138 (14).

Si decías dos,
no llevabas lo que llevas.

Concentrémonos en el goce que nos produce el ambiente bullicioso de esta retahíla, la invitación al juego, la agilidad del diálogo; lo inaudito de los personajes mencionados —cabras, molineros, el Snderlán, el de la barba—; la seducción que causan las variaciones rítmicas de la composición, la importancia de esa pequeña parte del cuerpo que son los dedos para referirse a los números dos y tres, resumiendo, en el acertijo planteado como parte de la fórmula de sorteo. Y de verdad que, igual que en la *performance*, llegaremos a un placer dinámico como el que definen los límites espaciales de la composición: “de la mesa a la cocina” o “del palacio a la cocina”, un placer equivalente al de las voces que pronuncian la absurda pero divertida amenaza que dicta el juego como sentencia:

—Si hubieras dicho dos,
ni perdías ni ganabas,
ni te daban puñaladas.

No olvidemos que el castigo y la violencia suelen estar presentes, en sus propios términos, en los discursos de este tipo de manifestaciones infantiles, pues dan estructura al fenómeno lúdico.

Por otra parte, el texto de Susana Weich-Shahak pone al descubierto muchas coincidencias entre las composiciones de corro de los niños judíos de Marruecos con las del acervo hispánico, y explica que tales canciones y romances fueron adoptados durante la época del protectorado español en el Norte de Marruecos. Enriquece asimismo las aportaciones de otros estudios con ejemplos de semejanzas del repertorio de los sefardíes del Mediterráneo oriental, comparados con composiciones equivalentes de Grecia, Turquía y Bulgaria. En su labor de detección de coincidencias entre el repertorio sefardí y otros acervos, Weich-Shahak revisa la analogía que asocia la función petitoria de ciertas composiciones judías con los populares aguinaldos españoles.

Apoyada en la información de Fernando Llorca, Susana Weich-Shahak alude también a las coincidencias entre algunos tópicos de las

adivinanzas, como la búsqueda de la medida del objeto a descifrar, típico en estas composiciones populares: “tamaño como una almendra”, “tamaño como una nuez”, “tamaño como un ratón”, etcétera.

Entre las semejanzas formales, la investigadora menciona el diálogo como una de las técnicas comunes en las retahílas infantiles de los niños peninsulares y de los judíos. De los múltiples y divertidos ejemplos que da, se antoja citar uno recogido por Fraile Gil, que seguramente sonará familiar también a los mexicanos:

—Gallinita ciega,
¿qué se te ha perdido?
—Una aguja en un pajar.
—Da tres vueltecitas y lo encontrarás.

En cuanto a las semejanzas entre términos o palabras clave, como la “sabanita redonda”, Weich-Shahak ofrece testimonios de versiones de Salónica, Grecia de Rodas de Navarredonda, de la provincia de Madrid, de Canencia de la Sierra, de Algete y otras zonas. Escoge para ello la conseja de “Esterica mi hermanica”, según reza el comienzo de la versión salónica. Ana Pelegrín, por su parte, en el estudio crítico que complementa la antología, se da a la ambiciosa tarea de buscar el significado poético de esta enigmática composición; apegada metodológicamente a la escuela de Menéndez Pidal, construye una versión facticia a partir de las diversas consejicas de que dispone:

Esterica mi hermanita
parió [en] una sabanita,
sabanita ronda,
ronda, ronda,
5 como el pie en la onda,
onda de pece
cara de pece,
pece la luna;
la luna entera,
10 la media luna,
cuezco de aceituna.

—A la puerta del magazén
la llavica se me pierde.
Una llave tienes,
15 que ya viene mi señor.
—La tuya, mi señora,
[de oro la haré yo].

A la puerta de velona
había una llave
20 llena llena de sangre,
[llena llena] de materia.
Quien hablará se la beberá.

Debajo de la escalerica
había una cajica
25 llena llena de sangre
[llena llena] de materia.
Quien hablará se la beberá (66).

Del análisis de esta misteriosa manifestación poética, Pelegrín deduce tres escenas: la primera, alusiva a la evocación, al conjuro; la segunda, que registra un diálogo con el amigo o el amante furtivo, o bien, con el ayudante mágico, y la tercera, la prohibición o el castigo. Sobre la primera escena, Pelegrín advierte que, aunque el nombre varíe en las diversas versiones —Esterica, Sarotica— a partir de las cuales se constituyó esta, se trata de un fuerte lazo sanguíneo, una hermana que se aparta de su clan femenino. Analiza los varios significados del vocablo *sabanica* y lo encuentra en otras retahílas infantiles de su colección, para llegar a asociarlo con la menstruación y, por supuesto, con la virginidad. Estudia también la presencia lunar en la retahíla; la sugerencia de la fertilidad que se apunta en esta y en otras composiciones infantiles y, finalmente, su poder temerario y su frialdad.

En torno a la segunda escena, la del diálogo, apenas señalado, entre la joven y su amigo, Ana Pelegrín percibe “la necesidad de recuperar una llave perdida ante la inminente presencia del dueño” del objeto y, tal vez, de la voz que pronuncia la frase “ya viene mi señor”. La estu-
diosa nos remite a la tradición medieval en la que el motivo de la llave

alude a “cofres, virginidades guardadas, a secretas cajas y arcas, a llaves perdidas, como a objetos mágicos”, motivo acusatorio, en este caso como en otros, de la traición de la dama adúltera, temerosa de un personaje tipo Barba Azul (70). La llave con sangre será el objeto que la delatará y desatará la furia del señor imperial.

En cuanto a la tercera y última escena, Pelegrín estudia la sentencia que condena a la culpable a beber sangre: “Quien hablará se la beberá”. El castigo para los ofensores del prójimo, proveniente de antiguos códigos de comportamiento y presente en muchas composiciones tradicionales, se asocia con la prohibición de hablar, común en juegos y retahílas infantiles. En este contexto, la investigadora subraya la magia que asocia al número tres con la amenaza de un castigo final. Coherente con esta idea, la perspectiva lúdica de “Esterica mi hermanica”, muestra que en el juego el primero que habla es el que ha bebido la sangre.

Nosotros, receptores del texto, independientemente de la interpretación, tan bien expuesta por Ana Pelegrín, quedamos atónitos ante los motivos que encontramos en los juegos y canciones infantiles que la tradición oral ha puesto en boca de diversas generaciones en tan distintos lugares. Tal vez nos hallamos ante un paradójico estigma del oscuro e ininteligible medioevo, capaz de convertir en poético juego infantil las sentencias del castigo por atreverse a hablar.

Grandes sorpresas, como la que nos ha revelado Pelegrín, nos ofrece esta antología preparada por Susana Weich-Shahak, donde además de los textos podemos disfrutar de algunas pinturas alusivas al tema así como de fotografías de los informantes, cuando niños y cuando adultos, y de otras que ilustran los momentos de las entrevistas. Además encontramos las partituras de muchas canciones. Todo ello, material tan invaluable como la recopilación y el estudio crítico.

Prescindiendo de algunos errores tipográficos,⁴ la lectura de la antología nos ofrece el privilegio de enfrentar el tema formalmente y a la vez nos produce un goce que nos identifica con las menudas voces de

⁴ El error tipográfico más grave es el que anuncia en la portada interior un “Estudio crítico de Ana Pelegrín”. Asimismo, no es sistemático el uso de mayúsculas en las composiciones.

esa colectividad pronunciante de discursos, discursos que a veces tienen sentido literal y en otras ocasiones resultan profundamente enigmáticos.

MA. EUGENIA NEGRÍN

Raúl Eduardo González. *El valonal de la Tierra Caliente*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía, A.C., 2002; 91 pp.

El libro aquí reseñado es una antología de textos que se cantan hoy y que pertenecen al género lírico-declamatorio llamado *valona*, uno de los más representativos de la Tierra Caliente de Michoacán. Consta de 32 ejemplos, que el autor toma de la colección más amplia que sirvió de base para su tesis de maestría en Estudios Étnicos en el Colegio de Michoacán. Los textos de la selección son, para el autor, algunos de los más representativos y bellos del género en la región. El libro cuenta con una breve introducción y también incluye, a modo de guía, la transcripción musical de la línea melódica cantada de una versión (en las valonas de la región la música es siempre la misma, lo que cambia es el texto poético), así como una relación de documentos fonográficos y otra de documentos escritos.

Esta publicación tiene como fin dar a conocer la riqueza del género dentro y fuera de la región de la Tierra Caliente, y contribuir a que estas valonas se sigan cantando. En este sentido, aclara el autor, la recolección no tiene aquí ninguna orientación ni filológica ni folclorista, y de ahí la licencia de conjuntar, cuando fue necesario, elementos de diferentes versiones para presentar una más completa que subsanara omisiones o diferencias frecuentes a la hora del canto. La fuente fundamental en este trabajo son grabaciones de campo realizadas por el autor, aunque también se recurrió a las pocas fuentes documentales que sobre el tema existen.

La antología se divide en dos partes o secciones: las viejas valonas y las nuevas valonas. En la primera parte, compuesta de 16 ejemplos, encontramos algunas de las consagradas y más conocidas valonas de la región: *Otro ratito nomás*, *La renca*, *El cabrito*, *Los tiradores* y *El timón* son unas de ellas. En esta sección, como nos explica el propio autor y podrá

observar también el lector, el repertorio se apega en general a los cánones de la glosa, forma poética propia de la lírica del Siglo de Oro español, cuya existencia en la región de Tierra Caliente tiene no menos de cien años, ya que se sabe que formaba parte de la tradición desde mediados del xx. La estructura de la glosa consiste en una cuarteta, también conocida como *planta*, y cuatro décimas, cada una de las cuales debe rematar, de manera sucesiva, con uno de los versos que conforman la cuarteta. Es común encontrar ejemplos en los que esta cuarteta se compone de un solo verso repetido cuatro veces, en cuyo caso las décimas glosadoras terminarán todas con el mismo verso. Además de la glosa propiamente dicha, la forma musical de la valona en esta región comprende una estrofa de despedida, comúnmente una cuarteta, y finaliza con un son o un fragmento de son.

Las nuevas valonas de la segunda parte, por otro lado, prescinden del procedimiento de la glosa, aunque conservan la estructura formal de las primeras. Se trata de textos compuestos en el último tercio del siglo xx y los primeros años del presente milenio, y la mayoría de ellos son de autor conocido. La producción de este nuevo repertorio es en buena medida resultado, según comenta el autor, de los concursos que año con año se celebran durante el mes de octubre en la ciudad de Apatzingán.

Lo que más llama la atención dentro del repertorio de esta segunda sección del libro, es la presencia de temas relacionados con situaciones y problemáticas cotidianas que se viven actualmente en la región: la miseria, la drogadicción, la migración y hasta la vida ingrata que padece el músico. En contraste con tales temas, el tono humorístico, de gran popularidad entre los lugareños, está también presente en algunas valonas de esta sección, como es el caso de *El padre de las tres hijas* y *La viuda*. Cito como ejemplo el texto de esta última (70-71):

Fui al velorio de un difunto,
la viuda estaba llorando;
yo hice guardia junto al muerto
y con devoción, rezando.

La viudita inconsolable
arrebozada decía:

“Mi marido era tan bueno,
me daba todo el dinero,
y ni así le agradecía.
Pobrecito de mi viejo,
que Dios lo tenga en la gloria;
yo nunca lo traté bien
ni lo supe comprender,
se llevó eso en su memoria.”

En un campito que tuve,
me arrimé junto a la viuda;
le dije: “Soy hombre solo,
por eso vine al velorio.
No llore, ¿de qué se apura?”
Me contestó sollozando:
“Para mí esto es un calvario;
no puedo corresponderle,
porque yo ya le di el sí
al que está guiando el rosario.”

Yo quería llegar primero
y en ratos iba corriendo;
—como dice un dicho:
“Cuando uno se va a bañar,
otro se viene vistiendo”.
No hay viuda que en el velorio
no busque nuevo marido,
por eso el que tenga esposa
debe de estar prevenido
que le va a pasar igual
el día que él esté tendido.

Yo fui a todo el novenario
y hasta alabanzas cantaba,
a ver si a los quince días
la viudita conquistaba.
Yo donde quiera le hablaba,
pero el que guiaba el rosario

desde hincado me cuidaba,
 ¡desgraciado rezandero,
 desde que él ya estaba enfermo,
 ya la tenía asegurada!

La viudita arrebozada
 me vide y tiró un suspiro:
 “Me casaré con el rezandero
 y usted será mi querido.”

La ausencia de la estructura típica de la glosa, así como el hecho de que no exista en ella un apego a las normas tradicionales de la rímica y la medida de los versos, ha provocado, tal y como lo expresa el autor, que diversos investigadores califiquen este fenómeno como un signo de decadencia del género.

A este respecto, Raúl Eduardo González muestra una posición clara frente a la manifestación musical concreta que es la valona, lo cual resulta evidente desde la selección misma que compone la antología. No hay un juicio de valor de su parte en relación con la conservación o no de los elementos originales o en cuanto al tiempo de existencia de los diferentes textos. Se trata de un cambio de enfoque en la forma de abordar lo tradicional: en la vida y el desarrollo de las manifestaciones populares existen cambios, y aun cuando esas transformaciones suelen ser violentas y alejarse de las formas originales —en otro tiempo consideradas por ello como “auténticas” y “valiosas”—, el fenómeno tradicional, en este caso musical, debe ser considerado parte de un proceso en movimiento, dinámico y, como tal, debe ser recogido, estudiado e interpretado.

En la antología se incluye, además, un apartado dedicado a otras valonas nuevas escritas al modo de las de la región por autores nacidos fuera de ella. Para el autor estas valonas son de gran valor debido a su originalidad o por mostrar una asimilación del estilo tradicional. La creación de valonas al estilo de Tierra Caliente por personas ajenas a la tradición, muestra la trascendencia del género más allá de sus fronteras regionales, y ello es digno de señalarse. Por otro lado, en esta sección hallamos dos valonas compuestas por Raúl Eduardo González. *¡Ay, mujeres cómo son!* y *¿Qué te han hecho mis calzones?*, que glosan cuartetos tradi-

cionales, son dos muestras en que se condensan estilo, tono y lenguaje propios de la poesía terracalenteña, rasgos perfectamente interiorizados por el autor de este libro.

El repertorio que compone *El valonal de Tierra Caliente* tiene, en su conjunto, la virtud de mostrar un panorama muy completo y actual de lo que se canta en las valonas de Michoacán. Esto se debe no sólo al hecho de que el autor decide pasar por alto cualquier juicio de valor excluyente y abordar el género en su totalidad, sino a que en la recopilación que está detrás de la selección se reconoce una búsqueda profunda que va más allá de lo evidente, más allá de las cinco o seis valonas que, por ser las más socorridas por el gusto y la demanda de los propios terracalenteños, resultan las más conocidas. Es, por así decirlo, otra versión de lo que es la valona michoacana de nuestros días.

Por otro lado, se trata de un libro que se goza, que divierte, que sorprende y que incluso conmueve. En él hallamos una gran diversidad de temas: están los textos humorísticos de gran ingenio como *El cabrito*, la ya mencionada *Viuda* y *Como cualquier animal*; los hay amorosos de gran belleza como *Las horas no había de verte* y *La bandolita de oro*; están también los que delatan un profundo descontento y decepción, como *Quien sirve a bienes ajenos* y *El miserable*. Tampoco podían faltar los que aluden a la mujer traidora, que aquí encontramos en *El correcaminos*. Con el afán de acercar al lector a esta variedad temática del género, transcribo otro ejemplo, muy diferente al anterior, en el que se puede observar, entre otras cosas, la estructura de la glosa. Se trata de la valona *Las horas no había de verte*, incluida en la primera parte del libro (40-41):

¡Las horas no había de verte,
linda, agradable, exquisita!
¿Cómo están esos luceros?
¿Cómo te va de solita?

Cuando a despedirme fui,
no te pude dar la mano;
no digas que fui tirano,
porque a despedirme fui.
Ya vine, ya estoy aquí;

aquí me trajo mi suerte,
mi destino fue quererte.
Como rey no me perdonés,
que por traerte estas razones,
las horas no había de verte.

Cómo fue larga mi ausencia,
mira, vengo avergonzado;
aquí estoy a tu presencia
y también a tu mandado.
Habla lo que has sentenciado,
lo que tú, amor, solicitas;
si tú supieras, chatita,
lo que en mi pecho se encierra,
que por ti volví a esta tierra
linda, agradable, exquisita.

Con lágrimas en mis ojos
he venido a saludarte,
con muchos deseos de hablarte
y aplacar vuestros enojos.
No espero tener despojos
ni recibir desconsuelos,
pues ya quisieran los cielos
que de Dios fuera servido;
ya vino el indio perdido,
¿cómo están esos luceros?

Con lágrimas y clamores,
mil suspiros y tormentos,
la pena que en mí se encierra
y en mi pecho, los tormentos.
Ya tendrás gustos contentos;
como lo verás, chatita,
tú eres la prenda exquisita
con la que deseo estar junto,
respóndeme, te pregunto:
¿cómo te va de solita?

Voy a echar mi despedida,
por las orillas del Plan,
de estas tierras tan queridas
del Valle de Apatzingán,
estado de Michoacán;
no quisiera recordar
que el diecinueve de octubre
murió mi gran general.

En la introducción se nos habla, entre otras cosas, acerca de un libro legendario, un libro antiguo que, según el decir de varios valoneros de la región, es la fuente de la cual, desde hace muchos años, proceden gran parte de las viejas valonas que durante décadas se han venido cantando en la Tierra Caliente. Pocos son los que lo han visto, pero muchos creen en su existencia y suponen que todavía alguien lo tiene y sigue extrayendo de ahí nuevas valonas: una suerte de venero inagotable que ha pasado de generación en generación.

Al respecto, comenta Raúl Eduardo: “Aun cuando encuentro hermosa esta leyenda por su significado, creo que el verdadero tesoro está en el valonal que día con día siguen cantando grandes músicos, en la Tierra Caliente, o donde sea”. Continúa: “Fundamentalmente para ellos es esta colección, pues a ellos se debe y por ellos significa algo, en realidad” (13). En opinión de la que escribe, sí, es para ellos, y ¡qué maravilla que así sea!, pero también es para nosotros, para ustedes, para todos aquellos que aprecian la buena poesía, para los que gustan de nuestras tradiciones, de nuestra música, y también para aquellos que simplemente gozan de una placentera tarde de buena lectura.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM

Mercurio López Casillas. *José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares*. Pról. Raquel Tibol. Trad. Gregory Dechant. México: Editorial RM, 2003; 224 pp.

Entre 1871 y 1912, José Guadalupe Posada realizó miles de grabados destinados a la vida efímera de las publicaciones populares. En 1930, el

pintor francés Jean Charlot coordinó, para la editorial Mexican Folkways, que dirigía Frances Toor, la primera monografía sobre Posada. Desde entonces otras muchas se han sucedido, pero siempre —como lo señala Raquel Tibol en el prólogo de este hermoso libro de Mercurio López Casillas— como “visiones panorámicas”, representativas de la variedad de registros de la obra de Posada:

Por primera vez, en este volumen, se concentra la atención en una sola de las múltiples vetas cultivadas por el genial artista gráfico: las portadas e ilustraciones interiores para los pequeños cuadernos de a centavos, los cuales se han conservado a pesar del papel de ínfima calidad en que fueron impresos [...]. La separación por géneros (retratos, calaveras, caricaturas políticas, sucesos [o *sucedidos*], juegos de mesa, naipes, carteles de teatro y circo...) permitirá, a partir de este volumen, confirmar una precisa voluntad de estilo en cada uno de ellos (11-12).

Para nosotros, interesados en las literaturas populares, esta visión genérica posee otro atractivo adicional: acercarnos a las publicaciones que ilustraba el grabador Posada y que constituían el volumen más vario y abundante de las lecturas populares a fines del siglo XIX mexicano. Se trata, en cierto modo, y sobre todo en el caso de estos “cuadernillos” (que eran llamados así, despectivamente, “por la mala calidad de su papel, su formato pequeño y pocas páginas”, 18), del equivalente mexicano de la *literatura de cordel* o de la *littérature du colportage*. En efecto, como describe López Casillas, los “cuadernillos” medían más o menos 14 centímetros de alto por 9.5 de ancho, estaban impresos con tinta negra (y a veces también con roja), sus 8 o 16 páginas de papel “muy barato” no venían cortadas, y su precio oscilaba entre los 2 y los 6 centavos. A partir de 1882, como era común también en los *pliegos de cordel* españoles, y por lo que se refiere a la imprenta de Vanegas Arroyo, el más famoso de los impresores populares mexicanos del XIX, los cuadernillos aparecían ilustrados con estampas populares, primero, del grabador Manuel Manilla, y desde 1890, de Posada. Las imágenes aparecían firmadas, pero no los textos, escritos por autores anónimos como Manuel Flores del Campo, Francisco Zacar, Ramón N. Franco, Arturo Espinoza alias *Chóforo Vico*, Armando Molina, Francisco Óscar, Gabriel Corchado,

Rafael Romero, Pablo Calderón de B Herrera, Abundio García y otros. Por no hablar de los primeros, que trabajaron con Vanegas por décadas y aún son ignorados: Manuel Romero y Constancio S. Suárez.

Todos ellos —dice Mercurio López Casillas de estos autores populares— adaptaron cuentos, inventaron adivinanzas, crearon un extenso epistolario amoroso, realizaron discursos y obras de teatro, en prosa o en verso, con un lenguaje sencillo y agradable, repleto de modismos que retomaban del mismo pueblo. Los grabados de Posada tienen gran deuda con estos escritores, ya que fueron su principal fuente de inspiración y le brindaron las bases para desbordar la imaginación (22).

La primera parte del libro corresponde a los cancioneros, que a la gente le gustaba comprar para tener a mano la letra de las canciones de moda. Posada ilustró para Vanegas Arroyo unos 130 cancioneros entre 1890 y 1912. A veces, la ilustración le ponía música y baile a los textos, como en “La típica”, cuya cubierta mostraba a siete músicos vestidos de charros, con guitarras, flauta y arpa, y a una pareja bailando —él, de frac; ella, con vestido de cola (26). Otras veces el ambiente era más distendido, como en “Los parranderos”, donde siete borrachos —entre trajeados y descamisados— entonaban una alegre canción alrededor de un amigo beodo que zapateaba y alzaba una botella (38). Pero también había lugar para la tragedia, como en dos cancioneros del año de 1896: “El descarrilamiento de Temamatla”, que daba cuenta del desastre ferroviario en que habían muerto más de cien personas el año anterior (26-27) y “La inundación de León” (65), que significó la desgracia del ilustrador y su familia, y los obligó a emigrar a la capital en 1888 (211). Sin embargo, esas aportaciones más “trágicas” a la música popular se reservaban a los corridos populares impresos en hojas de colores (29). Los cancioneros se llevaban mejor con las alegres zarzuelas, cuyos libretos aparecían anunciados en los mismos cuadernillos como una hoja grabada en el grabado, asida por dos manos sostenidas por las manos del lector. Y con un pregón que decía:

¡Importante! ¡Importante! / A los aficionados al teatro. / Por veinte centavos / puede usted hacerse / de un bonito libreto / de la zarzuela que más

le agrade entre las siguientes: / *El de la virgen milagro*, *Chateau Margaux*, *Manicomio de cuerdos*, *Las tentaciones de san Antonio*, *El cura de Jalatlaco*, *El hombre es débil*, *La gallina ciega*, *Niña Pancha*. / Libretos de a 10 centavos cada uno: *Luz y sombra* y *Toros de puntas*. / De a 50 centavos el ejemplar: *La tempestad*, *El anillo de hierro* y *El rey que rabió*. / *El pasado*, drama escrito por Manuel Acuña, 20 cvs. *La pasionaria*, drama de Leopoldo Cano, 50 cvs. *Champagne frappé*, juguete cómico en un acto, 20 cvs., y otras obras dramáticas mexicanas a precios sumamente módicos. / Monólogos a 6 cvs. el ejemplar: *Amor que envilece*, *Antes del baile*, *Amar sin esperanza*, *Haciendo el oso*, *Pasión eterna* y *Fregoli*, que se recomienda por su originalidad. / De venta en la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo (62).

La segunda parte del libro está dedicada a los cuadernos infantiles y, como explica López Casillas, tiene como antecedente las colecciones de cuentos para niños de Saturnino Calleja, que se publicaron en Madrid a partir de 1876 y alcanzaron los trescientos cuentos. En el caso español, se trataba de cuadernos muy pequeños, con una litografía a colores en la cubierta, mucho dorado y 16 páginas profusamente ilustradas; en el mexicano, las imágenes impactantes suplían la mala calidad del papel, los cuadernos tenían también 16 páginas, pero del doble de tamaño, y los grabados en blanco y negro eran iluminados a mano (79-80). El resultado es maravilloso, y uno se pregunta cómo es posible que este corpus de cuentos infantiles no haya sido investigado hasta ahora; existe solamente una pequeña selección, prologada por Alfonso Morales, que se titula *Cuentos de puro susto*. Entre los cuentos que salieron de las prensas de Vanegas Arroyo e ilustró Posada hay cuentos clásicos, fantásticos y de hadas, pero también muchos cuentos de animales —astutos o con poderes mágicos— y, sobre todo, cuentos de horror o de “espantos”, cuyo impacto tremendo adquiría cuerpo en las imágenes centrales de Posada (81-82). Algunos de los títulos o grabados más atractivos que se reúnen en el libro son: “El clarinete encantado” (86), “Barba azul” (88), “La escala de viento” (92), “La calumnia castigada” (92), “El niño de dulce” (96-97), “Perlina la encantadora” (98-99), con su estupenda imagen central del niño acuchillando a un cocodrilo (4-5), “Don Perabel” (104), “El doctor improvisado” (106), “Cucarachita Mondinga y Ratón Pérez” (108), y “El espanto espantado” (114). Todos ellos, pregonados

al grito de: “Cuentecitos para niños, con bonitos grabados intercalados en el texto” (109), como anuncia otra página de propaganda.

A partir de 1905, y a solicitud de Vanegas Arroyo, Posada reserva su energía a una serie de teatro infantil, con situaciones primordialmente cómicas, escenarios callejeros y un uso del verso y el lenguaje popular que ayudaba a que los niños se aprendieran los diálogos más fácilmente (82-83). Ejemplos de esas zarzuelas infantiles, de esas “comedias de niños”, “de títeres” o “de magia” fueron: “La almoneda del diablo” (125), “Los celos del Negro con Don Folías” (129), “Juan Pico de Oro” (129) y “Para finjir espantos” (137). Finalmente, los cuadernillos para niños de Vanegas Arroyo que ilustró Posada incluyeron una colección de adivinanzas — “El pequeño adivinadorcito” (144-151)— y una serie especial consagrada a espectáculos circenses y de magia. Las entregas de esta última serie se titulan, por ejemplo, “El niño mágico” (150), “El moder-no payaso” (138-139), “El clown mexicano” (140-143):

A Posada le tocó un momento de transición en la historia de los payasos, ya que durante toda la Colonia y más de la mitad del siglo XIX había predominado el payaso versificador.¹ Con la República restaurada llegó a México el circo Chiarini, y se introdujo la palabra *clown* para designar al payaso. Este renovado personaje era más versátil, podía ser al mismo tiempo alegre o fúnebre, trágico y comediante [...]. Además, contaba con un compañero con el que dialogaba que se conocía como Augusto [...]. Posada retrató en sus portadas a varios de ellos, tanto a los tradicionales como a los de moda, con sus peculiares atuendos (84).

De carácter más miscélanco, la tercera sección del libro corresponde a lo que su autor llama “manuales” e incluye, en primer lugar, colecciones de “Cartas amorosas” o “El secretario de los amantes” (162-171), que ofrecían por igual “borradores para declaraciones amorosas, de quiebra y reconciliación”, y otros que cubrían situaciones como la ausencia de la pareja, las dificultades para verse, las sospechas de la mamá

¹ A esta especie pertenece, todavía en nuestros días, el payaso Pinito, cuyos versos presentamos en el número anterior de esta *Revista*, publicados por Raúl Eduardo González [N. de la R.].

de la amante, la solicitud de una cita, el rechazo, la esperanza o el amor por una mujer casada (155-156). En un notable trabajo publicado en la *Revista de Literaturas Populares*, Elisa Speckman Guerra (2001) muestra el gran valor de estos textos desde el punto de vista de la historia de las mentalidades, y una valoración semejante se desprende al analizarse su significación específica en el ámbito de las letras populares: la *Pamela* de Samuel Richardson, por ejemplo, un *best-seller* del siglo XVIII, tuvo su origen en la escritura de un “manual” de cartas familiares (Richardson 1999: 53).

Otras series dirigidas especialmente a las mujeres fueron los cuadernos “Muestras para tejidos de gancho” y “Muestras para bordados”, además de “La cocina en el bolsillo”, cuya primera entrega contenía recetas del mole poblano, salpicón, bofes o asadura de vaca, colas de vaca y albóndigas, tlemole de cecina, chichicuilotos en jitomate y manchamanteles de carne de puerco (157-158). En cuanto a los hombres, podían adquirir cuadernos de artes y oficios, como “El veterinario”, “El moderno pastelero”, “El dulcero mexicano” (182-183) o, ya entrados en copas, “El brindador popular” (193). El ámbito del ocultismo era, desde aquel entonces, uno de los favoritos del público popular, y así encontramos ilustraciones de Posada a cuadernillos tan eficaces como “El nuevo agorero mexicano” (172), el “Oráculo mignon” (173), “Nuevo oráculo o sea el libro del porvenir” (174-175), “La gitana del siglo XX” (176), “Los espantos y los sueños” y, sobre todo, las maravillosas imágenes de “Magia blanca y magia prieta o sea el libro de los brujos” (178-179). Vanegas publicó, por fin, para las fiestas de fin de año —las de mayor arraigo popular—, coloquios y pastorelas, ilustrados, hábilmente, por Posada, como “El testerazo del diablo. Juguete pastoral en un acto” (201):

Todas incluían la lucha entre el bien y el mal [...]. Y el diablo, a pesar de ser el “malo” de la historia, era el principal protagonista y el personaje más atractivo para los espectadores. Durante las fiestas decembrinas de 1912, José Guadalupe Posada se emborrachó un poco más de como acostumbraba; su esposa había muerto ese año, se sentía triste y solo. Tomó y tomó hasta que la *Catrina* vino por él (160).

José Guadalupe Posada. Ilustrador de cuadernos populares es un hermoso libro cuya autoría no es posible reducir a la del autor del texto. La excelente investigación en los fondos del Museo Nacional de la Estampa, la selección de los grabados, el diseño gráfico y la reproducción fotográfica, la calidad del proyecto editorial, la “Cronología” y la “Relación de cuadernos” que se añaden al final del libro, todos los elementos colaboran para lograr el resultado obtenido. Pero, como decía al principio, los estudiosos de las literaturas populares pueden encontrar en él el impulso para —más allá del imaginario gráfico de Posada, que hoy sigue asombrándonos— explorar esos textos en su heterogeneidad y autonomía, investigar sus raíces y ramificaciones, analizar su estilo y sus proyecciones psicológicas, su “forma de vida”. Todo ello, ampliando el espectro de materiales, hasta alcanzar otros géneros —por ejemplo, los corridos de sucesos o crímenes, impresos en hojas volantes de colores, que salían de los talleres de Vanegas Arroyo ilustrados por Posada.

La imagen gráfica, hay que recordarlo, se inspiraba, al menos inmediatamente, en las creaciones artesanales de los poetas que trabajaban en esos talleres. Y al mismo tiempo, las continuaba, las proyectaba más allá de la letra, simbolizaba el poder del relato en tipos y arquetipos profundamente arraigados en la mitología de masas, en la imaginación popular.

ENRIQUE FLORES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

Bibliografía citada

- Cuentos de puro susto*, 1994. Pról. Alfonso Morales. México: Limusa / SEP.
- RICHARDSON, Samuel, 1999. *Pamela*. Ed. y trad. Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil. Madrid: Cátedra.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa, 2001. “De amor y desamor: ideas, imágenes, recetas y códigos en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”. *Revista de Literaturas Populares* I, 2: 68-101.

Patricia Arias y Jorge Durand. *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002; 250 pp.

El exvoto es un pequeño retablo popular compuesto de figura y texto, por medio del cual un creyente da testimonio de un milagro debido a la intercesión de una imagen religiosa; generalmente, anterior a este testimonio, se encuentra una promesa dada en un momento de apuración (enfermedad, accidente, dificultades económicas o familiares, etc.); cuando la virgen, el santo o el cristo aludido concede el favor solicitado, el devoto adquiere el compromiso de acudir al santuario donde reside la imagen milagrosa y dejar constancia, con el exvoto, del favor que recibió. Todo un sistema en el que se involucran favor, compromiso y testimonio, y en el cual el exvoto se puede entender como “el agradecimiento por un favor recibido, concebido como milagro, por el que hay que hacer un reconocimiento público y perdurable”, según el decir de los autores.

Debemos añadir que el cuadro, pintado generalmente sobre hoja de lámina, se compone de una figura plástica que ilustra por lo general el momento difícil en que la intercesión divina fue solicitada por el donante y, además, un texto en el que se expresa, comúnmente con lujo de detalle, el motivo del agradecimiento. Como ejemplo, puede citarse uno incluido en el libro que nos ocupa, cuya figura muestra en el extremo izquierdo una imagen de la Virgen de San Juan de los Lagos; al pie de ella, una familia entera reza, dos mujeres y tres varones (ellos, sin sombrero, en señal de reverencia); a la derecha, a espaldas de ellos, un hombre sale en llamas de una construcción que se incendia. En un recuadro que ocupa la parte inferior de la pintura, puede leerse:

El día 16 de julio de 1913 estando trabagando en Sn.Francisco de R-con en un taller de coeteria el Sr. Estevan Gutierres ce encendia toda la obra y ce quemaron todos y viendoce en tan triste momentos y no tenien esperansas de su salud la Sra. Domitila Rocha y Magdalena y Mucio Bernaldino, lo encomendaron Ntra. S-ra. de San Juan de Lagos. Y aviéndole concedido su salud damos las mas infinitas gracias (194-195, núm. 18, *Retablo de Domitila Rosas*).

Esta forma de dirigirse a las imágenes objeto de la devoción popular constituye toda una tradición, que si bien ahonda sus raíces en nuestro país hasta prácticamente los primeros años de la Colonia, es a partir del siglo XIX cuando cobra gran popularidad y adopta las características que en muchos casos mantiene hasta la actualidad. Esto se puede explicar, fundamentalmente, porque la elaboración de los exvotos se debió durante muchos años a la mano de artistas especializados en el género, quienes, a grandes rasgos, mantuvieron para su trabajo una serie de preceptos. Algunos, sin embargo, mostraron un estilo personal reconocible, a la vez que fueron incorporando en su labor diversos elementos plásticos acordes con los tiempos cambiantes. En *La enferma eterna*, Jorge Durand y Patricia Arias mencionan, por ejemplo, a dos pintores que se especializaron en la elaboración de exvotos: Hermenegildo Bustos y Jerónimo de León, activos ambos entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, en los estados de Guanajuato y Jalisco, respectivamente.

Los autores del libro que nos ocupa aluden al interés que el exvoto despertaría entre diversos artistas plásticos mexicanos, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, más allá de su función religiosa, por su característico estilo plástico naif, que llevaría a muchos de ellos no sólo a ser coleccionistas de cuadros del género sino, asimismo, a incorporar rasgos de dicho estilo a su trabajo pictórico: “Puede decirse que entre 1920 y 1990 fueron pintores y personajes vinculados al mundo del arte los principales descubridores y estudiosos de esta forma de expresión popular, lo que privilegió sin duda la mirada hacia el sentido plástico y los valores estéticos y expresivos del exvoto” (12).

Arias y Durand no dejan de lado esta dimensión plástica del exvoto, y presentan en la segunda parte del libro una colección de cuarenta obras del género, reproducidas a color, la cual ilustra con amplitud su entorno figurativo en un lapso de siglo y medio. Acotados al universo femenino, los referidos ejemplos muestran la evolución de esta tradición, desde el trabajo decimonónico y de principios del siglo XX, más detallado y compuesto con parámetros casi académicos, pasando por el retablo popular del siglo pasado, tan conocido por su primitivismo, y hasta ejemplos muy recientes del género, debidos ya no a la paleta de un pintor popular, sino a la impresión de una computadora.

El enfoque fundamental del estudio se encuentra en los aspectos sociales que históricamente han alentado la ofrenda de exvotos, principalmente en el centro del país, como un compromiso, en la mayoría de los casos contraído por mujeres. De igual manera, los autores dan cuenta de los temas principales de los cuadros del género, que han cambiado en el tiempo, según nos lo hacen ver, y según lo documentan en relación con los acontecimientos históricos que han alentado el cambio de los intereses de las mujeres en sus solicitudes a las imágenes santas.

El *corpus* de su estudio proviene de once santuarios religiosos del centro y el occidente del país, dado que “el mundo del exvoto se ubica sobre todo en los estados de Guanajuato, Jalisco, Querétaro, Michoacán, San Luis Potosí y Zacatecas” (23). Las imágenes a las que están consagradas los cuadros estudiados provienen prácticamente de esta área; cuatro de ellas son advocaciones de la Virgen María, la de Guadalupe (D.F.), San Juan de Los Lagos, Talpa y Zapopan (en Jalisco); seis corresponden a imágenes cristológicas: los Señores de Chalma (estado de México), Villaseca, La Conquista (estos, de Cata y San Felipe Torres Mochas, Guanajuato), La Misericordia y Los Rayos (de Tepatitlán y Temastlán, Jalisco), y el Santo Niño de Atocha (Fresnillo, Zacatecas); el otro es san Miguelito (San Felipe, Guanajuato). Se trata de imágenes tanto de culto local, como regional o nacional, cuya devoción proviene en algunos casos de la época colonial y en otros, del siglo XIX, de manera que la muestra abarca un amplio estrato de esta tradición mestiza y mayormente rural.

La perspectiva de género está justificada por los autores: “el exvoto parece ser uno de los ámbitos más constantes, pero al mismo tiempo más inexplorados, de la presencia de la mujer rural durante los siglos XIX y XX” (43). Esto se debería no sólo a la devoción femenina por ciertas imágenes, sino igualmente a que, como forma textual, el exvoto permitiría a las mujeres expresarse, en un ámbito reducido y surcado de silencios, si se quiere, pero que a fin de cuentas puede constituir, en su conjunto cambiante en tiempo y espacio, un discurso, una forma de “historia codificada, es decir, donde hay que asumir que hay asuntos de los que las mujeres han podido hablar y otros de los que no” (44).

Conscientes de que las posibilidades expresivas de las mujeres del campo se encuentran delimitadas, aun en los exvotos, por los princi-

pios de la autoridad masculina (encarnada en el clero, los parientes y los pintores), los autores abordan en su trabajo la posibilidad de estudiar el género votivo como un espacio para la manifestación femenina en tiempos en que los testimonios y documentos escasean. Así, aportan una visión original y enriquecedora respecto de la tradición popular objeto de su estudio, al repasar el universo temático de las solicitudes que las mujeres hacían a las imágenes de su devoción, el mismo que hasta entrado el siglo XX estuvo reducido a dos temas: las enfermedades y los accidentes, lo que los autores explican por condiciones sociales como las altas tasas de morbilidad y mortalidad que había entre la población del país, así como por la situación de vulnerabilidad que la ciencia médica atribuyó a la mujer, ligada a su función reproductiva. De igual manera, Durand y Arias ponen énfasis en el confinamiento que las mujeres vivieron en sus casas a lo largo de muchos años, alentado por la institución eclesiástica, en la figura maternal y abnegada de la Virgen María, modelo de la conducta femenina a lo largo del siglo XIX, lo que las llevaba a asumir una actitud pasiva respecto de lo que sucedía fuera del ámbito casero.

Tolerado y aparentemente fomentado por la Iglesia, el exvoto “fue durante el siglo XIX un instrumento [...] para apoyar la difusión y el mantenimiento de la fe, amenazada por la secularización de la sociedad. La mujer parece haber sido uno de los actores privilegiados por esa estrategia de recuperación” (49-50). En este contexto, el exvoto resulta, pues, un medio de expresión en el que la mujer habla no sólo de sus necesidades y aspiraciones —centradas en el núcleo familiar— sino, asimismo, desde su confinamiento hogareño, bastión en el que los valores familiares cristianos se encontraban a salvo en un siglo en el que las ideas de la Ilustración definitivamente representaban un peligro para la autoridad eclesiástica; así, el exvoto decimonónico mostrará a una mujer “santa, tantas veces llamada ‘ángel’, casera y piadosa, vehemente e inalterablemente preocupada por el dolor y las desgracias [...], con una actitud de confianza absoluta en la benevolencia divina” (63). Los autores establecen que esta forma de expresión, visible para todos los fieles en los santuarios donde las mujeres depositaban sus exvotos, no sólo hacía patente la ideología fomentada por la Iglesia, sino que a la vez la fomentaba en otras mujeres, potenciales lectoras de los cuadros.

Por otro lado, llaman la atención sobre el paulatino avance de temas como la violencia social y las tensiones en las relaciones familiares durante el propio siglo XIX, lo cual no sería extraño en tiempos convulsionados por las pugnas internas, la invasión extranjera y la creciente turbulencia social, hasta la revolución de 1910, que “con su secuela inevitable de hambre y crisis puso de relieve la posibilidad femenina del ejercicio de otros roles, como el de prostituta o amante de algún poderoso” (65).

Los temas fundamentales presentes en los exvotos son expuestos pormenorizadamente por los autores en sendos capítulos: “La enferma eterna” se refiere a las apuraciones en las que las mujeres se encomendaban, cuando ellas o sus allegados se encontraban pasando por problemas de salud, ligados o no a la maternidad. Como nos lo hacen ver, en muchos de estos las mujeres “han aceptado ser protagonistas dispuestas incluso a explayarse en la descripción minuciosa, en ocasiones dramática, de síntomas y curaciones” (72). Asimismo, señalan los autores que cuando las mujeres piden por otros, lo hacen, en primer lugar, por sus hijos y, en menor medida, por su cónyuge, y aun por otros familiares, como hermanos y cuñados.

En “El peligro en la calle” se exponen los tipos de accidentes que aparecen en los exvotos. Hay entre estos un género particular que ha sido el más apreciado desde el punto de vista plástico: el llamado “retablo de acción”, en el cual “se observa la representación del incidente que dio origen al milagro que se agradece” (87). La clasificación fundamental de los cuadros de accidentes se centra en tres grandes categorías: los cotidianos, los de transporte y los de trabajo. En este capítulo, los autores hacen un recuento de los accidentes que a lo largo del tiempo ha padecido la gente del campo en México, desde las caídas y los percances con animales, que eran los más comunes en el pasado, pasando por los accidentes de transporte, atropellamientos y accidentes de trabajo, acaecidos ya muchos de ellos durante el siglo XX en las urbes de nuestro país y al otro lado de la frontera. En estos exvotos, la preocupación de las mujeres se centra sobre todo en sus cónyuges y en sus hijos varones; en muchos casos, serán los propios hombres quienes se encomienden a las figuras religiosas y quienes dediquen los cuadros por el milagro obrado en su bien.

El capítulo “La angustia en la casa” se refiere a los exvotos que “guardan la memoria y documentan la angustia respecto a problemas y tensiones que se suscitan dentro de la casa pero que no tienen que ver, en principio al menos, con la salud física de la mujer” (103). En este sentido, el ambiente de violencia intrafamiliar vivido en los hogares del campo a lo largo de muchos años, y prácticamente hasta la actualidad, ha marcado la orientación de muchas de estas apuraciones, puesto que se ha tolerado que los jefes de familia ejerzan de esta manera su autoridad sobre esposas e hijos, con un ambiente social de justificación que de algún modo demanda el silencio de las mujeres.

En el capítulo “El miedo a las carencias” se expone este tipo de promesas, ligadas, en muchos casos, a apuraciones motivadas por los animales, tanto los que formaban parte del patrimonio familiar, como los animales ponzoñosos, que abundan en el medio rural. A medida que la gente ha emigrado a las ciudades, han empezado a aparecer los exvotos relacionados con la falta o la consecución de vivienda, en un medio en el que esta constituye por lo general una carencia, sobre todo para la gente llegada del campo.

Finalmente, en “La nueva agenda votiva”, los autores se refieren a los temas que se han ido generando por las cambiantes preocupaciones de los creyentes, debidas, en muchos casos, a la migración, a los cambios en las condiciones familiares, y de los hombres y las mujeres en sus papeles y relaciones. Asimismo, como he señalado, los recursos empleados para la elaboración de los retablos han cambiado: paulatinamente, se han incorporado elementos como la fotografía, la máquina de escribir, la fotocopidora y la computadora, mismos que “a veces combinados en un mismo retablo, han permitido a los donantes prescindir del pintor para elaborar sus propias composiciones” (141). De esta manera, se ha dado un giro importante en el perfil estético de los exvotos; se puede imaginar que, poco a poco, este acceso a los recursos para su elaboración, irá terminando con el oficio secular de pintor de retablos.

El acercamiento novedoso que los autores abordan sobre el exvoto resulta enriquecedor en la medida que, como lo demuestran, la conformación de este género se encuentra íntimamente relacionada con las condiciones sociales que a lo largo del tiempo han afectado a la gente de campo. Por estar fuera del interés y la formación de los autores, ha que-

dato pendiente el estudio del componente discursivo del género, integrado, como he señalado, por figura y texto, lo que ha conformado un estilo plástico y literario que de algún modo debe haber tenido secuelas y transformaciones en función del cambiante itinerario temático que los autores documentan, y en el que sin embargo se reconoce un género secular, de innegable arraigo popular. Aun cuando tocan de paso este aspecto, dejan, sobre todo, una tarea pendiente, en la que los estudios literarios podrían ser enriquecedores.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Louis Cardaillac. *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos*. Pról. José María Muriá. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2002; 371 pp.

Según cuenta la leyenda, hace muchos años, en el siglo IX, cerca de la capilla donde solía rezar, un ermitaño vio unas extrañas luces que iluminaban el cielo. Como el fenómeno se repitiera varias noches y él fuera incapaz de interpretarlo, acudió al obispo de Iria Flavia, Teodomiro, quien, después de tres días de ayuno y por inspiración divina, ordenó rastrear la zona. El resultado de la exploración sorprendió a la cristiandad: fue hallado un sarcófago de mármol que contenía los restos de Santiago el Mayor, uno de los apóstoles de Cristo (Cardaillac, 25).

Desde entonces hasta hoy, aquel lugar, llamado Santiago de Compostela, ha sido un centro de peregrinación importantísimo para la cristiandad. Lo mismo se puede decir de la devoción que ha recibido el apóstol, cuyos frutos se han manifestado en ámbitos múltiples e insospechados.

Al culto jacobeo y sus implicaciones culturales se dedica el importante libro que aquí reseñamos. Como lo indica su autor, dos objetivos persiguió al escribirlo: “ver al Santo como un lazo entre dos mundos” y “despertar la curiosidad del lector sobre los aspectos más esenciales del culto jacobeo, estudiándolos en un amplio periodo, a grosso modo, los diez siglos de la peregrinación” (17-18).

Para cumplir sus objetivos —y los cumple con creces— el autor ha dividido el libro en tres partes. En la primera, “El apóstol Santiago: de

la historia al mito”, trata de la vida del santo, de la peregrinación al santuario, de los mitos que en torno a él se han creado en países como México, Perú, Colombia y Chile, y de cómo se le ha utilizado en la política desde tiempos medievales hasta el siglo xx.

En la segunda parte, “El apóstol Santiago en la memoria de los hombres”, Cardaillac muestra con diversos ejemplos cómo Santiago ha motivado la creación de obras plásticas, literarias y musicales en las culturas gala e hispánica. Dedicada, además, varias páginas a las danzas “de moros y cristianos” y “de los tastuanes”, de hondas raíces populares, las cuales, asociadas a la figura del apóstol, se representan en México desde la época colonial.

El autor dedica la última parte, “El apóstol Santiago en la actualidad”, a reflexionar sobre el culto jacobeo, en aspectos como la devoción popular, las nuevas interpretaciones del culto que propone la Iglesia, la vigencia de la peregrinación a Compostela, los cambios que ha sufrido la representación plástica de Santiago, etcétera.

El libro, por tanto, ofrece al lector un panorama informativo muy amplio, y presenta, además, datos interesantes y novedosos. Por ejemplo, en un subcapítulo intitulado “Canciones de peregrinos y otros cantares”, aparecen algunas de las canciones que entonaban los peregrinos que iban rumbo a Compostela.¹ Una de las más famosas fue la *Grande chanson dite des pèlerins*, en la cual se narran las peripecias que pasan unos romeros. En el siguiente fragmento, los “escuchamos” decir:

*Quand nous fûmes dedans la ville
nommée León,
nos chantâmes tous ensemble
une chanson.*

*Les dames sortaient de leurs maisons
en abondance
pour voir chanter les pèlerins,
les bons enfants de la France.*

Cuando estuvimos dentro de la ciudad
llamada León,
cantamos todos juntos
una canción.

Las damas salían de sus casas
numerosas
para ver cantar a los peregrinos,
los buenos hijos de Francia (258).

¹ Según lo explica Cardaillac, los cantos franceses más antiguos que se han conservado datan de 1616. De otras épocas también se tienen ediciones y manuscritos; destacan por su abundancia los siglos xviii y xix (258).

El autor del libro nos informa que todavía se siguen cantando algunas de esas canciones antiguas, como *La perète* (“La joven”), que narra la conmovedora historia de amor de una muchacha, que al no poderse casar con su enamorado, porque ha sido condenado a muerte, pide para ella el mismo castigo, así como ser enterrada junto a él en el camino de Santiago:

Si ustedes cuelgan a Pedro,
cuélguenme a mí también.
En el camino de Santiago
sepúltennos a los dos.
Cubran a Pedro con rosas
y a mí con flores.
Los peregrinos que pasaren
tomarán alguna brizna,
dirán: ¡Dios haya el alma
de los pobres enamorados!
El uno por el amor del otro,
se han muerto los dos (260).

Las canciones santiagueras no han sido coto exclusivo de Europa. En México, nos dice Cardaillac, los feligreses han compuesto y entonan cantos en honor de Santiago el día 25 de julio, festividad del santo. En Ixtlahuacán de los Membrillos, pueblo cercano al Lago de Chapala, en el estado de Jalisco, ha recogido algunas de esas canciones, como la siguiente:

Una fresca mañana de invierno
cuando vino Jesús a buscar
los primeros apóstoles tiernos,
a Santiago le quiso llamar,
los primeros apóstoles tiernos
Santiago le quiso llamar (265).

En Santiago Tlatelolco, también en el Estado de Jalisco, encuentra una canción con la que los devotos “despiertan” al apóstol en su día, que es una adaptación de las tradicionales mañanitas mexicanas:

Despierta, Santo Santiago,
con todas tus alegrías,
ya los pajaritos cantan,
ya viene alboreando el día.

Ya llegamos a buena hora,
a los toques del reloj,
comencemos a cantar,
en el nombre sea de Dios.

Aquí estamos todititos,
todos estamos alertas
a cantar las mañanitas:
vayan abriendo las puertas.

Ya la música sonora,
que comiencen a tocar;
Santo Santiago sagrado,
el alba te vengo a dar... (265).

Louis Cardaillac descubre que la literatura de tema santiaguero es muy abundante, y abarca diversos géneros literarios y épocas. Tal es el caso de los cantares de gesta de los siglos XIII y XIV, en los cuales el apóstol aparece como ideal del heroísmo cristiano y encarnación “en grado excelso [de] las virtudes que predicaba la Iglesia” (198).

Novelistas, poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español también han escrito sobre Santiago. Fray Luis de León le dedica una oda, caracterizándolo como un guerrero sanguinario:

Como león hambriento,
sigue, teñida en sangre espada y mano,
de más sangre sediento,
al moro que huye en vano;
de muertos queda lleno el monte, el llano (204).

Por su parte, Cervantes, en la segunda parte, capítulo 58 del *Quijote*, hace que don Quijote se encuentre con unas imágenes que transportan

unos labradores. Una de ellas es la de Santiago; al verla, don Quijote exclama: “Éste sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo; éste se llama don San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo” (206).

Evocando la creencia popular de que las almas de los muertos usan la Vía Láctea para hacer el peregrinaje, Tirso de Molina, en tono jocoso, hace que un campesino decida no dormir bajo la Vía Láctea por el temor de que algunos enseres de los peregrinos le caigan encima:

...Es tanto,
que el camino que en el cielo
por causa de estar cuajado
de estrellas llamó el gentil
camino de leche, han dado
en llamarle vulgarmente
el camino de Santiago.
Y es de suerte que, viniendo
cierto labrador cansado
del campo a su casa humilde
una noche de verano,
queriendo hacer su esposa
lisonja, en medio de un patio
le puso la cama al fresco;
más él los ojos alzando
al cielo y mirando encima
el camino de Santiago,
dio voces a su mujer,
y dijo: “¿No habéis mirado
dónde la cama habéis hecho?
¿Queréis que se caiga acaso
un bordón de un peregrino
de los que van caminando,
frasco lleno o calabaza,
y que nos quiebre los cascos?”
Y creyéndolo los dos,
a un aposento temblando,
con más miedo que vergüenza,
los colchones retiraron (209).

El tema de Santiago ha sido de tal trascendencia cultural, que la literatura del siglo XX no ha dejado de evocarlo. Lorca, por ejemplo, le dedica varios versos al santo. He aquí un fragmento del poema “Santiago, balada ingenua”:

Esta noche ha pasado Santiago,
su camino de luz en el cielo
lo comentan los niños jugando
con el agua de un cauce sereno [...]

Dice un hombre que ha visto a Santiago
en tropel con doscientos guerreros:
iban todos cubiertos de luces
con guirnaldas de verdes luceros,

y el caballo que monta Santiago
era un astro de brillos intensos (210).

En el cuento “El caballito”, Max Aub desarrolla el tema santiaguero desde la perspectiva de la devoción popular. La carta de un párroco denuncia ante el arzobispo de Guadalajara la extraña devoción que dedican los indígenas al caballo de Santiago. De hecho, dice el párroco, le han adjudicado el milagro de hacer brotar una fuente con una patada, y según le había dicho el sacristán, le dan a beber tequila (216).

Desde otra perspectiva, Carpentier, en el cuento “El camino de Santiago”, narra las aventuras de un pícaro que viaja a América y regresa a España, a Compostela. El largo recorrido del personaje le permite a Carpentier desarrollar una acerba crítica a la colonización de América que realizaron los españoles bajo la bandera de Santiago. Dice al respecto Louis Cardaillac:

Mediante un excepcional virtuosismo, supo evocar la mágica realidad de unas empresas espirituales, muchas veces adulteradas y desviadas: la de la peregrinación y la de la Conquista del nuevo mundo (220).

Inspirado en su propia peregrinación, el brasileño Paulo Coelho escribió *El peregrino (diario de un mago)*, donde el caminar a Compostela significa desprenderse del pasado y, por ende, un renacimiento.

Como lo precisa la solapa del libro, la obra ha obtenido un éxito extraordinario, lo que significa que expresa las preocupaciones de los peregrinos actuales que buscan “algo”, a veces impreciso, cuando se lanzan en el Camino; un algo que no es forzosamente de pura ortodoxia religiosa (221).

Las múltiples referencias literarias que proporciona en su libro Louis Cardaillac evidencian la importancia cultural que ha tenido el culto a Santiago y la peregrinación a Compostela durante siglos y que los escritores han hecho suyos. Las perspectivas varían, parecen adecuarse a las motivaciones y expectativas de quienes las escriben y de sus lectores.

El libro *Santiago apóstol, el santo de los dos mundos* presenta abundante información con sensibilidad, calidez e inteligencia, lo que provoca una lectura rica, entretenida. No es un mero libro de historia, aborda varios campos del saber, como los que en esta reseña se han señalado. Creo, además, que despierta curiosidad y deseos de conocer más sobre el tema santiaguero, un santo que pertenece a “muchos mundos”.

ARACELI CAMPOS MORENO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

María del Carmen de la Peza Casares. *El bolero y la educación sentimental en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 2001; 477 pp.

El título del presente libro sugiere con exactitud la intención de la autora: indagar el papel que en la educación sentimental de varias generaciones de mexicanos han jugado las llamadas canciones románticas, los boleros. El extenso trabajo de María del Carmen de la Peza Casares es una muy completa y compleja aproximación al bolero como producción artística y, en cuanto tal, generador de significaciones y vehículo de comunicación social.

El análisis, sin duda producto de años de labor, se funda en el presupuesto de que para dar cuenta de la riqueza del fenómeno bolerístico es preciso un acercamiento multidisciplinario. Así, entre la introducción y las conclusiones, los diez capítulos, agrupados en dos partes, se proponen una diversidad de asedios al objeto estudiado. La bibliografía

fia pasa por los principales pensadores que nos han enseñado a comprender la modernidad: Althusser, Bajtín, Barthes, Benveniste, Bourdieu, Deleuze, Derrida, Ducrot, Foucault, Ricoeur, Todorov. Incluye asimismo a críticos literarios, estudiosos de la tradición oral, especialistas en la comunicación de masas, sociólogos y teóricos de la recepción. Remite también a una gran cantidad de análisis generales y específicos vinculados al tema.

La necesidad de perspectivas distintas surge para la autora no sólo a partir del objeto, sino de la relación paradójica de ella misma con los boleros, como explica en la introducción. En la medida en que son parte de una cultura muy íntimamente asumida, estas canciones le sirven para expresar automáticamente sentimientos y estados de ánimo; pero a la vez, es capaz de apreciar la risible cursilería y la deplorable misoginia de muchas de las composiciones analizadas (7). Me parece interesante citar esta posición ambivalente de la investigadora frente a su objeto; pues si el bolero continúa teniendo vigencia en el siglo que se inicia, de seguro suscita en muchos de los aficionados, especialmente en aquellos familiarizados con la *alta cultura*, reacciones similares.

La primera parte, compuesta de cinco capítulos, se titula “El bolero y la cultura pública”. En el capítulo inicial se describen las canciones de amor, en general. Se explica cómo la canción de amor, materializada en el lenguaje verbal que suele aprenderse sin la mediación de la escritura y cantarse de memoria, pertenece a la tradición, al saber comunitario. Estas canciones son parte de la “memoria-hábito” de una comunidad, aquella que permite reproducir un comportamiento más allá de la conducta del sujeto. Los seres humanos memorizan las canciones completas o fragmentadas atendiendo solamente a su significante. Se retiene la forma, la estructura formularia y rítmica del texto y se almacena rítmicamente el discurso. Tanto la música como la palabra tienen en la canción de amor un carácter performativo, son acciones que se interiorizan mediante prácticas y rituales colectivos, sin necesidad de ser conceptualizadas. Pero las canciones amorosas son asimismo aprendidas mediante el otro tipo de memoria, la lógica racional, que pone el énfasis en el nivel semántico o del contenido. Esta memoria permite al sujeto retener fragmentos, retazos, figuras que se asimilan, ordenan, categorizan y archivan, permitiendo establecer lazos entre informaciones antiguas y recientes.

La canción de amor se incorpora al cuerpo y, como todos los conocimientos conservados por la memoria colectiva, se convierte en un mecanismo de poder, que contribuye a la legitimación de normas y a la construcción de identidades. Las canciones de amor forman parte de una discursividad de lo amoroso, junto con otros múltiples discursos y rituales que conforman la memoria colectiva. Esta se compone, de manera contradictoria y compleja, de los saberes universales de la ciencia, la moral y la religión, y los saberes particulares de la gente común, saberes heterogéneos y fragmentarios, según explica la autora, siguiendo a Foucault (27).

La canción de amor, al ser asimilada por la memoria, se transforma y se integra a los relatos amorosos, históricos o de ficción. Estos reconstruyen lo real, lo resignifican o resimbolizan según diferentes procedimientos de producción o de efectos de sentido, ya sean efectos de verdad o de verosimilitud. La canción de amor y las narraciones amorosas se unen a los demás discursos científicos, éticos y jurídicos que constituyen la retórica de lo amoroso. De ahí que la canción exprese una multiplicidad de voces, a veces contradictorias; de códigos culturales diversos, provenientes de la ciencia, la religión, la moral. El aprendizaje de las canciones colabora en el proceso de conformación del sujeto amoroso; ofrece a los individuos marcos mentales que les permiten interpretar sus propias experiencias sentimentales, sus propias historias.

En la cultura de masas, tanto las canciones como los relatos amorosos han sido adaptados al nivel del público medio, del sentido común; de ahí que lo dominante en esta cultura sean estereotipos, lo que la mayoría del público considera posible, deseable, bello, placentero. Así, la canción de amor se ha institucionalizado como una trama de lugares comunes, un repertorio de estereotipos. La retórica de lo amoroso comprende los mitos acerca de las identidades diferenciadas del hombre y la mujer y sus roles en las relaciones de amor; conlleva, además, prácticas, reglas de conducta, códigos rituales, guías para la acción.

De la Peza Casares relaciona las canciones de amor con los rituales de la vida cotidiana: llevar o recibir serenatas, escuchar música, asistir a un espectáculo, bailar en privado con la pareja o en una reunión, cantar, tocar un instrumento. En cada situación comunicativa las canciones se vinculan a ritos específicos de conducta.

La autora concibe asimismo la canción de amor como poesía lírica, por ser un mensaje portador de sentidos en el que predomina lo que Jakobson llamó función poética. Lo específico de la canción de amor es su temática, su finalidad como herramienta en los rituales de la relación de pareja y sus modalidades de enunciación. La escritura convierte a la canción de amor en memoria institucionalizada; y la tecnología contemporánea —discos, cassettes, registros audiovisuales diversos— contribuye asimismo a su conservación.

En el capítulo segundo, la autora pasa de la canción amorosa, en términos generales, al bolero en la tradición mexicana. Para ella el bolero y la canción ranchera son las dos expresiones principales de la canción “romántica” mexicana de las décadas de los cuarenta y cincuenta. Pero, aunque los dos retoman la temática amorosa de la lírica tradicional, se trata de géneros distintos: el bolero es una expresión urbana de la canción de amor, en tanto que la canción ranchera representa la nostalgia de la vida en el campo.

El bolero puede considerarse una manifestación de la poesía lírica popular que conserva rasgos de la poesía oral y de la tradición juglaresca, pero transformados por las nuevas tecnologías de la comunicación. El bolero se transmite verbalmente en forma cantada, ya sea en vivo o a través de los medios de la industria cultural. Es cierto que, a diferencia de la poesía estrictamente popular, los boleros tienen un autor y, por ende, derechos de propiedad; pero en el curso de la transmisión del bolero, el nombre del autor se va borrando de la memoria colectiva, y la canción suele asociarse más bien con los intérpretes.

De la Peza Casares compara la estructura del bolero con la de las coplas y la de los corridos. El bolero es una canción completa de varias estrofas, con carácter lírico. Casi siempre consta de: primera estrofa, segunda estrofa con variación y estribillo. No tiene una métrica uniforme; puede emplear octosílabos o endecasílabos reunidos en cuartetas o tercetos, con diversas combinaciones de rimas.

Las canciones de amor contemporáneas con frecuencia reiteran las variaciones de la temática amorosa propias de la poesía oral que ya se encontraban en la poesía lírica cortesana del siglo XVI; reiteran asimismo expresiones y metáforas. Pero, a diferencia tanto de la lírica tradicional como de la canción ranchera, los boleros expresan la nostalgia de la ciudad moderna naciente y sus formas de decir el amor.

El bolero se caracteriza por un modo de poetizar específico, tanto por lo que hace a la música —ritmo, melodía, armonía, timbre—, como en cuanto al aspecto literario, en los niveles sintáctico, semántico y pragmático. Para llegar a estas conclusiones la autora analizó un *corpus* constituido por 635 canciones, tomadas de dos cancioneros, que fueron elaborados por dos centros de investigación fonográfica especializados en el tema, uno mexicano y otro latinoamericano. Los cancioneros constituyen una muestra representativa de las principales composiciones producidas a lo largo de 100 años (1887-1987). Muchas de estas canciones, escritas en distintas épocas, por autores de diferentes nacionalidades e interpretadas asimismo por varios cantantes, han tenido una larga vida en la memoria del público. Los boleros se clasifican en esta obra de acuerdo con dos criterios: en cuanto enunciados, por la temática que abordan, y en cuanto dispositivos de enunciación, junto con los actos de habla que, como tales, propician.

El *corpus* se dividió en dos grupos, el primero, de boleros sobre el amor de la pareja y el segundo, de canciones que no tratan de ese tipo de amor; este grupo no llega a diez textos. Sería difícil sintetizar en esta reseña los múltiples aspectos atendidos, desde las características de los sujetos y los momentos de las relaciones amorosas, los temas y las modalidades de enunciación (estados emotivos, formas de interpelación, relatos y descripciones), actores, lugares femeninos y masculinos, figuras retóricas, de acuerdo con los distintos tipos de amor, etc. Cada aspecto se muestra con cifras y gráficas, además de explicaciones. También se presentan cuadros que dejan ver la transformación del bolero a través de la historia, los teatros en que se cantaban, los bares y salones de baile, las industrias disqueras, las estaciones de radio, el cine y la televisión.

El capítulo tercero se dedica al bolero como espectáculo en vivo en teatros, bares y salones de baile. El recuento empírico aquí presentado es muy rico; abarca desde los teatros más antiguos y canónicos de la escena cultural mexicana —el Teatro de Bellas Artes, el Auditorio Nacional, el Teatro de la Ciudad— hasta espacios más bien marginales o relativamente contraculturales y de más reciente fundación, como La Casa de Paquita la del Barrio o el teatro bar El Hábito, entre otros. Se comenta la clase social a la que pertenecen principalmente los asistentes a cada sitio, el ambiente que impera, los intérpretes y, por supuesto,

los boleros que se ofrecen. Queda claro que cada lugar implica una comunicación musical diferente.

El capítulo cuarto describe el nexo entre el bolero y las industrias disquera y radiofónica. Estas industrias culturales han expropiado la música a los sujetos y a las colectividades, como espacios de creación y de juego, para devolvérsela convertida en mero objeto de consumo, como mercancía en forma de disco. El libro documenta la oferta de canciones en la ciudad de México a través de las industrias mencionadas, para comprender las formas específicas de construcción de la memoria colectiva que ellas generan, así como lo que la autora llama el “efecto bolero”. El *corpus* de análisis se formó con los catálogos de las compañías Orfeón y Poligram; se analizaron varias estaciones de radio y 16 programas, así como la revista *Tiempo Libre*. La autora inquiriere acerca del público de las distintas opciones y determina cuantitativamente la afición de aquel a los boleros en comparación con otros géneros musicales.

El capítulo quinto se refiere al bolero en el cine y la televisión. A través de estos medios audiovisuales, sostiene De la Peza Casares, el bolero se convierte en relato, historia de amor y espectáculo diferido en el espacio y en el tiempo. La investigadora revisó la filmografía producida en México entre 1930 y 1959, épocas de oro del cine y el bolero. Observa que más del 80% de las películas del periodo eran de carácter amoroso, algunas desarrolladas en el campo y otras en la ciudad. Encuentra una considerable cantidad de filmes que tenían un bolero como tema; varios de ellos incluso se intitulaban como la canción; por ejemplo, “Santa” (1930) de Agustín Lara, “Negra Consentida” (1933) de Joaquín Pardavé, “Un viejo amor” (1938) de Esparza Oteo.¹ Se describe también en este capítulo la función que el cine y el bolero juegan en la construcción de mitos como el amor-pasión y el matrimonio. Se analiza, a manera de ejemplo, la película de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres*, la película más vista del cine nacional, cuyo tema es el bolero “Amorcito corazón” de Manuel Esperón. Película y bolero proclaman

¹ En cuanto a la gran cantidad de novelas latinoamericanas inspiradas en canciones, existe un estudio complementario: el de Vicente Francisco Torres, *La novela bolero latinoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

el mito del amor matrimonial. El apartado finaliza con un comentario sobre el bolero como elemento de ambientación de telenovelas y en la publicidad televisiva.

La segunda parte, denominada “El bolero y la experiencia íntima”, se inicia con el capítulo sexto, que aborda la recepción de los boleros, los procesos de comunicación oral. Con base en Deleuze y Guattari, la ensayista se propone explicar la propagación de los discursos orales como la canción de amor, su multiplicación epidémica, sin tomar en cuenta su origen. Le importa seguir la trayectoria de las canciones y la manera en que se transforman en distintos tipos de discurso. Se interesa asimismo en las relaciones de poder que los discursos actualizan y en las transformaciones de sentido que se producen, desde el punto de vista itinerante de las personas comunes, como agentes de actos de habla singulares e irrepetibles. Critica las perspectivas teóricas que tratan de encontrar un sentido inmanente en los textos, o sea, el sentido que el autor quiso darles. Más bien se inclina por la reflexión teórica que, en vez de concentrarse en el autor y la obra, se interesa por las lecturas. La semiología, la crítica literaria, la filosofía y la sociología le sirven para comprender el uso y la apropiación que del bolero llevan a cabo los sujetos en circunstancias históricas determinadas.

El capítulo séptimo se titula “Una propuesta para estudiar la audiencia del bolero en la Ciudad de México”. Aquí se describen las estrategias metodológicas utilizadas para examinar las distintas formas de interpretación, uso y apropiación del bolero en el contexto urbano. Se observan las formas diferenciadas de consumo de las canciones amorosas en dos clases sociales y la interrelación que se entabla entre los códigos amorosos del bolero, difundidos en los espacios públicos, y las historias amorosas que los sujetos cuentan como parte de su vida privada e íntima. Esta sección implica la descripción de la oferta cultural de la mega-ciudad capital del país. Anteriores investigaciones sobre el tema muestran la tensión permanente entre las estrategias de integración y homogeneización cultural y los procesos de diseminación y diversificación también culturales. La investigadora procede con herramientas y criterios sociológicos, demográficos y antropológicos —censos, encuestas, cuestionarios, entrevistas, observación participante—, los cuales explicita en detalle. Trabaja con 40 habitantes de dos barrios que corres-

ponden a clases sociales contrapuestas en la ciudad de México: la colonia Olivar del Conde y la Del Valle, para conocer las formas específicas y diferenciadas en que tales individuos se apropian del bolero. La investigadora se propuso aquí mostrar hasta qué grado la vida privada de los sujetos está condicionada por las estructuras amplias de la sociedad. Intentó asimismo articular los sentidos que los sujetos atribuían a sus prácticas con los condicionamientos sociales y culturales en la vida cotidiana. La autora se explaya en la relación de la historia de la investigación: el reclutamiento y la selección de los sujetos, las condiciones de realización de las entrevistas grupales, los efectos del dispositivo de la entrevista, la elaboración de los cuestionarios, los indicadores de clase social, entre otros.

El capítulo octavo, como parte de la investigación precedente, se dedica a la ubicación de los sujetos en los espacios sociocultural y urbano. Aquí se ofrece una descripción de los habitantes de la ciudad y su distribución socioeconómica, así como de la organización político administrativa urbana, dividida en delegaciones. Se proporcionan datos de los ingresos de las familias y su escolaridad. Se detallan asimismo las iglesias e instalaciones deportivas de cada barrio.

En el capítulo noveno se continúa con el mismo grupo de individuos y se cuestiona el lugar que el bolero ocupa en sus vidas cotidianas. Se exploran los medios a través de los cuales los sujetos entran en contacto con las canciones. Se muestra cómo los habitantes de las dos colonias analizadas dijeron apropiarse del bolero de manera distinta, según el momento. La canción puede servir como música de fondo durante el trabajo o como herramienta en los rituales de cortejo y seducción. En general los encuestados dijeron elegir distintos tipos de música, de acuerdo con su estado de ánimo. La decisión no siempre era un acto individual; a veces era producto de una negociación con familiares o amigos, lo cual podía ocasionar conflictos. Tanto los hombres como las mujeres de distintas generaciones, en ambos barrios, definieron el bolero como su segunda preferencia principal. De acuerdo con su respectiva edad, sexo y nivel cultural, los individuos mostraban diferencias en cuanto a lo que más les gustaba de esta música y a sus distintas expresiones (por ejemplo, el baile o la serenata).

El último capítulo retoma elementos de los anteriores para reflexionar sobre el aprendizaje amoroso, sobre la educación sentimental y el bolero. El fundamento para estas conclusiones fueron las encuestas realizadas a los hombres y mujeres de los dos barrios seleccionados; se les pidió que narraran “la historia de amor de su vida”, y las estructuras narrativas que resultaron fueron cuidadosamente revisadas (361). Todos los entrevistados asignaban los roles a un “él” y una “ella”, y a veces aparecían los padres de uno o de ambos. Los hombres y las mujeres del barrio de menos recursos económicos, al igual que las mujeres del de clase media alta, no mencionaron nunca la posibilidad de una relación homosexual; por su parte, entre los hombres de esta última clase, hubo una alusión negativa a la homosexualidad.

La secuencia narrativa se organizó en cuatro momentos: encuentro, declaración, conflicto y desenlace: la unión o bien la separación de los enamorados. Los papeles se organizaban como en un campo de lucha: el hombre conquista, se esfuerza en poseer; la mujer intenta resistir los embates. El sexo masculino asume una posición más activa que el femenino; los hombres se ven más como sujetos y las mujeres, como objetos. En los dos grupos sociales se asoció la función masculina con el mito de don Juan, y los encuestados de ambos sexos mostraron gran tolerancia frente al ejercicio de múltiples relaciones sexuales y frente a la doble moral varonil después del matrimonio. La función femenina, a su vez, se vincula con la maternidad y el casamiento. La respetabilidad en las mujeres tiene que ver con el confinamiento de su sexualidad al espacio del matrimonio. Sin embargo, con respecto a las mujeres que rompen con la moral convencional, hubo tanto manifestaciones de temor como de admiración. Los hombres se asociaron a la racionalidad y el pragmatismo, al trabajo intelectual; las mujeres, al sentimentalismo y al idealismo.

Las conclusiones del trabajo sintetizan las de los capítulos expuestos. Queda probada la hipótesis de la investigadora: sin duda los boleros son parte de la memoria colectiva de los habitantes urbanos del México contemporáneo y sin duda han contribuido a la educación sentimental de hombres y mujeres. El libro incluye, además, seis índices, que contienen la codificación de las canciones, el perfil de las estaciones radiofónicas, los cuestionarios de las encuestas; en síntesis, la información organizada.

La crítica que haría yo a este libro es que ha conservado literalmente la estructura de una tesis. De hecho, en la introducción la autora se refiere a él como una tesis y aclara en una nota que el trabajo se llevó a cabo para obtener el grado de doctor (5). La narración de la serie de decisiones y problemas metodológicos que acompañaron cada etapa de la investigación, por ejemplo, muy pertinentes en una disertación, tienden a lastrar el ensayo, a alargarlo en exceso y a interrumpir su fluidez. Una exposición más sintética habría beneficiado al texto. Sin embargo, tanto por la combinación de aproximaciones, como por su riqueza casuística, es este un ensayo muy estimulante, que se volverá una referencia obligada sobre el tema.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Mariana Masera, coord. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul / UNAM, 2002; 270 pp.

Este interesante volumen reúne catorce trabajos presentados en el coloquio internacional multidisciplinario que llevó el mismo título del libro y se celebró en El Colegio de México en junio de 1999. El Prólogo —que no va firmado, pero que hemos de suponer obra de la coordinadora, Mariana Masera— nos explica el título del libro: la “otra Nueva España” es la que no suele estudiarse en las obras que se ocupan de la vida y la producción novohispanas, sobre todo en su aspecto literario. De ahí también la “palabra marginada”, la que “ha sido dejada al margen de los estudios literarios”; pero también —y quizá estos varios significados pueden crear confusión— “el discurso de los personajes que fueron marginales en el periodo virreinal” y “los discursos que se registraron en algunos procesos de la Inquisición” (10).

Los trabajos presentados se han dividido en tres secciones. Los colaboradores del volumen —cuya biografía se resume al final (261)— son mayoritariamente filólogos y estudiosos de la literatura, ya hispánica ya indígena. La primera sección, “La palabra cantada”, comienza con un texto mío sobre “Poesía y música en el primer siglo de la Colonia”

(17-39), que habla de realidades no propiamente marginadas. Ahí señala el maridaje entre música y poesía en la España de la época y, aunque escasean los testimonios, en la Nueva España; abordo los modos de circulación —sobre todo oral— de la poesía y de la sorprendente escasez de antologías poéticas en nuestras tierras; de paso menciono el hecho casi increíble de que de las poquísimas que se conocen, tanto individuales como colectivas, la mitad se conserva inédita. Me detengo luego en la única colección poética impresa de esa época: la de la poesía religiosa de Fernán González de Eslava y de sus relaciones con la música contemporánea, sobre todo de sus “ensaladas” y del tesoro folclórico que contienen. Finalmente me ocupo del cancionero polifónico (1609-1616) de *Gaspar Fernández*, maestro de capilla de la catedral de Puebla, conservado en la de Oaxaca (de ahí el título alternativo de *Cancionero de Puebla-Oaxaca*); hablo de sus 280 poemas religiosos, muchos de ellos, obra de poetas españoles contemporáneos, como Lope de Vega, mientras otros son sin duda de autores novohispanos. Menciono algunos cantarcillos folclóricos y sus versiones a lo divino; me ocupo de la variedad de lenguas —incluyendo el náhuatl— que encontramos en sus páginas, etcétera.

Sigue en esta primera sección el trabajo de Glenn Swiadon, “África en los villancicos de negro: seis ejemplos del siglo XVII” (40-52), que condensa de manera muy interesante conocimientos y experiencias que él adquirió al estudiar el tema en su tesis doctoral para la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Además incorpora nuevos hallazgos y nuevas ideas, como lo muestra su extensa bibliografía.

Ha habido una discusión sobre esos villancicos religiosos puestos en boca de negros, que se cantaron en las iglesias y catedrales de la península ibérica y del continente americano, sobre todo en el siglo XVII y primera mitad del XVIII: ¿eran realmente canciones de los esclavos negros cristianizados? ¿O se inspiraron directamente en ellos? ¿O eran canciones cuyo texto fue compuesto por poetas que, a base de un dialecto negroide que se había hecho convencional ya en el teatro español del siglo XVI, confeccionaban esos como pastiches en español chapurrado con influencias culturales africanas? El artículo que comento se inclina definitivamente por las dos primeras explicaciones posibles. La exposición es transparente:

En las grandes urbes de la metrópoli y de las colonias, los negros desarrollaban su vida religiosa en cofradías [...] que reunían a miembros de un mismo grupo étnico. Ahí, los modos ancestrales de vivir subsistían insertos en los ritos del culto cristiano. Las cofradías solían formar parte de las procesiones de las fiestas religiosas: los esclavos de color desfilaban por calles y plazas, exhibiendo su música y sus bailes, conocidos como danzas de tambor (41-42).

Glenn Swiadon hace suya la tesis de Frida Weber de Kurlat: “los villancicos de negro se inspiraban, directamente, en los bailes y los cantos de las cofradías en procesiones” (42). A la vez reconoce que en esos villancicos se usa un dialecto convencional, el cual, si en la literatura del siglo XVI todavía “presentaba rasgos léxicos y sintácticos del afroportugués”, ya en el siglo XVII se ubicaba en el terreno del español chapurrado (43, nota 9). Procede a analizar fragmentos de seis villancicos de españoles y novohispanos que usan ese dialecto convencional (uno de ellos, de Sor Juana Inés de la Cruz), centrando su atención en ciertas palabras siempre repetidas, todas de origen africano. Con una amplia consulta de fuentes pertinentes, logra explicar el origen y significado de términos y expresiones bantúes, como *gurumbé*, *tumba la la la*, *sanguanguá*, *gulumguá*, *mandinga*, y aclarar así el sentido de los pasajes poéticos citados. “La mayoría de las alusiones, dice, se relacionan con el canto, la música y el baile” (43). Un breve ejemplo, tomado de un pliego de villancicos cantados en Puebla en 1672 y que hace referencia al baile llamado el “puertorrico”, es:

Vaya, vaya, la poltorrica,
que los pies me come y me pica
al soniya la sanguanguá.

Todavía los villancicos de negro constituyen un amplio y prometedor campo de estudio, y no sólo en el aspecto lingüístico. Hay en muchos de ellos, pese al tradicional tema de los bailes, cantos y regalos que llevan al portal de Belén, aspectos sorprendentes, que se apartan de los villancicos religiosos canónicos de la época.¹

¹ En el maravilloso *Cancionero de Gaspar Fernández o Cancionero de Puebla-Oaxaca* (1609-1616) que ya he mencionado, entre sus nada menos que 17 “ne-

En el trabajo intitulado “La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe” (53-70), Antonio García de León insiste, con toda razón, en la importancia que tenían tanto la música como la cultura popular en la literatura del Siglo de Oro:

Lo que hoy vemos por escrito como poesías cultas de la época vendrían a ser los restos de otros naufragios, en donde las grandes embarcaciones han perdido los velámenes de la música y de su relación estrecha con lo popular... (57)

Pero la laguna la vienen a llenar, por una parte, testimonios antiguos sobre bailes y poesías cantadas y, por otra, los muchos vestigios que de ambas manifestaciones se conservan en lugares como el litoral sur de Veracruz. De esta región cita el autor el ejemplo de las décimas espinelas, en parte improvisadas; también, los restos de romances viejos —impresionante, el estribillo del *Toro Zacamandú* (61-62)— y las seguidillas del siglo XVII que siguen cantándose, como aquella de la *Bamba* que dice: “—Dime, niña bonita, / ¿quién te mantiene? / —Los avíos de España / que van y vienen” (63), clara reminiscencia de otras antiguas.²

Curioso el hecho de que el son del *Aguanieve* haya conservado como en frasco de alcohol la famosísima cuarteta del comendador Escrivá —que no de Lope de Vega—, “Ven, muerte, tan escondida...” (63), y *El copeao*, los también famosos versitos, igualmente del siglo XV, “Esta es la justicia / que mandan hacer...” (67), supervivencias que resaltan en este mar de informaciones diversas que es el estudio de García de León.

El trabajo de José Manuel Pedrosa intitulado “El son mexicano de *El pampirulo* y el tópico literario de *Los tres estamentos*” (71-97) tiene algo de

grillas, negros o guineos” aparecen algunos que revelan una clara conciencia que los esclavos tenían de su dignidad como seres humanos y a veces una rebeldía contra sus amos.

² Véase ahora mi *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003, especialmente los números 2267 a 2383. Me permito remitir además a mis trabajos “De la seguidilla antigua a la moderna” y “Supervivencias de la antigua lírica popular” (en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978), que García de León parece no conocer, como tampoco el *Corpus* publicado en Madrid, 1987, donde, por ejemplo, aparecen ya versiones de “Asómate a la vergüenza, / cara de poca ventana...” (65).

milagroso: parte de una misteriosa estrofito que en 1805 registró la Inquisición novohispana porque formaba parte de un son, según afirman, “muy indecente y obsceno” llamado *El pampirulo*. Dice la estrofito: “Tengo que decir misa / y sermón que predicar, / y no te lo puedo / *enpampirular*”. Esta curiosa palabrita, única de la estrofa que acaso podía explicar la “indecencia” del son, echó a andar la amplísima investigación de J. M. Pedrosa, la cual, en círculos cada vez más amplios, va pasando por unas cuantas canciones españolas actuales, por una larga serie de cuentos de la tradición oral de muchos países y de remotísimos antecedentes, por un extenso estudio léxico de formas como *empampirular*, *pampirular* y otras muchas que repiten sílabas y sonidos (todas ellas relacionadas con el acto sexual y sus instrumentos) y finalmente desemboca en el tema de las diversas y esparcidas modalidades de un muy significativo tópico cultural medieval.

Este tópico, el de los tres estamentos sociales —productores, labradores y oradores—, dio lugar a un sinfín de manifestaciones literarias, desde un texto en latín vulgar del siglo XII o XIII hasta nuestros tiempos. En ellas se establece siempre una competencia en torno a una mujer entre los representantes de cada estamento y de otros oficios, y al final uno sale ganando. La primera de las canciones españolas, encontrada en Cáceres por el propio Pedrosa, da la clave inicial del sentido y de la estructura de la coplita mexicana. La canción (72-73) consiste en tres series paralelas de diálogos que sostiene una muchacha, primero con un pastor, luego con un cura y luego con un soldado, a los que trata de seducir. Los dos primeros la rechazan con pretextos: no pueden *pampirular*sele, pero el tercero, el soldado, sí acepta (72-73). En la parte correspondiente a la estrofito novohispana el cura le responde: “—Tengo la gente en la iglesia / y la misa por rezar, / que no te lo puedo *pampirular*...”. Ahí está ya, recogido de boca de una mujer española casi dos siglos después del testimonio inquisitorial, el misterio de la coplita, parte de una canción que seguramente también ponía en escena a una mujer y un representante de cada estamento: labrador / pastor, orador (el cura) y guerrero (el soldado).

Todo el trabajo de Pedrosa, elaborado con la inteligencia, el espíritu detectivesco, la precisión, la sensibilidad y la enorme erudición que conocemos de sus muchos, muchísimos otros trabajos sobre folclor, todo

el resto, digo, es de un enorme interés, para los folcloristas, los lexicógrafos y los historiadores de las mentalidades.

La siguiente sección del libro que comentamos, llamada “La palabra al margen”, es la más nutrida. Incluye primero un ensayo teórico de Aurelio González sobre la “Poética de lo marginal: entre lo popular y lo culto” (101-108), en que aborda diferentes tipos de poesía “popular” y sus respectivas designaciones y se interesa por los textos que se sitúan en una “condición de intertextualidad entre lo culto y lo tradicional, entre lo oral y lo escrito, lo individual y lo colectivo” (107). Entre todos ellos, dice, “los textos que más se aproximan a la estética comunitaria [...] son aquellos que permanecen” (107). Adopta para estos la designación pidaliana —no siempre, dicho sea de paso, mantenida por el propio Menéndez Pidal— de *tradicionales*, frente a *populares*, que serían los divulgados que “no permanecen”, y parece cuestionar, en el fondo, el concepto de lo *marginal*.

El interesante trabajo de Alma Mejía González, “Ideas inquisitoriales sobre la literatura: el buen sentido, la ortodoxia y la recepción” (109-115), se centra en documentos inquisitoriales novohispanos del siglo XVII. Cita varios dictámenes específicos hechos por los censores y va detectando las diversas motivaciones que determinan los juicios de los censores, como el no respeto textual a los evangelios, el uso de términos susceptibles de varias interpretaciones, el tono familiar —no respetuoso— en asuntos de la religión, las comparaciones consideradas irreverentes. Observa que lo que más importa a los censores no son los productores de los textos, sino el público: el vulgo ignorante, los rústicos, las “ignorantísimas mujeres”.

De pasada, este perspicaz estudio nos muestra algunos testimonios novohispanos de obras literarias españolas que circulaban aquí, como unos “Romances a la pasión” de Lope de Vega (o atribuidos a él), calificados en 1613, o una conocida comedia de Rojas Zorrilla intitulada *Lo que son mujeres*, y hace urgente una revisión cuidadosa de los archivos inquisitoriales en busca de tales testimonios.

Siguiendo con el tema de la Inquisición, Rodrigo García de la Sierra nos habla sobre “Escritura, marginalidad y resistencia. El caso de Matías Ángel” (117-139), personaje este de origen alemán que dijo tener sueños y visiones que se pudieron calificar de heréticas. Le importa al autor

la “semiología sutil y envolvente” implicada en los procesos inquisitoriales. Así, en los documentos “los ‘retazos’ del discurso de Matías, de valía simbólico-literaria, son en sí mismos un producto de la ingeniería inquisitorial” (120). Tiene su autobiografía rasgos en común con la de Alonso Ramírez, dada una pragmática que “ciertamente tiene coincidencias con la de la picaresca” (124); a la vez, las grandes discrepancias entre ambos textos es reveladora. Reveladores son, asimismo, los relatos e interpretaciones de sueños y visiones y su escritura por mano del reo, lo mismo que otros elementos de ese proceso inquisitorial, examinado con extraordinaria perspicacia por García de la Sienna.

Desde otro ángulo expone María Águeda Méndez, en “La Inquisición novohispana: ambición e intolerancia” (142-151), varios casos registrados en los archivos inquisitoriales en que hombres y mujeres acudían a curanderas y hechiceras para recuperar sus amores y otros de beatas que tenían visiones “divinas” cargadas de erotismo, o bien, de “ilusas” que manipulaban a sus seguidores, así como la Inquisición misma, al decir de la autora, manipulaba a la población subordinada a ella.

La también breve y amena ponencia de Araceli Campos Moreno, “Ensalmos novohispanos, palabras mágicas para curar” (155-164), nos cuenta que los 16 ensalmos de la Nueva España que ella ha encontrado en los archivos inquisitoriales del primer tercio del siglo XVII están ahí copiados en hojas sueltas, algunos —cosa interesante— escritos con la misma letra, lo cual, indica ella con toda razón, “hace suponer que existía un comercio cotidiano y clandestino” de tales textos (157).

Después de señalar varias características temáticas de esos ensalmos, se detiene en sus rasgos poéticos, poéticos en el sentido de que usan recursos retóricos tales como las muy frecuentes enumeraciones, las anáforas y otras repeticiones textuales de palabras, el uso eventual de rimas, pero también la mezcla de prosa y verso. Convince la idea de que los ensalmos pueden “haber estado asociados al canto y a la música” (162), y los varios ejemplos que cita parecen mostrarlo.

En “Hernando Ruiz de Alarcón: ortodoxia, superstición y judaísmo” (166-173), se centra Margarita Peña en un documento referente al hermano del dramaturgo: la denuncia que él hace en 1624 de los indios que realizan actos de adivinación, ya echando granos de maíz, ya mediante la ingestión de una bebida hecha a base de una planta alucinógena, el

ololiqui. La denuncia muestra a un Hernando “perseguidor de indios, negros, mulatos y mestizos, en su calidad de cura, alguacil, familiar, delator o soplón al servicio del arzobispo” (169); acaso, escribe la conocida investigadora, lo motivaba “un afán angustiado por ocultar [...] los antecedentes judíos del abuelo minero” (171), Hernán Hernández de Cazalla.

Y a propósito de los judíos novohispanos, es impresionante el testimonio que estudia Mariana Masera en su contribución, intitulada “Literatura y canción popular en los cantares de presos en las cárceles de la Inquisición” (174-188). Se trata de la comunicación que en 1646 establecen los presos judíos de una celda a otra a través de citas en clave. Estas consisten en parte en canciones, refranes, alusiones a obras literarias, en parte en frases que parecen disparatadas. El protagonista principal aquí es Gonzalo Váez, estrambótico personaje que se la pasa cantando y comunicándose con dos mujeres de celdas aledañas —“que cantando te diré todo cuanto importare”, dice (178). Es delatado por un espía infiltrado en la cárcel que pone por escrito todo lo que oye, y “gracias a” eso tenemos extensísimas citas, que parecen textuales, de sus palabras.

Mariana Masera logra identificar varias citas de textos populares, como el conocidísimo romance que comienza “Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta...” y que termina con esta adaptación, más clara: “que entra a caballo callando y çufriendo” (179-181), que desemboca en las palabras “y no hablaré, ni cantaré hasta ocho días”. Teniendo en cuenta que Gonzalo Váez llegó a la Nueva España como a los diez años (según me cuenta Mariana Masera), estas y otras citas deben de haber pertenecido a un patrimonio familiar traído de España.

Siempre queda la duda de qué cantarcillos registrados en la Nueva España circulaban aquí por la tradición oral y cuáles reflejan simplemente recuerdos de cosas españolas o, en este caso, más concretamente, de cosas pertenecientes al estrecho círculo de las comunidades judías de la península. La cancioncita pícaro “Madrugábalo el aldeana, / ¡y cómo lo madrugaba!” que canta Gonzalo (182) y que está bien documentada en España, ¿formaba ya, como cree Mariana, parte del folclor novohispano? Lo que sí es evidente es que las referencias a Lope de Vega, por ejemplo, a su comedia *El villano en su rincón*, tienen que proceder de recuerdos más bien familiares, puesto que esa obra, que se sepa, no se representó en la Nueva España, y lo mismo cabe decir, posiblemente,

del romance citado, puesto que son pocos los textos del llamado romance nuevo que se integraron al folclor.

En la tercera y última sección, “La palabra indígena”, encontramos tres colaboraciones, a cual más interesantes. La primera, de Martin Lienhard, se ocupa del juicio inquisitorial contra don Carlos Chichimecatecutli, principal de Tezcoco, en el año de 1539, historia por demás dramática y trágica, que Lienhard sigue paso a paso, revelando la injusticia de la condena a muerte del personaje. Esta se debió, concluye, a “la convergencia momentánea de los intereses del virrey, la Iglesia y una alianza relativamente vasta de rivales o adversarios indígenas” (209).

Patrick Johansson estudia enseguida *Los coloquios de los doce*, documento manuscrito elaborado por Sahagún en 1564 a base de los diálogos que tuvieron lugar en 1524 entre los doce frailes franciscanos, por un lado, y varios señores indígenas, por otro. A través de un análisis apasionante de los hechos y los textos, con abundante ejemplificación, Johansson va mostrando cómo en el documento de Sahagún “la ‘otredad’ del indígena y su discurso propio serán sutilmente integrados a un monólogo doctrinal disfrazado de diálogo” y cómo los frailes, al traducir su doctrina al náhuatl, “colaron verdaderamente su mensaje en los moldes expresivos propios del discurso indígena” (217). En suma: “transcrita y reelaborada en 1564, la palabra indígena fue [...] sutilmente integrada a un discurso con fines evangelizadores” (223); la palabra indígena ha sido “transmotivada y transfuncionalizada” (227).

En relación insospechada con las revelaciones de Johansson aparece el trabajo de Enrique Flores sobre “Patricio López, poeta e intérprete” (235-251). Patricio Antonio López fue un aristócrata indígena, cacique y poeta zapoteca del siglo XVIII, autor de romances publicados en pliegos de cordel de amplia circulación y además un erudito, dueño de una copiosa biblioteca. Haciendo suyas ideas de Lienhard y también de Foucault, muestra Enrique Flores la ambivalencia del discurso, doblemente marginal, del poeta indio, que escribe romances de ajusticiados, utilizando una retórica fuertemente culterana y defendiendo a los indios a la vez que venera al poder. Este último trabajo del libro que comentamos cierra “con broche de oro” una obra colectiva cuyo interés e importancia saltan a la vista. Una obra, además, muy bien impresa, en general bien cuidada, con el mínimo de erratas y con dos muy útiles

índices: de nombres y materias y de primeros versos. Para publicaciones de este tipo valdría quizá la pena de reunir todas las bibliografías en una sola, al final del volumen.

MARGIT FRENK
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM