

Patrick Johansson K. *Machiotlahtolli. La palabra-modelo. Dichos y refranes de los antiguos nahuas*. México: McGraw-Hill, 2004; 111 pp.

La naturaleza humana erigida por el lenguaje ha encontrado estructuras que le permiten interpretar el mundo natural y social, así como transmitir los valores culturales de generación en generación. La palabra, cargada de significados, adquiere matices particulares según las características propias de cada lengua. El discurso náhuatl tuvo varios géneros expresivos que respondían a las necesidades culturales de este pueblo: *tlamachiliztlahtolzanilli* (mitos), *tlaquetzalli* (cuentos), *tlanonotzalli* (relatos), *cuícatl* (cantos), *huehuetlahtolli* (la palabra de los ancianos), *machiotlahtolli* (dichos), y otros (1).

Patrick Johansson realiza en este libro un innovador estudio del género *machiotlahtolli* y presenta reunidos los textos que fueron recopilados en diferentes obras por los franciscanos en el siglo XVI. El autor nos ofrece el significado del vocablo, pues “el término que refiere este género expresivo oral ayuda a definir su función en el contexto de la cultura náhuatl” (10). El vocablo se compone de *machíotl* ‘el modelo’ y *tlahtolli* ‘la palabra’, ‘la expresión’, ‘el texto’ o ‘el discurso’ (10):

El *machiotlahtolli* era una palabra-modelo, una palabra-signo, formulada hace mucho tiempo y que seguía rigiendo de alguna manera, mediante la observación crítica, el dramatismo expresivo, la ironía o la simple constatación, el comportamiento social de los integrantes de las comunidades indígenas aun después de la conquista (11).

Acompañado de ilustraciones tomadas de los códices, en una hermosa y cuidada edición, la obra se compone de una introducción y dos partes. En la introducción el autor nos informa sobre la recopilación de

estos textos. El cómo, el cuándo y el porqué fueron recopilados nos sitúa en la realidad histórico-cultural-social del siglo XVI, el siglo del primer contacto en México entre la cultura náhuatl y la española. Los primeros intentos de la conquista espiritual, que se inicia en 1524 con la llegada de los franciscanos, fueron infructuosos, pues se desconocía al “otro” que querían convertir a la religión del conquistador, por lo que la estrategia a seguir fue reunir información sobre el carácter, las ideas y la cultura náhuatl. Fray Andrés de Olmos y luego fray Bernardino de Sahagún, por petición de las autoridades eclesiásticas, emprendieron la tarea de recoger testimonios y textos orales que “revelaran los usos y costumbres pero también el ser profundo de los indígenas nahuas” (3). Así, entre los testimonios proporcionados por informantes nativos, reunidos en diferentes tiempos y lugares, unos 30 años después de la Conquista, se encuentran estas palabras-modelo. El tiempo y la influencia colonial llevan a Johansson a cuestionarse acerca del carácter de estos textos, pues, a pesar de provenir de la tradición oral prehispánica, se encuentran en ellos algunos elementos que ya pertenecen a la cultura novohispana.

Los textos que nos presenta Johansson provienen del capítulo octavo del *Arte de la lengua mexicana* de fray Andrés de Olmos, titulado “las maneras de hablar que tenían los viejos en sus pláticas antiguas”, y de los capítulos 41 y 43 del libro VI y del *addendum* al libro I de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún. Olmos los presenta sin traducción, porque “constituyen de hecho un complemento a su gramática del náhuatl” (6); en cambio, Sahagún proporciona un equivalente castellano o les añade una glosa, es decir, una traducción libre, una interpretación.

Cada *machiotlahtolli* se presenta en su versión original en náhuatl, la traducción al castellano que propone el autor, y, cuando existe, la versión que dio de ellos fray Bernardino de Sahagún. En el caso de los dichos recopilados por Olmos se añade una breve explicación cuando el sentido no está del todo claro.

Por ejemplo, Sahagún informa el *machiotlahtolli*:

Iuh quito atecólpil: aie nel toxaxamacaian

Ícuac mitoa: intla aca, itla oquichiuh tlatlaculli: auh ic otlatzacuiltíloc, anozo

oquitzacutía. Anozo aca canapa oia, umpa omomiquili: ic mitoa: Iuh quito atecocólpil, aie nel toxaxamacaian.

A continuación presenta un refrán castellano equivalente y una glosa en la que toma elementos de su propia cultura, como el pecado, y ofrece una traducción libre: “Cantarillo que muchas veces va a la fuente, o deja el asa o la frente; el caracolillo que muchas veces atraviesa el camino, alguna vez queda allí pisado por los caminantes”. En seguida Sahagún ofrece su interpretación:

De quienes cometen muchas veces un pecado, y que alguna vez le descubren en él y paga junto lo que hizo; se dice entonces *aie nel toxaxamacaian* / llegó el tiempo de pagar por los males hechos.

A su vez, Johansson propone, acertadamente, para cada dicho y su explicación en náhuatl una traducción, “hasta los límites de la gramaticalidad de la lengua receptora, el castellano. Esta versión permite vislumbrar matices indígenas de expresión y percibir todavía el discurso oral del informante en su transcripción” (9). Así, traduce de la siguiente manera el texto náhuatl arriba citado (al cual agrupa entre los dichos y refranes correspondientes al castigo): “Se dice cuando alguien cometió una falta y lo castigaron o lo encerraron. O si alguien se fugó a alguna parte y allá murió. Entonces se dice: ‘como dijo el caracolito, no es el momento de hacerse pedazos’” (88).

La Primera parte del libro está dedicada al estudio del género *machiotlahtolli*. Este género se acerca a la paremiología universal por su carácter sentencioso breve, conciso, fijo, inalterable, duradero, categórico; por su contenido ético-didáctico, porque consta de un hecho o emite un juicio que, conservado en la memoria, se enuncia en circunstancias específicas; sin embargo, presenta sus propias particularidades, debido al soporte de la cultura náhuatl y las características de su lengua: “parece ‘esculpido’ en la materia sonora que constituye la lengua náhuatl” (12). Y es que su doble carácter sonoro y pictórico le da a este género una singularidad difícil de traducir a otra lengua: “En la expresión indígena náhuatl la idea busca permanecer como imagen y por tanto evita lastrarse con un aparato discursivo pesado para convencer” (11).

Debido a la tendencia indígena a sugerir más que a afirmar las cosas, el *machiotlahtolli* explica, justifica, condena o elogia, pero siempre de manera velada, críptica, mediante metáforas, que transforman lo que se dice en un verdadero enigma (1). Es enigmático, pero “la sentencia que lo configura no entraña sistemáticamente trampas que puedan dificultar su aprensión correcta” (2); sí requiere, en cambio, de la participación activa del oyente, el cual debe restituir los elementos omitidos en la frase para acceder al sentido o descifrar la metáfora y, frecuentemente, para desentrañar también la carga de ironía que contiene.

Su estructura presenta varios tipos, es decir, puede constar de dos oraciones construidas en paralelismo, puede ser una pregunta, una expresión verbal, una expresión en forma posesiva; puede constar de dos palabras simplemente yuxtapuestas, ser una frase descontextualizada, y puede ser también una oración similar a los proverbios europeos (12-13).

Patrick Johansson realiza asimismo la búsqueda de equivalentes del género náhuatl con el adagio, el proverbio, la máxima, el aforismo o el refrán, distinguiendo unos de otros por su carácter más culto o más popular. Para él el *machiotlahtolli* abarca todos los tipos anteriores. El autor nos hace ver que en la cultura náhuatl la distinción entre lo culto y lo popular se diluye:

La evolución de los dichos nahuas en su contexto mesoamericano fue similar a la de otras culturas. Sin embargo, al tener la cultura náhuatl una forma pictórica y no alfabética de consignar gráficamente los hechos y las ideas, la oralidad y la escritura no definieron ‘literaturas’ distintas como ocurrió en la cultura occidental, y no se estableció una oposición clara entre una modalidad culta y otra popular de dichos (10).

En cuanto a los contenidos éticos y axiológicos de los dichos nahuas, para el autor, estos cubrían seguramente todos los aspectos significativos del orden cultural indígena instaurado en tiempos anteriores a la conquista; sin embargo, el contacto con la nueva cultura, con el nuevo orden que se fue imponiendo, pudo hacer que los dichos, como otros géneros expresivos, se adaptaran a la nueva situación y que algunos quizá caducaran; otros, seguramente fueran descartados, como los di-

chos que se relacionaban con la religión antigua y con la guerra; en cambio, es probable que se privilegiara la recopilación de aquellos que pudieran reforzar el orden moral cristiano.

Los temas más recurrentes que se conservan dentro del género son los que se relacionan con el comportamiento de los individuos dentro de la colectividad y con la educación. Para el autor, el *machiotlahtolli* revela también aspectos todavía mal conocidos de la religión indígena (19).

La Segunda parte del libro contiene la antología de dichos y refranes. Johansson los presenta subdivididos temáticamente en cinco grupos: 1) rasgos de carácter, 2) la educación y los valores, 3) la autoridad, el gobierno y el pueblo, 4) la sociedad y 5) la existencia del hombre. Cada una de estas divisiones guarda también un orden temático.

Así, bajo los rasgos de carácter se encuentran varias *palabras-modelo* que hablan del sinvergüenza, seguidas de las correspondientes al presumido, al entrometido, el perseverante, el regañón, el hipócrita, el cobarde, el generoso, el cínico, el intrépido, el valiente, el soberbio, el paciente, el que vive en la infancia, el que da y quita, el que arregla problemas, el que acusa a alguien delante de otros, el malagradecido, el agradecido, el vengativo, el exigente, el de pocas palabras, el vividor, el mentiroso, el que se regocija del mal ajeno, el pesimista, el terco, el triste y el defensor.

La educación y los valores abarcan los siguientes temas, según los enumera Johansson: juventud, comportamiento, educación, inteligencia, tontos, inmaduros, desarreglado, buenas/malas costumbres, buen orador, secretos, apariencias, autocrítica, burla, irrespetuoso, no quisiste escucharme, desobediencia, ¡no la puedo encerrar!, la tradición, el pulque, ayuda mutua, el que se envilece con sus palabras, desprecio y no hay que confiar.

Los subtemas de la autoridad, el gobierno y el pueblo son: el *tlahtoani* y el linaje, el gobierno, nuevo gobernante, cae un gobernante, el mal gobierno, persona non grata/grata, paz y concordia, representantes y el pueblo.

El grupo denominado sociedad incluye el matrimonio, la pobreza y el infortunio, riqueza, corrupción, la injusticia, el ladrón y el castigo.

Finalmente, la existencia del hombre está dividida en: las etapas de la vida, hay subidas y bajadas, gozar el momento, el destino, acontecimientos importantes, las catástrofes, lo hecho hecho está, el eterno retorno,

servidor del dios, desgracia, trabajo vano, mi sustento, merecimientos, la suerte, la fama y la honra, la felicidad, los buenos deseos.

La riqueza y la belleza que encierran estos textos invitan al lector a detenerse y a disfrutar cada uno. Aquí ofrecemos sólo una muestra con las dos palabras-modelo siguientes: el *machiotlahtolli* formado por una frase descontextualizada que trata el carácter del presumido (24) y aquel que trata de los buenos deseos (110). He aquí el primero:

Totlánitz

Itechpa mitoa: in mohoquichitōa aca, in quitoa: ca nitiacauh, ca nitlamani, ca iaoc nimatini: auh acacemo tiacauh, acazo can onmati: auh azo zan cana titiquiltic in inaciao, quiteittitía, quitoa: inin, ca iaoc ic nechuitecque: ic uncan mitoa: totlánitz. No ioan tiquitoa: ninotlanitztía, timotlanitztía.

Traducción literal de Patrick Johansson:

“Nuestra espinilla”. Se dice del que presume su valentía, el que dice: ‘yo soy un guerrero, un cautivador de gente; soy conocedor de la guerra’; quizás no es un guerrero, quizás no sabe hacer nada, quizás sólo en algunas partes de su cuerpo tiene cicatrices. Las enseña, dice: ‘esto es porque me hirieron en la batalla’. Entonces se dice “nuestra espinilla”. También decimos “yo me hago espinilla”, “tú te haces espinilla”.

A continuación la traducción de Sahagún:

“Nuestra espinilla o el remedio de nuestra aflicción”. Este refrán se dice a modo de mofa, de aquel que se alaba falsamente de haber hecho algunas valentías, y es como decir blasona del arnés este fanfarrón.

El segundo *machiotlahtolli* (último del libro), que trata de los buenos deseos, está formado por dos palabras yuxtapuestas (110):

Oc xonmotlamachti, oc xonmocuiltono

Inin tlatolli, itechpa mitoa: in aquin cenca mahuizti, anozo mocuiltonoa, unca qui, cuáni: ic mitoa in itechpa: oc xonmotlamachti, oc xonmocuiltono ipaltzinco in totecuyo, in tloque, naoaque.

Traducción de Johansson:

“Sé feliz, sé próspero”. Este refrán se dice del que es importante o que prospera, que bebe, que come. Entonces se le dice: “sé feliz, sé próspero gracias a nuestro señor, el dueño del cerca, el dueño del junto”.

Sahagún explica:

Quiere decir esta letra: deseo que goces de prosperidad y riqueza, o ruego a dios que te haga próspero y rico.

Este libro sienta las bases para futuros trabajos de investigación acerca de la paremiología náhuatl, tanto de sus contenidos como de su estructura; nos incita a interrogarnos si sigue vivo el género, si los actuales hablantes del náhuatl conservan algunas de estas palabras-modelo, si evolucionaron y cómo lo hicieron. Además ofrece un valioso material de estudio para la paremiología comparada, así como para la investigación acerca de la labor de los cronistas, su interpretación de la nueva realidad que encontraron, su forma de explicarla a partir de la paremiología española y, como expresa el autor:

Los dichos contenidos en este libro señalan las normas sociales que imperaban en el mundo náhuatl precolombino, la ética y los valores entonces vigentes; revelan los mecanismos simbólicos de estructuración del sentido que prevalecían entonces y abren asimismo un camino hacia el alma indígena prehispánica (9).

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Socorro Perea, comp. *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*. Ed. Yvette Jiménez de Báez et al. México: El Colegio de México / Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005; 568 pp.

Este libro reúne con muy buena fortuna el talento de los poetas campesinos de la Zona Media de San Luis Potosí con el de una enamorada de

su labor creativa, Socorro Perea, folclorista que a lo largo de tres décadas de apasionada tarea reunió materiales para la recopilación de dos volúmenes con las glosas en décimas (“décimas y valonas”, como las llama Perea, siguiendo la denominación local) de estos trovadores. La feliz conjunción se completa con el grupo de trabajo que coordina Yvette Jiménez de Báez en El Colegio de México, el Seminario de Tradiciones Populares, cuyos miembros, bajo su dirección, han realizado una espléndida edición.¹

En la Introducción, Jiménez de Báez habla de la labor de Socorro Perea, oriunda de la capital potosina y con formación en químico farmacobiología, quien descubrió en 1964 las fiestas conocidas como “topadas” o “encuentros de poetas”,² y fue desde entonces una asidua asistente a este tipo de celebraciones de las rancherías. Se convirtió también en difusora de la música y la poesía regionales, a través de recitales didácticos y de la serie de discos que grabó y difundió desde 1977 con su grupo, Los Cantores de la Sierra, y luego, por medio del volumen *Décimas y valonas de San Luis Potosí*, que publicó en 1989, con el sello del Archivo Histórico y la Casa de la Cultura de esa entidad. En ese libro, del cual Yvette Jiménez señala que fue “publicado con sencillez y buen gusto” (31), Socorro Perea reunió lo que hasta ahora es la colección más grande de textos del género (con 358 glosas), antecedida por un estudio; en este aborda la tradición de la “poesía campesina” de “la Zona Media y el centro del estado”,³ la

¹ Según se indica en la portadilla del libro, la editora ha contado “con la colaboración de Laurette Godinas, Carlos Ruiz Rodríguez, Alejandra Garrido, Claudia Avilés Hernández y Patricia García López”.

² La *topada* es “una larga controversia” entre dos trovadores, quienes, acompañados por los músicos, cantan “toda la noche, durante ocho o doce horas, hasta el amanecer [...]. Cada uno cumplirá, en su turno, el desarrollo de una secuencia que consiste, básicamente, en una *glosa de línea* (poesía en *décimas* [de versos octosílabos o de arte mayor] que se puede traer preparada, y de la cual se canta la planta y se recita la glosa) [...]; sigue con una *glosa de cuarteta*, que el trovador deberá improvisar desde la cuarteta inicial o *planta*, y termina con un *son* o *jarabe*” (33). El género musical al que corresponde la secuencia poético-musical de la topada es el *huapango arribeño*.

³ Socorro Perea, comp. *Décimas y valonas de San Luis Potosí*. San Luis Potosí: Archivo Histórico del Estado / Casa de la Cultura de San Luis Potosí, 1989, 12.

forma literaria de la décima y la glosa, el “reglamento”, los desafíos de poetas o “poesilleros” (como se autodenominan los compositores regionales “por considerarse poetas menores”),⁴ y se refiere, asimismo, a los autores de los textos recopilados y a la manera como los obtuvo de ellos mismos, por medio de manuscritos y grabaciones.

Destaca Yvette Jiménez en su semblanza de Socorro Perea el hecho de que, como mujer, lograra insertarse por décadas en un terreno de varones, una mujer que cantaba poesías de otros autores y que las grababa y difundía con éxito. Por la constancia con que ejerció este trabajo, llegó a ser reconocida, incluso, en la región; es verdad que fue criticada al menos por uno de los compositores de las poesías que cantaba, Francisco Berrones, quien le envió una poesía en cuyo estribillo le reclamaba por cantar sus obras, según lo recuerda la propia Socorro, y como cita Carlos Ruiz Rodríguez en el estudio preliminar (51).

No quedó editada en el libro de 1989 la totalidad del gran acervo que recopiló Socorro en cuadernos que le fueron legados por trovadores, en manuscritos y libretas donde tomaba “notas de lo que leía sobre la historia [regional] y, sobre todo, leyó y tomó nota de los géneros poéticos que reúnen las glosas de la topada: su historia desde los Siglos de Oro y la llegada a América; las formas poéticas y sus diversos estratos [...] y trabajó incansablemente en la Sierra con los poetas trovadores” (27). Probablemente, más de doscientos textos habrían permanecido inéditos, de no ser por el encuentro de la folclorista con el equipo de Yvette Jiménez. El trabajo, serio y sistemático, de este equipo en la región a lo largo de más de una década le ha valido sin duda la confianza de Socorro y de otros personajes de la poesía tradicional serrana. Gracias a ese trabajo, se logró la donación, para la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares del Colegio de México, de la colección de cuadernos y manuscritos de Socorro, de la “Colección Perea”, que ha sido la fuente documental del libro editado por Jiménez y su equipo. La investigadora destaca este hecho: “El libro de la Colección Perea es una digna contribución y un merecido homenaje a quien conservó este acervo y dedicó su vida a reproducir el género” (34).

Sería más que necesaria una segunda edición de este volumen que se ajuste a los criterios e incorpore los aciertos del que aquí reseño.

⁴ *Ibid.*

El volumen se basa, pues, en muchas grabaciones y, sobre todo, en los manuscritos, plasmados a lo largo de varias décadas, en que al menos ocho trovadores recogieron los productos de su inspiración, manuscritos que legaron a Socorro en nueve cuadernos según se indica en la introducción (38-39). Yvette Jiménez llama la atención sobre la importancia de este tipo de documentos en la labor de los trovadores y en la vida de la sociedad serrana: su función “está implícita en el hecho de que se los considera un bien cultural entre los usuarios y la comunidad en general. Por eso pueden heredarse, obsequiarse o fungir como pago de alguna deuda o negocio” (38).

Así, se podrá calcular el valor que tiene este libro, no sólo en términos de la comunidad académica que puede constituir su mercado *natural*, sino, sobre todo, en los de las comunidades rurales que cultivan el huapango arribeño, para cuyos miembros este legado representa, de hecho, una herencia artística e histórica. Así lo prevé la editora cuando indica que el volumen tiene la finalidad de “destacar [...] la labor de Socorro Perea, puente entre la sierra y la ciudad” y, además, “hacer accesibles los materiales a una amplia gama de usuarios (especialmente a los trovadores, músicos y gente de la región, pero también a estudiosos de las tradiciones y de la cultura popular)” (35); por ello me parece un acierto que los textos aparezcan desprovistos del —por supuesto, no menos valioso— aparato crítico, que se presenta al final con el registro sistemático de las fuentes y variantes de los poemas. De esta manera, el lector (sobre todo, el no especialista) puede acudir directamente al texto y disfrutar su lectura, así como saber el nombre del compositor y la fuente de donde procede la versión publicada.

Si algo se echa de menos en la labor de edición es la presentación de facsímiles de los cuadernos, dada su importancia como fuente documental básica del libro; incluirlos habría permitido conocer la escritura de los trovadores. Acaso, también se habrían podido aprovechar las transcripciones que hizo la propia Socorro Perea de las líneas melódicas de las plantas de las poesías. Es verdad que, como señala Carlos Ruiz, “dichas transcripciones no son muy precisas” (49), pero, con las correcciones necesarias, habrían sido de utilidad para los lectores y quizá para más de algún trovador.

Sobre los cuadernos de la Colección Perea, Yvette Jiménez señala que tienen “el valor ecdótico más alto” (39), por encima de las hojas sueltas manuscritas y mecanoscritas, toda vez que los textos poéticos que reproducen se encuentran “entre la improvisación y la tradición, [y que] el proceso de la glosa en décimas [...] va de lo culto a lo popular tradicional —y viceversa— y se manifiesta entre la oralidad y la escritura” (32). La editora sostiene que estos documentos constituyen una forma de escritura singular, la “oralidad escrita” (31). Este término se refiere a la tradición poética, puesto que esta incorpora elementos del habla regional a la vez que elementos de textos procedentes de diversas épocas, y también se refiere al estilo individual del poeta popular. Según lo destaca la editora, “en la tradición de las *décimas* y *glosas en décimas* la relación entre oralidad y escritura se da desde los orígenes mismos del género, de suyo cultos, y persiste aun cuando algunos trovadores depositarios de esa tradición sean ágrafos” (38). A partir de este término, *oralidad escrita*, se puede advertir la singular coexistencia de la escritura con la oralidad en un género esencialmente destinado al canto y la recitación, que además de la memoria, demanda del trovador la capacidad para improvisar décimas y glosas durante la controversia poética o *topada*.

En el estudio preliminar del libro se presenta un apartado al que los editores han titulado “El taller de Socorro Perea”; en la primera parte, “Socorro Perea y el huapango arribeño”, Carlos Ruiz Rodríguez se refiere al estilo musical propio del conjunto de Perea, Los Cantores de la Sierra, en relación con los principios tradicionales de ejecución de la música serrana. En cuanto a la instrumentación, por ejemplo, señala que, mientras la mayoría de los trovadores se acompañan de guitarra quinta (complementada en el conjunto con dos violines y una vihuela), Socorro lo hacía con “la guitarra sexta, la cual aprendió líricamente para acompañarse cuando cantaba”. En sus primeros fonogramas agregó a la instrumentación tradicional “un bajo eléctrico” (47), algo que ha repetido más recientemente el trovador Guillermo Velázquez en su grupo Los Leones de la Sierra de Xichú. Carlos Ruiz se refiere asimismo a las adaptaciones que Perea llevó a cabo “en la estructura tripartita” (47) del huapango arribeño, como la inclusión al final no de un son o un jarabe, sino sólo de un fragmento de jarabe; de igual manera, refiere que la folclorista desarrolló un estilo de entonación no salmodiado sino canta-

do “sobre un compás fijo y una estructura melódico-rítmica definida, lo cual deriva en una manera de ‘trovar’ diferente y en algún sentido más digerible a *oídos urbanos*” (49).

Sobre el carácter de las relaciones diversas entre oralidad y escritura en las glosas potosinas, hay que destacar el texto de Laurette Godinas, titulado “Socorro Perea y la materia textual de las glosas en décimas”. Aquí la autora estudia un conjunto de diez poemas reunidos en el libro (núms. 246-257), a partir de “una serie de hojas sueltas mecanografiadas que resultan de gran interés para quien se propone estudiar la forma en la que [...] Perea imprime, en algunas ocasiones, su propia visión sobre las glosas en décimas en los textos que publica” (52); se refiere a la edición de sus *Décimas y valonas de San Luis Potosí*. Al estudiar estos borradores, Godinas detalla las “correcciones de estilo que tienden [...] a regularizar la ortografía de los escritos”, así como a, “por más paradójico que parezca [...], imprimir a los textos huellas de oralidad” (53), resaltar en ellos el “habla ranchera” y, así, seguramente, su carácter folclórico. En el caso de la glosa núm. 257, por ejemplo, según lo indica Laurette Godinas, Perea cambió el verso “que su servidor Berrones” del original (Francisco Berrones, autor del poema) por “aquí en estas ocasiones”, para poder cantar esta valona en sus conciertos didácticos (54-55).

Los poemas están ordenados en la colección con un criterio formal al que sigue uno temático:⁵ del número 1 al 177, las *glosas de línea* (*poesías*, en la terminología regional), “también conocidas en el ámbito hispánico como *glosas de mote* o *de pie forzado*”, en las cuales se glosa normalmente el primer verso de la planta en entre tres y ocho décimas de octosílabos o de versos de arte mayor; la planta es cantada luego de la recitación de cada décima. Del número 178 al 245 se presentan las que Yvette Jiménez ha llamado *glosas de cuarteta*, forma más común de la glosa hispánica, a la que por ello “he llamado *glosa normal* en otros trabajos anteriores, por ser la forma regular dominante del género” (40), y en las cuales una cuarteta (generalmente, de octosílabos) se glosa en cuatro décimas, cada una de las cuales termina con un verso de la planta; estas glosas, conocidas como *valonas* o *decimales* en la región, son salmodiadas en la topada

⁵ En Perea, 1989, a cada tema seguían las *décimas* (glosas de línea) y *valonas* (glosas de cuarteta), reunidas por autor.

y suelen ser improvisadas.⁶ Las *poesías* son las que “llevan el tema de la topada” (40), de manera que, puede suponerse, el decimal o valona debe seguir el tema establecido por la poesía, que a su vez estará marcado por el rumbo que sigue la controversia poética.

A partir de la gran división formal anterior, se presentan en cada caso las glosas ordenadas temáticamente, comenzando por las que hacen referencia a algún aspecto autobiográfico del trovador, y siguiendo con las de historia, civil y sagrada, glosas de controversia, y reflexivas; los poemas de tono humorístico se presentan al final de cada apartado. Como bien señala Jiménez de Báez, las glosas en décimas, a diferencia de las coplas del cancionero lírico, suelen tener “un tono reflexivo. Y los grandes temas no son el ‘Amor’ y las ‘Penas’, [...] sino la versada ‘Por historia’” (40-41). Esta clasificación, subdividida en temas particulares, parece muy adecuada al repertorio poético regional, y muestra el grado de conocimiento que de él ha alcanzado el equipo de trabajo dirigido por Yvette Jiménez.

En la tradición del huapango arribeño se hace presente tanto la realización escrita — el acervo conocido y la autoría individual que cada trovador emprende —, como su complemento indisoluble: la oralidad, que, de acuerdo con los cánones de la fiesta regional, no se plantea como una mera ejecución escénica en la que el poeta canta de manera aislada, sino que siempre lo hace en controversia con otro; así, el carácter dialógico, argumentativo y hasta ofensivo aparece en muchos de los poemas para inquirir al rival. Con frecuencia se alude en el texto al rival, aun sin mencionar su nombre, por medio de una pregunta, como en esta valona en décimas de decasílabos, de Herculano Vega Zamarrón, quien pretende que su rival demuestre su conocimiento sobre Carlomagno y los Doce pares de Francia, un tema que gozó de gran popularidad entre algunos trovadores de San Luis Potosí:⁷

⁶ Cada una de estas dos formas de glosa tiene su momento en la participación del trovador en la *topada*, según lo he señalado en la nota 2.

⁷ Cf. Perea, 1989: 447-465. Es curioso que en el caso de esta valona el propio Herculano sea quien se responda (416, núm. 239), señalando: “Me daré contestación / porque nadie me contesta, / yo mismo me doy respuesta / al frente de la reunión”.

Las nueve espadas maravillosas,
 con que peleaban esos señores,
 di quiénes fueron sus inventores
 que las formaron tan ventajosas.

(415, núm. 238)

El trovador puede llamar también al contrincante por su nombre, en las glosas destinadas a la *bravata* o *aporreón*, momento de la topada en que la confrontación es directa y ríspida; sabiendo las debilidades y los defectos censurables de su rival, prepara una poesía para atacarlo, como la siguiente, atribuida a Antonio Escalante —el trovador con más poemas en el libro por su cercanía con Socorro Perea—, quien habría criticado a su oponente por ser jactancioso: “porque el burro rodillón / siempre es el más echador, / y es el defecto mayor / que a ti se te echa de ver”; en la planta, cantada al final de cada décima glosadora, el trovador parafrasea el dicho popular *en tierra de ciegos, el tuerto es rey* para indicar al rival que, por su engreimiento y cortedad de talento, no podrá reinar en ningún terreno:

Tú tienes las pretensiones
 de ser el as potosino,
 tanto que con Tranquilino
 pusiste en mal a Berrones.
 En buen peligro te pones
 que te traten de hablador,
 guarda bien en tu interior
 la fama que has conquistado,
 porque como hombre educado
no tiñes ni das color,
pobre Cristóbal Gallegos,
ni en la tierra de los ciegos
has de ser el superior.

(310-311, núm. 152)

Junto a este tipo de textos destinados a la puya y al ataque personal, se encuentran otros de carácter reflexivo y erudito, que también cum-

plen una función en la controversia: mostrar el conocimiento del trovador y exigir tácitamente del otro que presente sus conocimientos sobre asuntos tales como la astronomía, el tiempo, la vida, la muerte y la historia. Este último parece ser tema favorito de los trovadores serranos, quienes se remontan a los tiempos prehispánicos y conducen sus argumentos por destacados momentos y personajes de la historia nacional, amén, claro, de la historia sagrada —del Génesis a la Pasión, pasando por los santos y la Virgen— y del ya mencionado tema de Carlomagno y los Doce Pares de Francia.

En las glosas referidas a la historia no quedan vedados al trovador los tiempos que vive: en “Pobrecito del mojado” (187-188, núm. 75), Aureliano Velázquez Pérez se refiere (con décimas de versos octosílabos y de arte mayor en el mismo poema) a las penurias que pasan para cruzar la frontera “los que se van para el Norte / y no tienen pasaporte”. También aluden los poetas potosinos a los políticos célebres, de carácter local y nacional, que aparecen mencionados, ya para saludarlos, ya para denostarlos, como en el “El mafioso” (182-183, núm. 72), que Antonio Escalante dedica al corrupto jefe de seguridad Arturo Durazo Moreno, y en “La Quina pensaba que con su poder” (184-185, núm. 73), de Elías Naif Chessani, que hace alusión, en 1995, a la aprehensión del líder sindical, Joaquín Hernández Galicia, “[el] más temido de nuestra nación”, según lo define.

Al recorrer las glosas de este libro uno se encuentra, pues, con el trabajo poético de trovadores cuya obra ha llegado a las letras de molde a partir de manuscritos que han transitado por el canto y que se han templado en las controversias de la tradición decimal potosina; textos que han pasado por el tamiz del gusto de los rancheros, quienes los han celebrado o no, y han zapateado los interludios entre estrofa y estrofa, al compás de violines y guitarras. Tanto por la riqueza poética y testimonial del legado reunido por la singular folclorista Socorro Perea, como por el extraordinario trabajo de edición, me atrevo a decir que estamos ante un libro de innegable valor, fundamental desde su misma aparición para el estudio y el conocimiento del huapango arribeño y de la décima y la glosa mexicanas.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Arturo Barradas Benítez y Patricia Barradas Saldaña, comp. *Del hilo de mis sentidos. La versada tradicional en el municipio de Playa Vicente, Veracruz*. México: CONACULTA / Sexto Piso, 2003; 140 pp.

Del hilo de mis sentidos, al igual que *El canto de la memoria*, reseñado en el pasado número de la *Revista de Literaturas Populares*, pertenece al archipiélago de recopilaciones de sones jarocho que se proponen contribuir al aprendizaje y a la transmisión del son del sur de Veracruz. Arturo Barradas, como Patricio Hidalgo, es un sonero y promotor cultural de la región que cree en el ejercicio de la memoria consciente y ve la edición de un libro como la extensión de los cancioneros manuscritos, más o menos privados, cuyo fin último y razón de ser es conformar un repertorio de fandangos. Barradas afirma que pretende “preservar el legado de nuestros músicos de antaño a través de pasar de la tradición oral a la tradición escrita parte del legado poético de la copla campesina veracruzana” (8); además, aspira a “poner en un lenguaje fácil y llano, al alcance de cualquier joven de comunidades rurales, un mínimo conocimiento de lo que ha sido, es y puede seguir siendo nuestra música tradicional” (14). En el prólogo especifica los límites y alcances del proyecto, fraguado a lo largo de más de una década por un observador participante; se propone mostrar una selección del repertorio de algunos trovadores nativos del municipio de Playa Vicente, Veracruz.

Aparte del acervo de coplas, el libro incluye unos textos del mismo Barradas: un ensayo introductorio, además de una serie de semblanzas, anécdotas y notas explicativas, que se intercalan entre los textos poéticos. En todo momento, el autor privilegia la participación apasionada sobre la distancia crítica. En la Introducción se bosqueja una historia de la relación del son jarocho con la copla popular hispánica, se mencionan sus orígenes mestizos y se resaltan tanto su dimensión colectiva como los nombres de versadores destacados, algunos ya convertidos en leyenda, como Francisco Ramírez Carvajal, “Tío Chico”. Barradas nota la correspondencia entre una copla de la versada de don Elías Meléndez y una consignada en un archivo de la Inquisición del siglo XVIII (13).

La Primera parte resume la historia social y geográfica del son jarocho; destaca aquí por su contenido informativo la sección “¿Quiénes somos?”, que propone una división en micro-regiones de la zona jarocho según

las características de ejecución del son. El resumen histórico de los avatares del son jarocho en el siglo XX se basa en la oposición entre son tradicional y son comercial, cultura popular y estereotipo enajenado. El proceso de rescate empezado en los años ochenta y aún vigente muestra, según el autor, la preocupación por conservar y transmitir la herencia y también por reivindicar derechos de identidad y soberanía: “nuestro derecho a hacer y rehacer nuestra cultura regional o microrregional se visualiza como el rescate del poder popular. Al diluirse nuestra soberanía a niveles macro, en lo micro encontramos nuestro derecho a elegir nuestro futuro” (30). En concreto, “ser jarocho es preocuparse por la recuperación de nuestro entorno ecológico, es gestar nuevas formas de organización comunitaria alrededor de nuestra fiesta tradicional” (31).

La segunda parte, titulada “El legado histórico”, está constituida por el acervo de coplas (y, en menor cantidad, de décimas) recopiladas, organizadas según un criterio básicamente onomástico, es decir, agrupadas bajo los nombres de los versadores de quienes se recogieron. Los textos van precedidos por pequeñas semblanzas de extensión variable y por anécdotas surgidas de las entrevistas a los informantes; en cuatro casos se incluye su fotografía. En la última sección, “Versadas del dominio público”, se encuentran, dice Barradas, tres “muestras de la versada jarocho tradicional [que] son el mejor ejemplo de lo que llamamos dominio público; ni yo sé de dónde salieron, sólo las tengo y las transmito” (131).

No puedo sino repetir lo que comenté acerca de *El canto de la memoria*: el acervo de coplas aquí reunidas es un baúl de joyas, una valiosa muestra del tesoro de poesía que la región conserva. En las coplas resuenan reminiscencias hispánicas, como la de unos versos censurados por la Inquisición. La siguiente estrofa de un “Nacimiento” nos transporta de regreso a la España medieval:

Pero está tan pobre,
por decirlo así,
no traía en su alforza
ni un malaberí (130).

Malaberí es una evidente deformación de *maravedí*, nombre de una “moneda española, efectiva unas veces y otras imaginaria, que ha teni-

do diferentes valores y calificativos" (DRAE); además, la copla nos habla de la costumbre de llevar el dinero en la alforza, es decir, cosido en un doblez de la ropa.

En varios casos nos encontramos con versiones de coplas que también se cantan con variantes en otras regiones del país, un testimonio más de la pertenencia a una tradición común de todo el son mexicano. La variación que vemos en estos casos está en el centro mismo de la definición de la tradición oral, en la cual, como sabemos, participan la escritura y la imprenta. De las siguientes tres coplas, la primera procede de *Del hilo de mis sentidos*, la segunda de *El canto de la memoria*¹ y la tercera del *Cancionero folklórico de México*:²

Soy un pobre venadito
que habito la serranía;
como soy muy chiquitito
no bajo al agua de día,
de noche poco a poquito
y en tus brazos vida mía (58).

Soy el mero venadito
de las montañas de Umbría;
ya no bajo al arroyito
donde tú me divertías,
ya no soy ese mismito
que con tus besos moría (87).

Soy un pobre venadito
que habito en la serranía;
como no soy tan mansito,
no bajo al agua de día:
de noche, poco a poquito
y a tus brazos, vida mía (I-1387).

¹ Patricio Hidalgo Belli, comp., *El canto de la memoria*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004.

² Margit Frenk, comp. *Cancionero folklórico de México*. Vol. I. *Coplas del amor feliz*. México: El Colegio de México, 1975. En esta obra la copla aparece en los estados de Oaxaca, Jalisco, Michoacán y el Distrito Federal, no en Veracruz.

A veces, la variación es mínima, como en las dos coplas que siguen; la primera está incluida en el libro reseñado y la segunda es cantada por el grupo Mono Blanco en el son “El pájaro cú”, del caset *Al primer canto del gallo*:

Un pájaro me contó
que otro amante te pretende;
el que lo quieras o no
de tu corazón depende;
tú decides: él o yo,
la gente hablando se entiende (49).

Un pájaro me contó
que otro amante te pretende;
el que lo quieras o no
de tu corazón depende;
ya sabes qué pienso yo:
la gente hablando se entiende.³

En otras ocasiones, la variación cambia completamente el giro de la copla, como en el siguiente caso, donde el lirismo amoroso de los motivos del mar y la cabellera se trueca en humor pícaro. La primera viene de *Del hilo de mis sentidos*, la segunda de *El canto de la memoria*:

En la mar de tu pelo
navega un peine,
con las olas que forma
mi amor se pierde (60).

En la mar de tu pelo
navega un piojo;
porque le tengo miedo
no te lo cojo (29).

Todas y cada una de las coplas de *Del hilo de mis sentidos* merecerían ser reseñadas. No puedo sino limitarme a una muestra arbitraria. De la

³ *Al primer canto del gallo*. Caset. Grupo Mono Blanco. Pentagrama, 1989.

siguiente, por ejemplo, se aprecia cierto ingenio en el sentido barroco del término:

Siento porque el sentimiento
se nos hizo pa' sentir;
de tanto sentir, no siento,
de sentir estoy rendido
y, por no decir que siento,
siento haberte conocido (43).

O de la siguiente, la sencilla, encantadora gracia del primer verso:

Linda como el horizonte,
no hallo con quien compararte;
como a quererme te aprontes,
luego que estés de mi parte,
aunque sea flores del monte
cortaré para adornarte (48).

O de esta otra, el humor sentencioso y desbocado:

Aquel que no oye consejos
poco habrá de merecer;
mueren los hombres de viejos
y no llegan a entender.
Dios dice a matar pendejos
y pendejos a nacer (51).

Merecen una mención aparte los "Versos a Lázaro Cárdenas" (73-74), por mostrar una faceta de la copla diferente a la lírica: la versada política, comprometida, que por lo visto no es exclusiva de la décima. El libro incluye también un muestreo de décimas, que no siempre se apegan al esquema de la espinela, y entre las cuales se cuelga una que otra estrofa irregular de ocho o nueve versos. Además, registra cinco ejemplos de "Nacimiento", "Pascuas" o "La rama" (nombres básicamente intercambiables), es decir, composiciones hechas de coplas hexasílabas en retahíla, con o sin el conocido estribillo de "naranjas y limas...".

Del hilo de mis sentidos no es, ni pretende ser, un trabajo de investigación especializado y académico. Como ya dije, el discurso está permeado de apasionada participación más que de distancia crítica, y el registro de fuentes no es muy riguroso. El índice general, que no corresponde a la subdivisión efectiva del libro, representa la falla de edición más evidente. Sin embargo, se trata de una obra que, a la par de *El canto de la memoria*, es una fuente primaria, un medio de acercamiento a una tradición poética popular que se manifiesta por distintos medios.

CATERINA CAMASTRA

Universidad Nacional Autónoma de México

Maximiano Traperero y Martha Esquenazi Pérez, ed. *Romancero tradicional y general de Cuba*. Gobierno de Canarias / Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello", 2002; 616 pp.

A propósito de los resultados positivos a que suele conducir la exploración sistemática del caudal romancístico de una zona, es ya un lugar común referirse a las palabras que Ramón Menéndez Pidal pronunciara en sus conferencias neoyorquinas de 1909: "el romance tradicional existe dondequiera que se lo sepa buscar en los vastos territorios en que se habla español, portugués y catalán; allí donde no se tenga noticia de su existencia, una hábil indagación lo descubrirá indudablemente".¹ Con respecto al caso cubano, la validez de la cita ha sido confirmada en numerosas ocasiones, desde las investigaciones pioneras de Carolina Poncet (1913) y José María Chacón y Calvo (1914) hasta las encuestas que se han realizado en nuestros días, sin olvidar las versiones recogidas por el propio Menéndez Pidal durante su visita a la isla en 1937. La riqueza romancística de Cuba es, pues, un hecho probado, y en los últimos años se ha incrementado el interés por darla a conocer más allá de las fronteras del país caribeño. Fruto de ese interés ha sido la publicación de dos

¹ Ramón Menéndez Pidal. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, II, 358.

romanceros elaborados con una perspectiva nacional y basados en los criterios metodológicos del Seminario Menéndez Pidal. Del primero de ellos, el *Romancero general de Cuba*, de Beatriz Mariscal (México: El Colegio de México, 1996), me ocupé en una reseña aparecida en 2002 en esta misma revista (2.2: 176-180); a la segunda obra, el *Romancero tradicional y general de Cuba*, de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez, están dedicadas las páginas que siguen.

Quizá lo primero que haya que decir sobre el *Romancero tradicional y general de Cuba* es que nos ofrece un corpus muy completo del romancero cubano, no sólo por la cantidad de textos y versiones que incluye, sino también por la diversidad de fuentes que utiliza. El libro de Trapero y Esquenazi Pérez reúne 85 textos, representados en 646 versiones, sin contar aquellas de las que sólo se dan las variantes con respecto a una versión similar (veinte casos) o la versión facticia del modelo A de *Mambrú*.² Varios de estos textos se publicaron en colecciones o estudios preparados por investigadores como Carolina Poncet, José María Chacón y Calvo, Sofía Córdova de Fernández, Concepción T. Alzola, Mirta Aguirre, Beatriz Mariscal, entre otros. Los materiales previamente impresos se complementan con abundantes ejemplos recogidos de la tradición oral cubana a partir del último cuarto del siglo XX. Estas muestras recientes proceden de las encuestas llevadas a cabo, entre 1979 y 1985,

² Mi cómputo difiere de las cifras mencionadas por Román Rodríguez Rodríguez, presidente del Gobierno de Canarias, y Abel Prieto Jiménez, ministro de cultura de Cuba. En las presentaciones que acompañan al *Romancero tradicional y general de Cuba* el primero afirma que el libro “contiene más de mil textos poéticos tradicionales” (8); la opinión del segundo es similar: “reúne 85 temas romancísticos, con más de 1.000 versiones textuales y 120 transcripciones musicales” (9). En el resumen estadístico que aparece en la Introducción de la obra, los autores suman 1.055 versiones (72). Una cifra tan elevada sólo es posible considerando las versiones de las que únicamente se da noticia (sin transcribir su texto o sus variantes con respecto a alguna otra versión) y que aparecen bajo el rubro “Otras versiones”; por ejemplo: “25.17. Versión de Aída Morera Salázate, de San Antonio de los Baños (Habana). Rec. para el *Atlas*: 20 hemist.” (243); la información puede ser aún más escueta: “Más 49 versiones, más o menos fragmentarias, recogidas unas por las comisiones municipales para el *Atlas de la cultura popular cubana* y otras por Max Trapero” (268).

por las comisiones municipales del *Atlas de la cultura popular cubana*, un proyecto organizado por el Ministerio de Cultura de Cuba, y del trabajo de campo efectuado por Maximiano Trapero entre 1997 y 2001. La inclusión de textos nuevos es, sin duda, una de las grandes aportaciones de esta obra y, a mi juicio, su principal ventaja sobre el *Romancero general de Cuba*, de Beatriz Mariscal. Al abarcar cerca de un siglo de recolección romancística, el corpus publicado por Trapero y Esquenazi Pérez nos permite tener un panorama diacrónico más cabal del romancero cubano y, a la vez, evaluar el estado actual del género en la isla.

La obra que ahora reseñamos se divide en seis partes: I. Introducción, II. Romances, III. La música de los romances de Cuba, IV. Apéndice, V. Referencias bibliográficas y VI. Índices. En la Introducción, Trapero y Esquenazi Pérez trazan un panorama del desarrollo del romance en el continente americano y en Cuba, evalúan los estudios y antologías anteriores, destacan la importancia del libro de 2002 en relación con la serie de trabajos que existen sobre el tema y analizan las principales características del romancero cubano. Con respecto a estas últimas son especialmente interesantes las observaciones basadas en los resultados de las encuestas recientes, donde es notable la concentración del bagaje romancístico en las personas (mujeres sobre todo) mayores de 60 años o menores de 15, con un déficit notable en los informantes de edades intermedias (61, 67-68). Como explican los editores, el fenómeno anterior se relaciona con las circunstancias históricas de la isla y con el hecho de que el romancero fue incorporado al programa educativo posterior a la Revolución (35, 68). Debemos señalar que en esta Introducción el lector encontrará un buen número de datos y comentarios valiosos, pero también, por desgracia, ciertos descuidos y una tendencia a la generalización excesiva, que más de una vez raya en la inexactitud. He aquí algunos casos:

a) Al explicar la inoperancia de agregar los términos *español* o *hispanico* al título de la obra, Trapero y Esquenazi Pérez afirman que “el género *romance*, como es bien sabido, es exclusivo de la literatura expresada en lengua española” (21),³ descartando así las múltiples versiones

³ Una página más adelante encontramos frases semejantes: “el romancero que vive hoy en la tradición popular de todos los pueblos de habla española”,

que se han recogido en catalán, gallego o portugués y contradiciendo las palabras del “paladín” del romancero que citamos al principio de esta reseña.⁴

b) En el apartado 2.5, “Características principales del romancero americano”, se transcribe una frase de Ramón Menéndez Pidal sobre la influencia del romancero vulgar en la tradición americana,⁵ seguida por el siguiente comentario: “Y [Menéndez Pidal] cita los casos recogidos por Vicuña Cifuentes en Chile y Aurelio M. Espinosa en Colombia de campesinos que se sabían de memoria las historias épicas de *Los doce pares de Francia*, de *Bernardo de Carpio* y de los *Infantes de Lara*” (31). A cualquier estudioso del romancero americano le extrañará que el maestro asociara el nombre de Aurelio M. Espinosa (padre) con Colombia, pues, como se sabe, la recolección romancística del profesor Espinosa se llevó a cabo sobre todo en California, Nuevo México, Puerto Rico y España. Pues bien, lo que realmente dijo Menéndez Pidal fue: “La historia de estos héroes viejos en la Península sólo se conserva en prosa. Don Aurelio M. Espinosa me entregó en 1920 un relato prosístico, hecho por una gitana, referente a *Bernardillo del Carpio*” (1939: 51). Estas palabras están colocadas al final de una nota sobre “Las primeras noticias de romances tradicionales en América”, y quien lea completo — y con atención — el escrito se dará cuenta de que el mérito del hallazgo colombiano le corresponde a Rufino José Cuervo (*Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, 47-48).

c) Los editores del *Romancero tradicional y general de Cuba* señalan que, en el continente americano, el romance ha perdido vitalidad ante el empuje de otros géneros poéticos, como la décima o el corrido (27), una opinión compartida por muchos investigadores, sobre todo en lo que

“el romancero es propio de todos los países que integran la comunidad de pueblos de habla española” (22).

⁴ Y, sin embargo, en más de una ocasión se menciona “la tradición portuguesa” (25n) o “el romancero en lengua portuguesa” (29).

⁵ En la cita de Trapero y Esquenazi Pérez hay un error en el año de la referencia a *Los romances de América y otros estudios*, que debe ser 1939 y no 1937; en la bibliografía del *Romancero tradicional y general de Cuba* la obra pidaliana lleva el año correcto.

respecta al corrido. En efecto, el romance no es el género dominante en la poesía popular hispanoamericana; sin embargo, me pregunto hasta qué punto podemos otorgarle ese papel a la décima, como hacen Trape-ro y Esquenazi Pérez: “La décima es en la actualidad el género poético popular más extendido y de mayor vitalidad *en América*” (27, cursivas mías), “la décima espinela [...] se convirtió pronto en el metro preferido *de la poesía popular americana* (y especialmente cubana)” (36, cursivas mías).⁶ Nadie duda del importantísimo papel de la décima como “estrofa predominante en toda la América de habla española y portuguesa [...] *para la modalidad de poesía improvisada*” (37n, cursivas mías), ni tampoco de que, en muchas ocasiones, adquiere carácter de poesía narrativa y logra desbancar al romance en las preferencias de los transmisores (por ejemplo en Cuba). Pero ¿realmente podemos decir que la décima es la estrofa preferida de *toda* la poesía popular hispanoamericana? ¿Por encima de la cuarteta, dominante en la lírica popular de México, Argentina y otros países de habla española y portuguesa?⁷ Recordemos también que la cuarteta, seguida por la sextilla, es la estrofa base del corrido mexicano, género de increíble vitalidad, que se canta en casi todo el territorio nacional (incluso en las zonas donde la décima no se conoce) y

⁶ A propósito del texto número 2, *Roncesvalles*, acotan: “la historia de Carlo-magno en América no está en romance, sino en décimas, como corresponde a la versificación que ha triunfado en la literatura de tipo popular en el Nuevo Mundo” (85).

⁷ Según Margit Frenk, la cuarteta es “la forma más común de la lírica hispánica”, y, en el caso específico de México, esta es también la estrofa dominante, seguida por la sextilla y después por la seguidilla (*Cancionero folklórico de México*, coord. Margit Frenk. México: El Colegio de México, 1975, I, xxiv); el predominio de la sextilla sobre la seguidilla es una peculiaridad de la tradición mexicana (“El lenguaje de las coplas folclóricas mexicanas”, en *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt. I*, comp. William Mejías López. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2002, 685). En su estudio sobre el cancionero popular de España, México y Argentina afirma Carlos H. Magis: “En nuestros días, la lírica folklórica tiene dos expresiones fundamentales: la cuarteta y la seguidilla. A buena distancia de estas dos formas se dan la quintilla y la décima” (*La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México, 1969, 465).

en las cada vez más crecientes comunidades méxico-americanas.⁸ Creo, pues, que, antes de hacer una generalización que involucre a todo el continente, es necesario contar con exploraciones sistemáticas, que incluyan a *todos* los géneros de la poesía popular y a *todos* los países hispanoamericanos; mientras tanto sólo nos queda celebrar la riqueza y variedad de los géneros que componen las diversas tradiciones nacionales.

La segunda parte de la obra, "Romances", contiene todos los materiales que, en opinión de los editores, pertenecen a la tradición romancística de Cuba. En esta sección los textos se organizan en cuatro grupos y varios subgrupos de carácter temático: A. Romances tradicionales o tradicionalizados (de referencia histórica nacional, la conquista amorosa, amor fiel, amor desgraciado, incesto, cautivos, vidas de santos e intervenciones milagrosas, personajes y hechos históricos modernos, noviazgos y matrimonios, solteras y viudas, picarescos, animales); B. Romances religiosos (nacimiento e infancia de Jesús, pasión y muerte de Cristo, la Virgen mediadora); C. Romances vulgares popularizados y canciones narrativas (de historia contemporánea, amores desgraciados, motivos varios), y D. Romances locales, que carecen de subgrupos temáticos. Las distintas versiones de un mismo romance siguen "cierto orden cronológico: se ponen primero las versiones ya publicadas y finalmente las inéditas" (76).

Aunque el grueso del corpus del *Romancero tradicional y general de Cuba* se concentra en esta segunda parte, en el apéndice de la cuarta parte se edita un tipo muy especial de materiales, como lo indica su elocuente título: "Romances recogidos en Cuba de inmigrantes españoles y que no forman parte de la tradición cubana". En este apéndice figuran muchos de los romances que Beatriz Mariscal colocó dentro del cuerpo general de su antología, una actitud criticada por los editores del libro de 2002 (40n, 51-52, 70). Los textos del apéndice de Trapero y Esquenazi Pérez se

⁸ Entre paréntesis, me parece mucho decir que el corrido "no es sino una prolongación evolucionada del romance" (27). Para las estrofas del corrido y los diferentes géneros que le dieron origen remito a mi trabajo "De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional", que se publicará en las actas del Coloquio Internacional *La Copla. A 30 años del inicio de la publicación del "Cancionero folklórico de México" (1975-1985)* (México, El Colegio de México, 30 de noviembre-1º de diciembre de 2005).

distribuyen en apartados temáticos, a saber: de la antigüedad clásica, ciclo carolingio, la conquista amorosa, amor fiel, amor desgraciado, religiosos, intervenciones milagrosas o sobrenaturales. La presentación de los materiales sigue un formato similar en la sección “Romances” y en el apéndice. Cada una de las versiones va encabezada por la siguiente información: título, asonancia, número que le corresponde en el “Índice general del romancero” del Seminario Menéndez Pidal, datos sobre su recolección (lugar, nombre y edad del informante, nombre del colector, fecha, etc.). En el caso de las versiones previamente publicadas también se proporciona la referencia bibliográfica y se aclara si la versión aparece o no en la obra de Beatriz Mariscal. El conjunto de versiones de un mismo romance se cierra con un comentario que atiende, sobre todo, a las peculiaridades que el romance muestra dentro de la tradición cubana y a sus semejanzas y divergencias con respecto a otras ramas del romancero panhispánico (77). Como ocurre con la Introducción, en estos comentarios encontramos información muy valiosa, así como observaciones pertinentes y útiles, pero también descuidos e imprecisiones. Señalo algunos de los detalles con los que hay que tener cuidado a la hora de leer los comentarios:

a) En *Gerineldo + La condesita* (núm. 4) se dice que “en el romancero tradicional, son raros los ejemplos en que la mujer toma la iniciativa amorosa, y más raros aún aquellos en que la mujer pertenece a un status superior al del varón” y se señala que “el romance de *Gerineldo* presenta una relación sociológica entre los protagonistas verdaderamente ‘anómala’” (89). Sorprenden mucho estas observaciones, sobre todo si tomamos en cuenta que el documento romancístico más antiguo que se conoce es, precisamente, un ejemplo de iniciativa femenina y donde la mujer posee una categoría social muy superior a la del varón; nos referimos, por supuesto, a *La dama y el pastor*,⁹ que dista mucho de ser una muestra

⁹ En el comentario que acompaña a la versión cubana de *La dama y el pastor* (núm. 40), Trapero y Esquenazi Pérez explican que el tema del romance “es la conquista amorosa, pero en este se invierten los términos de la acción: es la mujer y no el hombre quien toma la iniciativa” (321). Los editores no parecen tener presente el caso de *La dama y el pastor* al hacer sus observaciones sobre *Gerineldo + La condesita*.

aislada o anómala, como lo recuerdan los casos de *La bastarda y el segador* o *Melisenda insomne*, además de *Gerineldo*, y los múltiples romances de amores entre una mujer y un hombre de menor jerarquía social.¹⁰

b) Al comentar la riqueza y variedad de versiones que *Las señas del marido* (núm. 8) presenta en Cuba, Trapero y Esquenazi Pérez sostienen que en algunas de las versiones del romance “se [han] desarrollado motivos que parecen exclusivamente cubanos, como son los nombres de Catalina (o Isabel o Elvira) y del conde don Manuel (o Andrés)” (105). Un vistazo al *Romancero tradicional de América* de Mercedes Díaz Roig, abundantemente consultado por los editores de la obra que reseñamos (77), nos confirma que el nombre de *Catalina* para la protagonista de este romance no es exclusivo de la tradición cubana, pues aparece en textos recogidos en Nuevo México, Puerto Rico, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Uruguay;¹¹ *Isabel* o sus variantes (*Isabelita*, *Chabelita*) figura en versiones guatemaltecas, nicaragüenses, costarricenses, dominicanas y peruanas;¹² y *Andrés* se da en una versión nuevomexicana, unido al patronímico *Francés*,¹³ quizá por influencia de *Bernal Francés*.

c) Sobre *Silvana + Delgadina* (núm. 14) se indica que “no se conocen [...] versiones antiguas, aunque es seguro que pertenece al fondo antiguo de los tradicionales” (168); la certeza sobre la antigüedad de *Silvana*

¹⁰ Aunque los ejemplos más comunes son los de la pareja conde-infanta (*Alabóse el conde Vélez*, *Conde Alarcos*, *Conde Claros*, *Conde Grifos Lombardo*, *Conde Olinos*, *Infanta parida*), no faltan romances donde la distancia social es mayor: *El cautivo y el ama buena* (ama-esclavo), *Conde Alemán* (reina-conde) y *Landarico* (reina-paje), entre otros.

¹¹ Mercedes Díaz Roig, *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México, 1990, núm. xxx, 1.1, 10.1, 10.2, 12.1, 12.2, 14.1, 15.1, 15.3, 16.1, 16.2, 16.3, 17.1, 17.2 y 17.4. Por otra parte, sería muy difícil que un nombre con tanta carga semántica se diera sólo en la tradición cubana. Para un excelente recuento de las posibilidades de *Catalina*, ver el *Romancero* de Giuseppe di Stefano (Madrid: Taurus, 1993, 180-182n); en mi trabajo “Los antropónimos en las canciones populares antiguas”, que se publicará en *Los bienes si no son compartidos no son bienes. Homenaje a Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde*, hay comentarios sobre las *Catalinas* líricas y romancísticas.

¹² Díaz Roig, *op. cit.*, núm. xxx, 3.2, 5.2, 5.3, 6.2, 6.3, 9.2 y 15.2.

¹³ Díaz Roig, *op. cit.*, núm. xxx, 1.1.

podría avalarse diciendo que el hemistiquio “Paseábase Silvana” aparece en himnarios sefardíes de 1587 a 1753 y que el portugués Francisco Manuel de Mello completa el verso en su *Auto do fidalgo aprendiz* (1646): “Passeavase Silvana / por hum corredor hum dia”.¹⁴

d) A propósito de *La malcasada* (núm. 33) se reproducen cuatro octosílabos que “junto con su melodía, aparecen en el Cancionero del músico Francisco Salinas (1572)” (287). Además del error en la fecha, hay que notar que el término *cancionero* no es el más apropiado para describir a *De musica libri septem* (Salamanca, 1577). Como dijo Menéndez Pidal, la obra del ciego burgalés es un producto muy diferente a los libros de música del siglo XVI: es un tratado teórico-musical que incorpora citas de cancioncitas folclóricas o romances para teorizar sobre la melodía (Menéndez Pidal, 1968: II, 83-84).

e) En el comentario de *La pulga y el piojo*, mejor conocido como *El piojo y la pulga* (núm. 46), Trapero y Esquenazi Pérez parecen contradecirse al afirmar, primero, que el texto “es prácticamente desconocido en América” (337) y cuatro líneas después que “por Concepción T. Alzola [...] conocemos que el romance existe también en México, Nuevo México, Venezuela, Chile, Perú y Argentina”. Como señalé al reseñar otro libro del profesor Trapero, no es posible decir que *El piojo y la pulga* sea “prácticamente desconocido en América”;¹⁵ de hecho, la lista de países de Alzola puede incrementarse con las referencias incluidas en por lo menos dos de las obras consultadas por Trapero y Esquenazi Pérez: Gisela Beutler, *Estudios sobre el romancero español en Colombia* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977, núm. 32) y Samuel G. Armistead, *The Spanish Tradition in Louisiana* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1992, 69-70), entre varias posibilidades.

Por otra parte, más de un lector se preguntará sobre la conveniencia de incorporar ciertos materiales junto a los romances de la segunda par-

¹⁴ Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, “El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 30 (1981): 483.

¹⁵ Magdalena Altamirano. Reseña de *Romancero general de Chiloé*, ed. Maximiano Trapero y Juan Bahamonde Cantín. *Revista de Literaturas Populares* 1.1 (2001): 209-210.

te de la obra. Me refiero a aquellos textos que no parecen tener rasgos genéricos suficientes para considerarlos “romances”, por ejemplo: *La Santa Catalina* (núm. 22),¹⁶ *Santa Teresa niña quiere ser mártir* (núm. 23.2), *Oración a San Antonio* (núm. 24), *Pobrecita huerfanita* (núm. 39), *Señora Santana* (núm. 52), *El perrito chino* (núm. 84), *El enanito saltarín* (núm. 85) y varios textos incluidos en el apartado C, “Romances vulgares popularizados y canciones narrativas”, sin distinguir a las segundas de los primeros. Indudablemente es importante publicar esta clase de materiales, pues no sólo dan cuenta de la riqueza de la tradición cubana, sino que también nos recuerdan que el romancero vive en continuo trasiego con otras manifestaciones folclóricas; sin embargo, por razones metodológicas, creo que hubiera sido mejor colocarlos en un apéndice que indicara que se trata de muestras de otros géneros poéticos.

Al margen de todos los detalles que he mencionado, el *Romancero tradicional y general de Cuba* es una contribución fundamental para el conocimiento del romancero cubano, americano y panhispánico. Con esta obra, el lector tiene en sus manos una mina riquísima de materiales, que amplía — y en muchos casos modifica — nuestra apreciación del romancero de la isla caribeña, pues buena parte de los textos contenidos en este *Romancero* proceden de encuestas recientes y no habían sido publicados antes. Entre otras cosas, el estudioso o aficionado al romancero encontrará aquí abundantes ejemplos de la creatividad de la tradición cubana. Unos botones de muestra. El bonito absurdo de *Las señas del marido*: “— Por las señas que me ha dado, / su marido muerto es, // que en el juego de los dados / muerte le dio un genovés, // cien doncellas le lloraban, / vos, señora, ciento tres” (núm. 8C.8); la adaptación al contex-

¹⁶ En su antología de lírica infantil mexicana, Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja publican una versión muy similar a las cubanas (*Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México, 1982: núm. 6) y afirman que se trata de la parodia de una canción difundida por monjas francesas; sobre la relación entre la parodia y el romance que lleva el número 126 en el IGR del Seminario Menéndez Pidal comentan: “En España y en muchos países de Hispanoamérica existe un romance sobre el mismo tema, pero con diferente expresión...” (122, n. 6). En el *Romancero tradicional y general de Cuba* las versiones de este romance aparecen bajo los títulos *Santa Catalina* (núm. 19) o *Santa Catalina + Marinero al agua* (núm. 21).

to moderno de *Albaniña*: “Mañanita, mañanita, / mañanita de San Simón, // se paseaba un caballero / de su coche a su balcón” (núm. 10.9); las “cubanizaciones” de *Ricofranco* y *La hermana cautiva*: “En La Habana hay un palacio, / todo lleno de oropel, // y allí vive una muchacha / que le llaman la Isabel” (núm. 12.14),

“—No soy mora, caballero, / pues soy cubana nativa; // los moros me cautivaron / desde pequeñita niña. // [...] // —Mi padre se llama Carlos / y mi madre Ana María, // el único hermano que tengo / el isleño le decían” (núm. 16.8). Otro de los aciertos de Maximiano Trapero y Martha Esquenazi Pérez fue incluir varios romances del libro de Concepción T. Alzola, *Folklore del niño cubano* (Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1961), que quedaron fuera del *Romancero general de Cuba* de Beatriz Mariscal. La decisión de Trapero y Esquenazi Pérez completa nuestro panorama del romancero cubano y nos permite apreciar este sugestivo pasaje de *La adúltera*, lleno de ambigüedades y connotaciones sexuales mediante las alusiones al animal y al cambio de color de la protagonista: “—Ábreme la puerta, luna, / ábreme la puerta, sol, // que te traigo un león vivo / de los montes de Aragón. // Se levantó descalcita, / atenuada la color. // —O tú tienes calentura / o tú tienes nuevo amor” (núm. 10.8). Estas son sólo algunas de las joyas que nos ofrece esta obra, imprescindible para el conocimiento del romancero panhispánico.

MAGDALENA ALTAMIRANO

San Diego State University, Imperial Valley

Gloria B. Chicote. *Romancero tradicional argentino*. Londres: Queen Mary, University of London, 2002; 150 pp.

Este libro, expone Gloria B. Chicote, tuvo como punto de partida su tesis doctoral, *Procesos de oralidad y escritura en el romancero tradicional argentino*. Alan Deyermond la invitó a preparar para los *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* una edición cuyo propósito pusiera “al alcance de la comunidad académica internacional un catálogo ejemplificado de la tradición romancística vigente en el extremo sur de

América”, para “ofrecerlo como elemento de confrontación para distintas áreas del mundo panhispánico” (5).

El libro, dividido en dos partes, se inicia con una propuesta teórico-metodológica, y uno de sus objetivos es dar a conocer la riqueza del material romancístico, subrayando que en los últimos años no se han efectuado recolecciones sistemáticas ni se ha podido aquilatar con cuánto material se cuenta. Como resultado de esta investigación, el trabajo compendia bajo un criterio unificador versiones y variantes publicadas hasta la fecha, a partir de una descripción rigurosa, susceptible de ser consultada desde diferentes perspectivas (8). Asimismo este estudio integra versiones que ponen de manifiesto “los motivos narrativos y las fórmulas discursivas” (9) que determinan invariantes semánticas. Chicone cuidó que las versiones seleccionadas procedieran de la tradición oral.

Aborda también la investigadora las distintas etapas de recolección y selección de versiones (desde una perspectiva sincrónica), abarcando unos ochenta años desde el *Romancerillo del Plata* de Ciro Bayo, de 1913, hasta las últimas versiones publicadas en los años ochenta. De estas etapas de recolección subraya la importancia de una serie de obras que además le servirán como fuente del corpus que analiza: el *Cancionero popular rioplatense* (1923-1925) de Jorge Furt; las varias recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo: *Antiguos cantos populares argentinos: cancionero de Catamarca* (1926), el de Salta (1933), de Jujuy (1934), de Tucumán (1937) y el de la Rioja (1942); el *Cancionero popular cuyano* (1938) de Draghi Lucero; el *Cancionero popular sanjuanino* (1939) de Díaz & Gallardo; el *Cancionero popular de Santiago del Estero* (1940) de Di Lullo; el *Romancero* (1941) de Ismael Moya; el *Primer cancionero popular de Córdoba* (1948) de Guillermo Alfredo Terrera, así como el *Cancionero popular de Córdoba* de Julio Viggiano Esain (1981) y la *Primera selección de cantares populares* (1950) de Aretz-Thiele. Además, los *Romances de América y otros estudios* (1939) de Menéndez Pidal. En suma, sus fuentes abarcan romances publicados en el transcurso del siglo pasado. Por otra parte, la autora utilizó los trabajos de Elías Carpena (1945) y de Ochoa de Masramón (1979) y los índices del *Incipit* de Orduna (1983 y 1990) y de Arovich de Bogado (1987).

Son 35 los romances base que analiza y un total de 482 versiones: 55 de la *Aparición de la amada muerta*, 2 del *Conde Arnaldos*, 6 de *La bastarda*, 9 de *La bella en misa*, 3 de *Bernal Francés*, 5 de *La búsqueda de la Virgen*, 13

de *Blancaflor y Filomena*, 79 de *Las señas del esposo*, 1 del *Conde Claros y la princesa*, 2 de *La condesita*, 24 de *La dama y el pastor*, 4 de *Don Bueso y su hermana*, 24 de *Delgadina*, 4 de *Fray Diego*, 9 de *Don Gato*, 1 de *la Muerte de Elena*, 16 del *Lamento del enamorado*, 25 de *La esposa infiel*, 28 de *La fe del ciego*, 1 de *La Gallarda*, 1 de *Gerineldo*, 51 de *Escogiendo novia*, 11 de *La niña perdida*, 14 de *Los lamentos de la Virgen*, 2 de *La malcasada*, 24 de *Mambrú*, 7 de *Marinero raptor*, 14 de *El marinero tentado por el demonio*, 6 de *La monjita*, 12 de *Amor más allá de la muerte*, 1 de *La mujer del gobernador*, 7 de *La niña y el caballero*, 3 de *El prisionero*, 16 de *Martirio de Santa Catalina* y 2 de *Las tres cautivas*.

Por razones de sistematización la autora adjunta dos cuadros, el primero con la finalidad de ubicar fuentes bibliográficas y el segundo para especificar “distribución de tipos y versiones” (21). Las provincias de donde provienen las versiones son: Buenos Aires, Catamarca, Córdoba, Corrientes, Chaco, Entre Ríos, Formosa, Jujuy, La Pampa, La Rioja, Mendoza, Neuquén, Río Negro, Tucumán, Salta, San Juan, San Luis, Santa Fe, Santiago del Estero. Chicote hace notar que en la zona noroeste y en la central del país es donde han sido más difundidos estos textos, mientras que los resultados son pobres en los litorales y en la Patagonia.

Los lineamientos teóricos de esta antología se inspiraron en el *Catálogo general descriptivo del romancero panhispánico* (Catalán et al., 1982-84), aunque con algunas modificaciones sustanciales para los intereses de su investigación. Cada uno de los romances citados va acompañado de informaciones importantes: los diversos títulos del romance y de las versiones escogidas, con sus respectivos primeros versos; un resumen de la trama; secuencias, motivos y variantes; otros *incipit*. Menciona además ciertas contaminaciones, como la del *Martirio de Santa Catalina* (34), romance en el que aparecen versos del romance del *Marinero tentado por el demonio* (28), o una versión de *Bernal Francés* contaminada con versos de *Las señas del esposo*:

Estos tres hijos que tengo para el rey los mandaré,
que le sirvan de vasallos y allí mueran por la fe (49).

Gloria Chicote menciona por otra parte el número de versiones de cada romance publicadas y documentadas hasta el momento en la Argentina, el año y la localidad donde fueron recogidos.

Son interesantes muchos comentarios a los textos incluidos. Así, por ejemplo, para los versos iniciales del *Conde Claros y la princesa*,

A las once de la noche empezó el gallo a cantar,
se levantó el Conde Claro, sobre su cama pensar.
Le pidió a su camarero, de vestir y de calzar,
le sacó un rico vestido que no lo había en la ciudad,
y su caballo rosillo que tenía de su montar (65),

aclara Chicote que “el insomnio es un elemento caracterizador de la visión cortesana del amor” y que “el desarrollo de la descripción del caballo y el ritual de vestición del caballero [...] se extiende al caballo” (67). En cuanto al verso

porque sabía que la reina se está por ir a bañar,

dice que “interceptar a la amada por el camino del baño es un motivo narrativo muy presente en el romancero” y cita como ejemplo el romance *Melisenda sale de los baños* de la tradición sefardí (67). Sobre los versos de *Blancaflor y Filomena*

Ya luego que se vistió, a las ancas se la echó [...].
Ya luego que la forzó la lengua se la cortó,

nos informa que el “llevar a la mujer en ancas” es símbolo de posesión para la literatura gauchesca (56).

La temática del libro es variada, y para cada tema la autora rastrea los posibles orígenes de los textos. Los temas incluyen: las relaciones ilegítimas, como el adulterio, el incesto y los hijos fuera del matrimonio; la bigamia; el acoso sexual y la violación; el regreso del marido después de la guerra y la prueba de fidelidad; el amor no correspondido; las tentaciones del demonio; el encuentro entre hermanos; la hospitalidad traicionada; la muerte por amor; amor y muerte; el cautiverio; el rapto. El tema universal de la mujer malvada, que seduce y mata (*La Gallarda*), que aparece en historias provenientes de la Edad Media, como *Yvain* o *Perceval* de Chrétien de Troyes, según nos dice Chicote, y yo agregaría a Lope de

Vega y a Luis Vélez de Guevara, con sus respectivas *Serrana de la Vera*, y otro romance que trata el mismo tema: *El veneno de Moriana*. Para ahondar en *La Gallarda* la autora cita el artículo de François Delpech "Variations autour de La serrana" en *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours* (1979), para explicarnos que este texto se asocia con el cambio de un orden matriarcal al paso del dominio masculino (99). A todos estos temas romanceriles hay que sumar los romances religiosos, los romances de tema picaresco y los romances infantiles.

Cabe mencionar que en esta minuciosa investigación Chicote refuerza las comparaciones y conclusiones a las que llega con algunas observaciones hechas por otros estudiosos. Un ejemplo: para *La dama y el pastor* recuerda la interpretación psicoanalítica de Di Stefano en su *Romancero* (1993), remite a lo que ha planteado Deyermond en *Point of View in the Ballad: "The Prisoner", "The Lady and the Shepherd"* (1996) y al artículo de Vera Castro Lingl en *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson* (1998). Esta última autora ha analizado la significación simbólica del romance sobre el deseo sexual de la joven; pero para Gloria Chicote "el texto no proporciona elementos suficientes para corroborar esta presunción" (73).

Para el romance de *La esposa infiel* (conocido en México como *La adúltera* o *La Martina*) nos informa, al igual que otros estudiosos, que quizá proviene del fabliaux *Le Chevalier à la robe vermeille*, donde, sin embargo, el tema es tratado en forma burlesca, en contraste, dice la autora, con el "tinte trágico" del romance. A este propósito, pienso que no podemos generalizar; en Nuevo México, por ejemplo, según vemos en el *Romancero* de Espinosa (1953), una versión es plenamente burlesca:

En un buque de la mar una joven se embarcó;
fue a platicarle al sujeto lo bien que se disculpó (65),

y en el *Romancero tradicional de México* Díaz Roig y González (1986) incluyen dos versiones en el mismo tono chusco:

La madre de esta Martina lloraba sin compasión
de ver a su hija querida herida del corazón.
La suegra de esa Martina luego que ya se murió
alzó los ojos al cielo dándole gracias a Dios (60),

o bien:

– ¿De quién son esos calzones que estaban en el buró?
 – Esos calzones son tuyos, se tiñeron con el sol,
 les puse bastante cloro y cambiaron de color (62).

En suma, este libro nos ofrece un corpus muy atractivo e interesante del romancero tradicional argentino, no sólo por los textos y versiones seleccionados, sino por el estudio y el rigor y cuidado de todo el trabajo. Cuatro índices completan el volumen: de títulos de romances, de otros títulos, de primeros versos y de materias.

MARÍA TERESA RUIZ

Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

José Manuel Pedrosa. *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004; 286 pp.

Probablemente todos, en más de una ocasión, hemos relatado alguna leyenda urbana sin percatarnos de ello. A pesar de lo extraña, absurda, cómica o terrorífica que nos haya parecido, hemos llegado a creer en su contenido, aunque con cierta reserva, debido a que esta se movía en el margen de lo que, en ese momento, consideramos como posible o real.

Lo cierto es que, hoy en día, la magnitud de la información que nos rodea llega a dificultar nuestra capacidad para diferenciar los rumores y las leyendas de los hechos verdaderos. Este tipo de narraciones se ha extendido a grados insospechados, ya que, como señala José Manuel Pedrosa:

La voz, la prensa, Internet, se han conjurado para que el género de la leyenda urbana, moderna o contemporánea se convierta en el más potente y representativo folklore de nuestro tiempo, el que, quizás en mayor medida que ningún otro repertorio cultural de cualquier época, cuenta con mayor capacidad de movimiento y de difusión, y refleja de forma más viva y precisa las mentalidades, los valores, las angustias, los miedos de nuestro tiempo (23-24).

Historias sobre narcotraficantes, terroristas, personajes famosos, hechos suscitados en o alrededor de los locales de comida rápida; anécdotas de viajeros, apariciones fantasmales o demoníacas..., forman parte de una larga lista de leyendas, supuestamente modernas, que se amplía a la par de los acontecimientos diarios. Era necesario, por tanto, realizar una recolección del género, sobre todo en el ámbito hispanoamericano. El corpus que se reúne en este libro es, de este modo, una importantísima contribución para aquellos que se interesan en analizar las representaciones actuales de la literatura tradicional.

El estudio preliminar introduce y define el género de las leyendas tanto tradicionales como “urbanas”, adjetivo que, explica más adelante, resulta engañoso, puesto que los sucesos pueden ocurrir tanto en las urbes como en los medios rurales. Pedrosa se encarga, de este modo, de aclarar algunas de las principales interrogantes que se plantean alrededor de este género narrativo, tales como la semejanza y la diferencia que existiría entre este tipo de narraciones y otras, también tradicionales, como son el rumor, el cuento e, incluso, el mito.

La recolección, así como la edición que aquí se nos presenta, tiene un gran interés para el estudioso de la tradición oral, pues las leyendas se han transcrito tal como fueron referidas al recopilador, respetando los rasgos de oralidad y las expresiones idiomáticas. A través de los textos se vislumbra en algunos casos el pensamiento y la ideología de la comunidad en la que se relatan estos sucesos.

El libro se divide en veintisiete capítulos. Además de los temas que he enumerado antes, se presentan narraciones sobre “casas malditas”, “muñecas asesinas”, “seres terroríficos”; “ladrones de niños”, “magias amorosas”, “milagros”, “prodigios”, “rarezas”, etc. Bajo cada entrada se reúnen diferentes leyendas, o variantes de cada relato; así, por ejemplo, el capítulo sobre “Güijas y espiritismo”, agrupa un total de veinticuatro historias. El capítulo de los “Lances y contratiempos eróticos”, contiene dieciséis anécdotas por demás pintorescas y, en muchos casos, incluso grotescas. Muy interesante resulta la sección sobre el “Rey en la carretera”, que consta de cuatro narraciones en las que se impone la idea de un personaje amable, en algún punto heroico pero, sobre todo, cercano.

La leyenda de “Verónica”, con al menos dieciséis variantes, trata de un personaje sobrenatural que se aparece frente a quien la invoca por

medio de una serie de ritos y conjuros. En estos textos se dan cita ciertos elementos característicos de la literatura tradicional, como el motivo que destaca la calidad mágica de la noche de san Juan. Asimismo, encontramos algunos símbolos — como el espejo, o las tijeras —, o la descripción de prácticas rituales antiquísimas, como la que recomienda pronunciar un conjuro tres veces consecutivas para conseguir lo que se desea.

Cabe mencionar, también, el apartado de los “locos peligrosos”, que reúne doce leyendas, entre las que resalta la conocida historia de la pareja muerta a manos del “loco del hacha”. Esta historia, que aparece ya en una película norteamericana de los años noventa, se califica como un hecho verdadero ocurrido en diferentes carreteras de España. Lo curioso es que en todas las versiones, el manicomio del que escapa el loco se encuentra cercano al lugar del crimen. El personaje es idéntico a su equivalente norteamericano, pues, al igual que este, el energúmeno colgaba a su víctima en una rama de árbol, justo en la parte superior del coche en el que esperaba su pareja.

Como podemos constatar, muchas de las leyendas contenidas en este libro llegan a tener paralelos en distintas regiones del mundo; citaré como ejemplo la siguiente leyenda que fue recogida a una estudiante madrileña, pero que un lector de Latinoamérica, seguramente, encontrará familiar:

A mí, una amiga me contó que en la Plaza de Toros de Leganés, a un chaval le engatusó una chica. Le echó una droga en la bebida y, al día siguiente, se despertó con una cicatriz enorme. Le habían quitado un riñón (219).

El tema de los traficantes de órganos ocupó, durante algún tiempo, más de una columna periodística. Tal como indica Pedrosa, este relato podría compararse con “viejísimos mitos de vampirismo, o con lo que Julio Caro Baroja denominaba ‘crímenes médicos’, supuestamente perpetrados — en el siglo XIX sobre todo — contra niños, jóvenes y mujeres hermosos y rozagantes” (14).

Una gran parte de las leyendas, que hoy consideramos modernas, podrían no serlo en realidad. La genealogía de muchos de estos relatos, destaca José Manuel Pedrosa, “nos asombraría por lo antiguo, por lo

profundo, por lo pluricultural...” (14). Como ejemplo, el autor expone la trayectoria de una leyenda contemporánea que relata los encuentros entre un taxista y una mujer fantasma. Algunos de los motivos que aparecen en diferentes versiones de esta historia podrían provenir en realidad de textos antiquísimos, incluso de diferentes culturas. El autor señala que algunos detalles de este texto tienen una gran semejanza con un relato chino que fue escrito entre los siglos III y V y que seguramente estaba basado en una leyenda anterior.

La historia del “conductor de la fantasma”, como otras, ha ido evolucionado a lo largo del tiempo, extendiéndose por diversas zonas entre muy diferentes informantes, adaptándose de forma congruente con el género al que pertenece. Y es que una de las principales características de las leyendas, tanto tradicionales como urbanas, radica en su aparente modernidad: “su relativamente precisa concreción geográfica y cronológica (esta última localizada siempre por sus informantes en tiempos recientes) y, sobre todo, por el alto grado de credibilidad de que goza en el seno de la comunidad” (10-11). Los datos que se aportan en este tipo de historias son, de este modo, lo suficientemente cercanos para ser creídos y lo suficientemente imprecisos como para que alguien pueda constatar su falsedad.

La riqueza del género, en todo caso, ha propiciado que tanto investigadores como escritores o periodistas se hayan interesado por estas narraciones. Después de todo, algunas han influido, de forma determinante, en la vida real. A este respecto puedo aducir una anécdota que escuché hace algunos días en un programa de radio sobre un hecho ocurrido cerca de la ciudad de México: la policía federal, guiada por un rumor que aseguraba que la “secta sangre” amenazaba con poner en práctica una leyenda urbana, desarrolló todo un operativo con el que solo consiguió ser la burla de la sociedad. La historia en cuestión trata de unos conductores que asesinan a todo aquel que les avise, mediante las luces largas, que llevan apagados los faros en la carretera. El relato se ha extendido con algunas variantes entre la sociedad; de hecho, una persona a quien yo relaté esta historia me dijo que todo era cierto salvo por el nombre de la banda, que no era la “secta sangre” sino una “variante de los *maras*”. Como vemos, esta anécdota podría ser, a la larga, una leyenda, si no es que lo es ya en la actualidad. Nos encontraríamos, una vez

más, con el problema de la verosimilitud y de la ficción en estos textos; de la transformación de un motivo tradicional o de un hecho cotidiano en un conjunto de historias diferentes, extraordinarias, terribles o, cuando menos, graciosas. En general también se plantea la dificultad de establecer, a ciencia cierta, la falsedad de tal tipo de relatos. Bastaría con hojear el libro de Pedrosa para preguntarnos —en algunos casos desengañarnos— sobre la veracidad de los rumores o relatos que hemos escuchado en los últimos días.

CLAUDIA CARRANZA VERA
Universidad de Alcalá

Montserrat Rabadán Carrascosa. *La jrefiyye palestina: literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*. México: El Colegio de México, 2003; 663 pp.

Era —¡y cuántas veces fue en la antigüedad del tiempo!— una mujer que no se quedaba embarazada ni daba a luz. Un día, su marido trajo un trozo de hígado y la mujer cogió el trozo de hígado y le pidió a Dios que le diera una hija, aunque fuera un trozo de hígado. Su Señor la escuchó y la mujer quedó embarazada. Y cuenta los huevos en la sartén y no cuentas los meses de embarazo, y la mujer dio a luz una hija igual que el trozo de hígado. La madre la puso en un plato y la subió a lo alto de la ventana y la llamó Yalyuta... (332)

Bastaría con acercarse a estas palabras con las que una señora de Yenin inicia la narración de una *jrefiyye*, para que cualquier lector, especializado o no, quedara atrapado por el mundo fantástico que se abre en las páginas de *La jrefiyye palestina: literatura, mujer y maravilla*, y para que cayera en la cuenta de que está delante de una manifestación literaria en la que confluyen voces, deseos e historias pulidas por el tiempo; unas voces que nos resultan al mismo tiempo familiares y sorprendentes. Sin embargo, a medida que se recorren las páginas de este libro de Montserrat Rabadán, se van descubriendo muchos más motivos y caminos para adentrarse en los textos que estudia y para dejarse atrapar por la tradi-

ción que rescata. Aunque en estas líneas sea imposible dar una idea precisa de la diversidad que encierran las voces del trabajo, vale la pena apuntar aquí unos cuantos indicios que inviten a más lectores a acercarse a él.

Este libro está dedicado a uno de los géneros más ricos y menos estudiados dentro de la amplísima literatura de tradición oral árabe: la *jrefiyye* palestina. Se trata de un género narrativo constituido por un repertorio de cuentos en los que los elementos maravillosos y los personajes femeninos tienen un peso especial. Estos cuentos, narrados en dialecto palestino y principalmente por mujeres de edad avanzada, perviven hasta la fecha en muchos de los distritos que conformaban Palestina hasta antes de la creación del estado de Israel en 1948, y, por muchos motivos, su estudio y recopilación resulta de gran interés.

El libro de Montserrat Rabadán Carrascosa es el resultado de una extensa investigación que se planteó los objetivos de conformar y estudiar un corpus de *jrefiyye* palestina, género cuentístico casi desconocido para los estudios literarios hispánicos en particular y para el mundo “occidental” en general. El libro está dividido en dos partes, que coinciden con esos objetivos: la primera es un estudio bastante profundo de las características y ejes principales de esta cuentística tradicional específica; la segunda está conformada por la recopilación y traducción de setenta y tres cuentos en un total de noventa y cinco versiones.

El estudio de este libro comienza por hacer un acercamiento a los distintos géneros de la tradición oral árabe-islámica para situar dentro de ese panorama, complejo y diverso, a la *jrefiyye* como uno de los tipos del cuento maravilloso en prosa. A partir de esa ubicación dentro de un contexto literario, la autora emprende la descripción de las características que dan unidad a la *jrefiyye* como subgénero tradicional. Si bien la etimología de *jrefiyye* no está del todo clara y la palabra se encuentra ligada por su raíz a los términos de infancia, maravilla, otoño y demencia senil, sus características literarias y su forma de transmisión la identifican claramente como un subgénero tradicional con fronteras visibles. Así, la autora nos explica cómo la *performance* de la *jrefiyye* ha estado siempre a cargo de mujeres de edad avanzada, que las transmiten en dialecto palestino y lenguaje coloquial; cómo su audiencia está conformada casi exclusivamente por un grupo de niños y sus madres y cómo

en la ejecución de estos cuentos suele observarse una ausencia de recursos dramáticos, una fuerza especial de la palabra y un buen margen de improvisación.

En cuanto a las características literarias, este primer apartado del libro señala apenas algunas de las pautas que se desarrollarán a profundidad más adelante y que nos permiten atisbar en la *jrefiyye* un sistema constituido por un número limitado de tipos y motivos universales, desarrollados mediante recursos de la oralidad, como el lenguaje formuláico, e individualizados por los elementos característicos de la cultura en la que los cuentos perviven. El carácter mágico y la fuerza que la palabra tiene en estos textos, sus elementos maravillosos y la importancia de las mujeres como transmisoras y protagonistas de los cuentos, quedan asentados en esta primera parte del libro como las características principales de los textos y como las líneas de estudio a las que la autora prestará mayor atención.

El segundo capítulo del estudio está dedicado por completo a analizar las distintas funciones de la mujer en la *jrefiyye*, tanto en su transmisión como en su sistema literario. Este capítulo resulta de particular interés para acercarse al universo de estos cuentos, pues la autora plantea un análisis en el que expone y explica algunos de los valores sociales y familiares de la cultura tradicional palestina para compararlos con el sistema de relaciones que existe entre los personajes de los cuentos. Así, en la lectura podemos hacer un recorrido de análisis que nos lleva no sólo a ver cómo los protagonistas de los cuentos suelen ser mujeres en las que se personifican por igual los rasgos heroicos y los deseos socialmente prohibidos, sino también a observar el importantísimo papel de la mujer palestina como elemento de cohesión familiar y cultural en una sociedad tradicional y el reflejo que esa importancia encuentra en una expresión literaria. Mediante este recorrido analítico, la autora deja claro que las relaciones familiares que existen siempre entre los personajes de los relatos son una de las marcas más visibles que caracterizan y singularizan a la *jrefiyye* frente a otras tradiciones, pues en dichas relaciones se puede encontrar un “auténtico microcosmos acrisolado y complejo” (89), que funciona como reflejo de la sociedad tradicional que recrea estos textos.

La tercera parte trata sobre los elementos maravillosos y sobrenaturales que abundan en la *jrefiyye*. La autora se basa en las ideas y clasifica-

ciones que autores como Le Goff y Todorov han planteado sobre lo maravilloso, para explicar más cabalmente su función y aparición dentro del cuento, y para ensayar después un rápido recorrido por la evolución de ciertos seres sobrenaturales en las creencias del mundo árabe-islámico. Esta parte del estudio desemboca en un deslinde bastante bien documentado de los diferentes seres y elementos maravillosos y sobrenaturales que aparecen en los cuentos recopilados. Encontramos especificaciones y referencias útiles para conocer la evolución de muchos de los seres sobrenaturales que pueblan los cuentos, como son los *yinn* – genios y deidades menores que datan de la época mesopotámica – o los *gul* – ogros y ogresas que en muchos cuentos acechan a los viajeros. También nos topamos con algunas curiosas leyendas y creencias populares que intentan explicar la existencia de determinados seres sobrenaturales, como por ejemplo aquella según la cual “Eva dio a luz a cuarenta hijos, pero como no podía cuidar a más de veinte, eligió a los mejores y a los otros se los llevó lejos” (102). De acuerdo con esta creencia, los *yinn* serían esos niños abandonados por Eva, que fueron señalados por Dios para que vivieran bajo la tierra y deambularan por la noche.

La cuarta parte del estudio, la más extensa de todas, trata de los aspectos estrictamente literarios de la *jrefiyye*, es decir, los elementos y sistemas estéticos con los que se construyen sus textos y sus significados. En este apartado se emprende un análisis bastante exhaustivo de los motivos más recurrentes en los cuentos y de la función de los mismos dentro de la estructura narrativa. La autora opta en este caso por aplicar a los textos un tipo de análisis estructural basado en la observación del sistema de funciones planteado por Propp, y por elaborar una extensa disección de los motivos de la *jrefiyye*, clasificándolos de acuerdo con el *Motif-Index* de Stith Thompson. Se van señalando así varias particularidades que presenta la *jrefiyye* en su manera de utilizar motivos folclóricos universales, para después agrupar muchos de esos motivos en conjuntos que los estudian de acuerdo a la relación que guardan con elementos del contexto social de los cuentos. La autora nos hace observar, mediante ello, cómo la utilización particular de ciertos motivos en la *jrefiyye* está íntimamente ligada a elementos del contexto árabe o islámico. Tal es el caso, por ejemplo, de la frecuencia de la aparición del motivo de la peregrinación, que se encuentra relacionada con la pe-

regrinación obligatoria que todo musulmán debe realizar a la ciudad santa de La Meca; o de la significación especial de ciertos elementos marcados por el contexto cultural, como el cabello de la mujer o determinados colores.

El estudio de motivos y funciones en los cuentos está complementado por un análisis de los recursos específicos que utiliza la *jrefiyye* como género tradicional: repeticiones, lenguaje formuláico, estrategias mnemotécnicas, etc. Con abundantes ejemplos en versión bilingüe, la autora va desglosando y analizando esos recursos para mostrar cómo estos conforman un repertorio perfectamente codificado que le da gran parte de su especificidad y carácter a la *jrefiyye* en el nivel del discurso narrativo. Resulta de especial interés, por ejemplo, el estudio de las fórmulas de apertura que presentan estas narraciones, pues estas constituyen un preámbulo hasta cierto grado independiente, con el que se abre la sesión cuentística. Como explica la autora, se trata de pequeñas fórmulas con rima y con ritmo, que tienen funciones prenarrativas y paranarrativas y que deben siempre hacer a la audiencia “proclamar la unidad de Dios” antes de que inicie el relato. Esa última característica tiene una función protectora, pues mediante tal invocación se elimina cualquier influencia maligna que se pudiera tener al quedar abierto un espacio de la narración en el que existen seres maravillosos y sobrenaturales.

El trabajo que presenta Montserrat Rabadán es, pues, un excelente instrumento para sumergirse en una tradición riquísima de la que conocemos muy poco y también una manera de acercarse a algunos aspectos fundamentales de la cultura palestina y árabe-islámica. Resulta completamente lógico que el estudio de un subgénero tradicional tan desconocido y poco atendido como la *jrefiyye* centre su interés en delimitar sus características y deslindar sus relaciones con el medio cultural en el que se desarrolla. Sin embargo, extraña que un trabajo como este no deje apuntados, por lo menos tangencialmente, algunos temas que resultan de particular interés para profundizar en el análisis de los textos. El estudio carece, por ejemplo, de cualquier discusión en cuanto a la transmisión de estos textos desde la teoría de la oralidad, siendo uno de los temas fundamentales para este tipo de trabajos. Tampoco hay intentos por trazar líneas comparativas de las versiones recogidas con las de otras tradiciones. Si bien es cierto que el identificar los motivos y los

tipos folclóricos de los cuentos con los catálogos universales es ya un inicio comparatista, no hubiera estado de más incluir algunas notas sobre este aspecto, con el que la autora seguramente se habrá topado a lo largo de su estudio y su recolección. Son cuestiones, en fin, que se pueden plantear ahora como elementos a estudiar tomando como punto de partida el trabajo de Montserrat Rabadán.

La segunda parte del libro, como ya he dicho, está constituida por una espléndida colección de *jrefiyye* palestina. Los textos que se presentan ahí provienen en su mayoría de trabajos previos de recopilación que habían sido publicados en su lengua original, mientras que sólo una mínima parte proviene del trabajo de campo de la autora. Todos los relatos han sido cuidadosamente seleccionados, ordenados, traducidos y editados, proporcionando la mayor cantidad disponible de información con la que se contaba en cuanto a informantes y circunstancias de recolección. Un breve sumario incluido antes de los textos nos muestra claramente la ordenación temática que se ha impuesto en la colección e identifica los relatos con los tipos cuentísticos del catálogo de Aarne y Thompson.

Uno de los aspectos más valiosos de esta recopilación de relatos es el cuidado, la conciencia y el esmero que se ha puesto en la traducción de los textos. Como todas las traducciones de textos tradicionales, esta se ha enfrentado al problema de encontrar un punto de equilibrio en el que la versión traducida transmita los elementos característicos del discurso original y al mismo tiempo resulte perfectamente correcta y legible en el nuevo idioma. Pocas veces se encuentran traducciones que alcancen tal balance, pero las de este libro sin duda lo logran. Y es que el estudio del género de la *jrefiyye* realizado por Rabadán Carrascosa ha tenido como primera función la de dar a su autora los elementos suficientes para discernir sobre la manera más adecuada para traducir esos textos. La traductora se aparta de una arraigada visión simplista que busca encontrar un equivalente hispánico para los giros y expresiones de otras tradiciones y basa su traducción en una reflexión sobre el género con el que trabaja: “la especificidad de un relato se deja traslucir en los niveles más superficiales del texto, ya que en los más profundos la significación es la misma para todos” (291). El resultado lógico de esta reflexión son unos criterios de traducción que optan por “conservar” las

fórmulas originales de los cuentos y muchos otros de los rasgos característicos de su discurso, confiando en la inteligencia y disposición del lector para acercarse a ellos. Al conjugar esto con un esfuerzo por conseguir textos correctos en español, los cuentos traducidos resultan ser textos en los que se conserva la riqueza lingüística de la tradición original sin que su lectura se vuelva difícil: un instrumento de investigación mucho más valioso y un material de lectura mucho más enriquecedor.

Aunque el trabajo de traducción y edición de los textos resulta impecable, se echa en falta, sin embargo, la ausencia de algunos instrumentos que serían útiles para acceder de manera más adecuada al corpus recogido. El único sumario de los textos, por ejemplo, aparece inserto en el apartado de criterios de edición y no incluye una paginación que ayude a ubicar los diferentes relatos con facilidad, haciendo poco práctica su utilización. Por otra parte, aunque las notas al pie de los textos resultan pertinentes y útiles para aclarar algunos términos confusos, hubiera sido conveniente encontrar también un glosario final en el que se presentaran breves definiciones de los términos “extranjeros” más recurrentes dentro de los cuentos. Aspectos mínimos que, sin duda, no impedirán al lector interesado adentrarse en la magnífica colección de relatos que albergan estas páginas.

Porque, en efecto, el universo narrativo que se abre al lector de esta recopilación es una invitación para sumergirse en un mundo de literatura pulida por el tiempo y la maravilla, historias que desbordan cualquier comentario que se pueda hacer en estas líneas. No me queda, pues, sino sumarme al deseo de la autora, para que, como dicen estos relatos, “un día entre los días” la literatura tradicional palestina deje de ser una gran desconocida y podamos trazar más puentes que nos permitan entenderla y disfrutarla.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Universidad de Alcalá

Safiatou Amadou y José Manuel Pedrosa. *Cuentos maravillosos de las orillas del río Níger. Tradiciones orales del pueblo Djerma- Songay*. Madrid: Miraguano, 2005; 279 pp.

Este libro es una invitación al asombro. Una invitación a abandonar el trajín cotidiano e imaginarnos a la hora de la siesta, en ese

lugar donde el desierto y la sabana se dan la mano, y donde el agua del río, el matorral y la arena se disputan el terreno por el que avanzan o retroceden las crecidas del viejo río Níger (11),

para recorrer maravillosos mundos a través de las distintas voces.

El volumen es una colección que consta de ochenta relatos de “magia, prodigios y maravillas” provenientes de la tradición oral del pueblo djerma-songay, cuyos habitantes, principalmente, son agricultores sedentarios que viven en las provincias de Tillabery, Dosos, y la Comunidad de Niamey, en el extremo sur y al oeste del país, a las orillas del río Níger.

Una primera recopilación del corpus la realizó Safiatou Amadou y formó parte de su tesis doctoral. Sin embargo, para el presente libro, el corpus se amplió, excluyéndose solamente los textos epopéyicos denominados *molos*, dado que estos se incluirán en un próximo volumen. El estudio preliminar está a cargo de José Manuel Pedrosa y la edición del corpus fue realizada de manera conjunta.

El libro se presenta acompañado con una separata, redactada por los autores, donde se ofrece una condensada y completa descripción de Níger y donde, además, se narra la historia de las diferentes etnias que lo habitan. En particular, la historia de los djerma-songay comienza cuando se funda el imperio Songay (entre los siglos VII y IX), que se identifica con el reino de Kukia. Este reino se destacó en el siglo XI por convertirse en el punto central para las relaciones comerciales entre África del norte y Sudán. La historia del imperio Songay es larga y turbulenta. Turbulencia que aún hoy continúa a casi 46 años de su independencia. Finalmente, comentan Amadou y Pedrosa, que la situación de Níger, como de otros países de la región, oscila entre sus tradiciones y la occidentalización impuesta.

Los cuentos recogidos en el volumen, como explica José Manuel Pedrosa, poseen características locales únicas, pero también tienen rasgos universales. Una muestra de ellos es la historia de “El muchacho que hubo de conseguir el cerebro de un mono para curar a su padre”. A pesar de ser una historia africana, donde un brujo le recomienda al muchacho capturar a un mono y sacarle el corazón para salvar a su padre, esta también posee una larga trayectoria en la literatura española, como lo muestran las coincidencias halladas con el cuento “Del galápago et del Ximio” del *Calila e Dimna*, una colección de cuentos del siglo XIII traducida a petición de Alfonso X, donde el simio engaña al galápago diciéndole que debe regresar a su casa a buscar el corazón y, por lo tanto, gracias al engaño, el galápago no lo puede matar.

Pedrosa en su estudio inicial muestra, asimismo, algunas correspondencias entre los relatos africanos y los de diferentes culturas, refiriéndose como fuente principal a la monumental obra de Aarne y Thompson *The Types of the Folktales: a Classification and Bibliography*. Para claridad del lector se ofrece una lista al final del prólogo de las concordancias con el catálogo universal de tipos cuentísticos (77-78).

Estas correspondencias también existen en los motivos de los cuentos; por ejemplo, Pedrosa señala la relación entre el cuento 37 de la colección, *La princesa que se casó con una serpiente de 700 años*, cuyo motivo es el tabú que prohíbe contemplar al esposo sobrenatural (motivos 433 AC+480 AT) con la historia de *Psique y Cupido* narrada por Apuleyo (siglo II a. de C.).

En el volumen se incluyen también leyendas y tradiciones. De las primeras se destaca la importancia de acogerlas en la recopilación, puesto que, hasta ahora, no se ha hecho una clasificación, por su variedad y complejidad. Sin embargo, la inclusión de estos relatos en el corpus es fundamental, pues en ellos

suelen quedar adheridos rasgos de identidad muy reveladores, estratos credenciales muchas veces atávicos, indicios de lo que podemos considerar lo más esencial y profundo de la mentalidad de un pueblo. Más, posiblemente, que en los cuentos, que debido a su condición de *ficciones* y no de *creencias*, de discursos admirablemente estéticos pero carentes

de credibilidad, funcionan como artefactos *ideales*, como metáforas escapistas que viven en cierto modo al margen de lo social, en las alturas de lo irreal y deseado, más que de lo vivido y experimentado (32).

Entre las creencias recogidas, Pedrosa analiza en su estudio la de los gigantes prehistóricos, las propiedades mágicas del arco iris, el augurio funesto de los eclipses, la transformación de las brujas en animales, el poder mágico de diferentes partes del cuerpo, como el pelo, y destaca su relación con otras literaturas europeas, tanto antiguas como contemporáneas. Asimismo, se incluyen algunos ritos; por ejemplo, el de cómo determinar el sexo de un niño o lo que se debe realizar con la placenta después del parto. Todas estas son tradiciones compartidas por las más diversas culturas del mundo.

El libro se disfruta mucho, pues durante la lectura se reconocen en él tradiciones o cuentos que, a pesar de ser de una cultura distante, nos recuerdan la propia. Por ejemplo, los ritos “El diente en el tejado” (núm. 54), “El sueño con un tesoro” (núm. 65), “La ruptura del espejo” (núm. 60), “Los peligros del mal de ojo” (núm. 70), las supersticiones acerca del derramamiento de la sal (núm. 61). Hallamos cuentos como “El pescador que desafió al río” (núm. 30), que trata acerca de un hombre que pescó cuando había sido impuesta la prohibición por el genio del río, y el castigo a su desafío fue la muerte. A lo largo del relato el pez muerto habla y revela su condición mágica. Las palabras como fórmula mágica o estribillo, repetitivas y sonoras, emitidas por el pescado presagian un final trágico. El encuentro con un pez que habla y el hecho de que este se asocie con un cantarillo nos recuerdan el conocido cuento de “La mujer del pescador”, aunque la historia difiere. Sin embargo, otros relatos nos remontan a la sabana como “La venganza de la leona que se transformó en muchacha”, donde se cuenta el castigo que casi logra imponer una leona a un cazador por haber matado al león su marido.

Este tipo de trabajos de antropología literaria, tan necesario en el mundo hispánico, no es nuevo para Pedrosa; lo demuestran los volúmenes publicados sobre otras culturas, como la Malgache (Madagascar) y la de Ceilán, entre otras, pues ofrece al lector una ventana para conocer tradiciones que, aunque de apariencia lejana, comparten imaginarios con la nuestra. Notorio también es el trabajo de Sofiatou Amadou

en las entrevistas realizadas, que revelan un conocimiento de las personas y las tradiciones y cuentos que relatan.

Finalmente, sólo la lectura de estos relatos puede revelar su riqueza y variedad, su sabor tan a desierto y a río y a sabana.

MARIANA MASERA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM