

Lyra minima
de la voz al papel:
difusión oral y escrita de
los géneros poéticos populares

Gloria Chicote
Mariana Masera
Verónica Stedile Luna
(coordinadoras)



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES

UNIDAD MORELIA

Lyra minima
de la voz al papel:
difusión oral y escrita de
los géneros poéticos populares

Lyra minima
de la voz al papel:
difusión oral y escrita de
los géneros poéticos populares

Gloria Chicote
Mariana Masera
Verónica Stedile Luna
(coordinadoras)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES
UNIDAD MORELIA

2018

Índice

Palabras preliminares

I. *Lyra minima* de la Edad Media y el Siglo de Oro

Las *suertes* infantiles. Testimonios y presencias en la literatura culta de la Edad de Oro 12

PEDRO C. CERRILLO

La rosa que no quema el aire: imágenes marianas y tópicos mariológicos en la lírica tradicional hispánica 32

SANTIAGO DISALVO

La *tensó* gallego-portuguesa del siglo XIII y los ejes de valoración lírica47

MARÍA GUADALUPE CAMPOS

El engaño: un motivo burlesco en las cantigas *d'escarnho emaldizer*.....57

CARLOS A. CARRANZA PACHECO

Más allá del cancionero:

la lírica gallego-portuguesa después de 135069

MARÍA GIMENA DEL RÍO RIANDE

Cantarico que vas a la fuente: pervivencia poético-musical y resignificación simbólica en villancicos religiosos del Nuevo Mundo82

OMAR MORALES ABRIL y CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

2. De la voz al papel

La voz popular en impresos populares y en otros soportes109
MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA

Desterrados del Parnaso. El verso “popular” rioplatense:
voces / hojas / mensajes129
PABLO ROCCA

“El cielo por un beso”:
canciones y danzas en el cancionero de Vanegas Arroyo145
MARIANA MASERA

Lyra minima y marginal en el cancionero popular argentino reunido
por Robert Lehmann-Nitsche163
GLORIA CHICOTE

Hacerlo todo tan vuestro que nada tenga de mío: autores de villancicos en la
colección de la John Carter Brown Library176
ANASTASIA KRUTITSKAYA

Manifestaciones de lírica popular: los versos y cedulaillas de la
Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche191
CAMILA DE ORO

Reflexiones sobre el género discursivo de un cancionero popular de
coplas en el pasaje de la voz a la letra205
MARÍA EDUARDA MIRANDE

De la voz y el papel a la pantalla: la fuerza de la canción popular
hispanica en una joya del cine argentino219
NORMA SAURA

3. La canción popular

Poesía flamenca: *Lyra minima. A los olivaritos / voy esta tarde*.....234
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

“Una escalera grande / y otra chiquita”. La vida después de la muerte
en el *Cancionero Folklórico de México*252
CLAUDIA CARRANZA

La chilena: estructura y recursos líricos268
GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Lenguajes de la *pirekua* purépecha286
SUE MENESES ETERNOD y RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Nuevos modos de escribir la identidad popular:
Violeta Parra y la recopilación de cantos campesinos305
VERÓNICA STEDILE LUNA

Poesía neopopular: géneros y estructuras en *El Genil y los olivos* de Juan
Rejano315
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

La difusión de la canción ranchera: el caso de Chucho Monge338
RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

4. Cancionero, infancia y educación

La representación del mundo de lo abstracto en las adivinanzas351
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA

De la calle al aula: la presencia del cancionero popular infantil en los
libros de texto365
CÉSAR SÁNCHEZ ORTIZ

La lírica en el <i>Catálogo de la Colección de Folklore</i>	380
FABIO ESPÓSITO y ELY V. DI CROCE	
La lírica infantil mexicana actual: una reelaboración lejos del papel o <i>vino nuevo en odres viejos</i>	389
MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO	
El cancionero popular infantil en el aula de ELSE. Una propuesta metodológica para los niveles iniciales de aprendizaje del español como lengua extranjera	414
CECILIA NATOLI	

5. Los autores

Palabras preliminares

El VII Congreso Internacional *Lyra minima* se celebró en la ciudad de La Plata, Argentina, entre el 23 y el 25 de octubre de 2013, ocasión en la que una vez más nos reunimos este grupo itinerante de especialistas en lírica popular tradicional, constituido por todos aquellos que decidimos aceptar el reto inicial al que nos incitaron —allá por 1996— Alan Deyermond y Mariana Masera en el primer congreso de Londres. A partir de entonces, surgió *Lyra minima* como un foro de investigación, discusión y difusión de estudios referidos a las distintas manifestaciones del cancionero tradicional del mundo iberoamericano que elevó su voz en los sucesivos congresos organizados en Alcalá de Henares, Sevilla, Salamanca, México, San Millán y este, en La Plata.

El VII Congreso fue organizado por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, Conicet-UNLP) y coordinado por Mariana Masera (UNAM) y Gloria Chicote (UNLP-Conicet). Contó con la presencia de 35 participantes que trabajaron en conferencias, mesas plenarias y sesiones de ponencias desarrolladas a lo largo de tres intensas jornadas celebradas en el centenario edificio del Rectorado de la Universidad Nacional de La Plata. Cabe destacar, asimismo, la asistencia de invitados especiales del ámbito académico internacional que contribuyeron a prestigiar la reunión, tales como María Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá de Henares), Pedro Cerrillo (Universidad de Castilla-La Mancha), María Teresa Miaja (Universidad Nacional Autónoma de México), César Sánchez Ortiz (Universidad de Castilla-La Mancha), Pedro Piñero (Universidad de Sevilla-Fundación Machado), Micaela Navarrete (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Pablo Rocca (Universidad de la República).

Un espacio especialmente destacado del encuentro representó la entrega de la primera edición del Premio Internacional Margit Frenk, instituido como re-

conocimiento a la trayectoria ejemplar de la maestra mexicana y que fue destinado a fomentar los estudios referidos a la tradición poética iberoamericana entre los jóvenes investigadores. El jurado estuvo integrado por Aurelio González (Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México), José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá de Henares) y Gloria Chicote (Conicet-Universidad Nacional de La Plata), quienes otorgaron este premio a la monografía “Villancicos cantados en la Catedral de México (1693-1729)”, escrita por Anastasia Krutitskaya (Universidad Nacional Autónoma de México-ENES Morelia).

Cada uno de los encuentros de *Lyra minima* tuvo un tema convocante específico, el cual intentaba reflejar los intereses de las investigaciones en curso. En el caso del VII Congreso, se propuso el tema *Lyra minima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*, con el propósito de reflexionar sobre la presencia multiforme de la lírica popular, desde sus orígenes medievales hasta sus reelaboraciones contemporáneas y desde su transmisión oral hasta sus versiones impresas, que atraviesan tanto las culturas tradicionales como las manifestaciones populares urbanas en ambos lados del océano Atlántico.

Este libro es el resultado del diálogo propiciado entre la propuesta inicial de las organizadoras y las focalizaciones temáticas efectuadas por las ponencias presentadas. El intercambio generado posibilitó una fructífera profusión de contenidos, para los cuales intentamos un posible recorrido por cuatro apartados. Un primer apartado reúne los acercamientos a la “*Lyra minima* de la Edad Media y el Siglo de Oro”, desde los ecos populares de la lírica mariana, las cantigas gallego-portuguesas y la pervivencia de motivos medievales en la lírica novohispana, hasta la apropiación de los juegos infantiles de la literatura de la Edad de Oro. El segundo apartado: “De la voz al papel”, reúne trabajos referidos al pasaje de la lírica popular, desde la transmisión oral a la transmisión escrita, en relación con los cambios culturales producidos en los diferentes avatares de la historia de España y América, con un lugar especial dedicado a la proliferación de la literatura popular impresa. La dimensión oral de la lírica popular ligada estrechamente a la música se trata en el tercer apartado: “La canción popular”, en el que transitan la poesía flamenca, el cancionero folclórico de México y los géneros y autores cancioneriles. Por último, el cuarto apartado se refiere a las relaciones entre “Cancionero, infan-

cia y educación”, abordadas desde el estudio de géneros infantiles (o cuestionablemente infantiles, como las adivinanzas) y su utilización en diversos proyectos educativos, tales como la recolección y edición de lírica tradicional con fines didácticos para estudiantes hispanohablantes o extranjeros.

Hasta aquí la breve historia de la génesis de este libro. Resta un obligado agradecimiento a todos aquellos que lo hicieron posible. A la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, institución siempre sensible a la concreción de proyectos de investigación plurales, al Conicet y a la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica, que aportaron sus marcos científico y financiero para la realización del Congreso, y a la ENES Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México, que aportó los fondos para esta publicación. A los integrantes del comité organizador, que fueron el brazo ejecutor del Congreso: Santiago Disalvo (UNLP-Conicet), Cecilia Natoli (UNLP-Conicet), Ely di Croce (UNLP-Conicet), Camila de Oro (UNLP) y, en especial, a Verónica Stedile Luna (UNLP-Conicet), quien ha realizado también una denodada labor como coeditora de este libro, a cargo de la revisión del proceso de edición. Finalmente, a todos los invitados y expositores del VII Congreso Internacional *Lyra minima*, quienes nos enviaron sus aportes enriquecidos por el debate y ajustados a las normas de edición; protagonistas indiscutibles de la carnadura del libro.

Por último, no quiero concluir estas palabras sin agradecer, especialmente, a mi colega y amiga Mariana Maserá por el impulso ininterrumpido que ha dado a lo largo de todos estos años al estudio de la lírica popular, por transmitirnos día a día su entusiasmo intelectual hacia la riqueza polifónica de los versos tradicionales, y por haber aceptado ser coorganizadora del congreso platense.

GLORIA CHICOTE
La Plata, junio de 2018.

1. *Lyra minima*
de la Edad Media
y el Siglo de Oro

Las suertes infantiles.

Testimonios y presencias en la literatura culta de la Edad de Oro

PEDRO C. CERRILLO
Universidad de Castilla-La Mancha
CEPLI

Aunque sabemos que la literatura oral y la literatura escrita se distinguen, esencialmente, por sus diferentes vías de transmisión, puede darse el caso de que una misma composición pueda transmitirse por ambas vías: porque ha sido fijada y convertida en texto escrito, o porque una obra nacida para la escritura se ha oralizado, incluso, tradicionalizado (es lo que sucedió con algunos romances viejos, fijados por escrito en pliegos de cordel que, hasta bien iniciado el siglo XX, fueron cantados por ciegos en calles y plazas, y aprendidos de memoria por su auditorio, normalmente analfabeto), con lo que desarrolla, a partir de entonces, una transmisión oral no dependiente del prototipo escrito. Incluso hay poemas de autor —conocido es el caso del *Romancero gitano* de Lorca— que circularon de boca a oído antes de su publicación. Este doble proceso de la oralidad a la escritura y viceversa (del que ya hablé en la anterior edición de *Lyra minima*, vid. Cerrillo, 2012) ha funcionado, a veces, como un proceso intertextual. Es el caso del *Cancionero Popular Infantil*, en el que, además y desde hace cientos de años, composiciones que forman parte del mismo han sido hipotextos de nuevos textos, produciéndose un proceso único de fijación escrita, que puede o no perdurar, y que no tiene por qué ser coincidente con la fijación que se haya hecho con criterios estrictamente filológicos.

La existencia de relaciones intertextuales en las obras literarias es, probablemente, tan antigua como la literatura misma; lo que sucede es que esas relaciones son perceptibles de manera diferente, pues a veces se manifiestan como meras transcripciones de la obra oral, y a veces como “recreaciones” que conllevan notables transformaciones.

Hablar de intertextualidad en el marco de la poesía tradicional es hablar de canciones nuevas creadas sobre el molde formal —métrico y musical— de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas por los artistas y por el público

implicado en la creación y en la recepción de las nuevas composiciones. Todos conocemos, porque se trata de una tradición que sigue muy viva, cancioncillas que utilizan la conocida y pegadiza melodía de otras canciones viejas, para, mediante cambios —por lo general ingeniosos o satíricos— introducidos en su letra, perpetuarse y provocar al mismo tiempo la sorpresa y la complicidad del auditorio. Lo que no todo el mundo imagina es que se trata de un recurso poético-formal muy antiguo, bien documentado en tradiciones literarias y folclóricas de muchas épocas y de muchas geografías diferentes (Pedrosa, 2004: 451).

De ello hablamos en “Cancionero Popular Infantil, intertextualidad e hipotextos de lectura” (Cerrillo y Sánchez, 2012: 216-232). Aquí me referiré solo a las fórmulas de sorteo (o *suertes*), casi siempre asociadas a juegos infantiles, que aparecen en obras cultas de autores españoles de los siglos XVI y XVII; algo que, en principio, por su carácter específicamente infantil, pudiera parecer sorprendente. En el conjunto de la lírica popular hispánica, sabido es que los romances son una magnífica fuente de información sobre la colectividad y la época en que se crean y se difunden; sabido es, también, que escritores cultos, historiadores y cronistas, desde finales de la Edad Media y durante toda la Edad de Oro, acudieron al romancero buscando fuentes documentales —sobre todo las referidas a costumbres, formas de vida o tradiciones—, pero no tan conocida es la presencia de las fórmulas de sorteo de uso infantil en la literatura culta de aquellos mismos años.

Sobre las *suertes* o fórmulas de sorteo

“Suerte”, del latín *sors, sortis*, según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*,¹ en su última edición, significa “corresponder por sorteo” (entrada 1, loc. verb.); y la expresión “echar suertes” o “echar a suertes” significa “repartir algo por sorteo entre varias personas”. En el mismo campo semántico se incluirían las llamadas *suertes infantiles*, fórmulas con un cierto componente ritual que se dicen o se cantan para dar inicio a un juego, por medio de las que se determina quién se queda o quién se libra, o quién inicia un turno de actuaciones, o quiénes asumen una función o un papel concretos en la ejecución del juego; el desenlace de la suerte, sometido al azar (*vid.* Navarro, 1991: 23), debe ser aceptado y asumido por todos los intervinientes en el juego; Pitré (1883, XIII: 23) ya dijo que la buena fe y la honestidad son condiciones necesarias en los buenos jugadores. Rodríguez Marín (1932: 6), glosando a Pitré, insistió en esa idea:

1 Vid. <http://buscon.rae.es/draeI/SrultObtenerHtml?LEMA=suerte> [consultado 06/03/2010].

En Sicilia se obligan los muchachos hasta con juramento a respetar todas las reglas del juego y a someterse a los castigos que se les impongan en el caso de infringirlas. Sin tanto como jurar, en España, por el solo hecho de tomar parte en el juego, se estiman tan obligados a proceder con rectitud como por su juramento los sicilianos.

Las *suertes* son composiciones breves, de versos preferentemente anisilábicos y de arte menor, con rimas (no siempre reguladas) y, a veces, con estribillos. Pero lo más importante de su caracterización es la frecuente presencia de contenidos absurdos que no podemos explicar sólo desde las diferencias que puedan tener las “lógicas” infantil y adulta. Se trata de fórmulas que se ejecutan mecánicamente, en las que lo importante no es tanto el contenido como los elementos rítmicos, incluso la mera sonoridad, por un lado, y su función como preludio del juego, por otro. La primacía de los valores rítmicos sobre el significado lógico esperable también podemos encontrarla en diversos momentos de la historia de la literatura; en este mismo trabajo, en el apartado final, “El sinsentido del lenguaje”, lo comprobaremos.

Aunque no es frecuente, existen algunas fórmulas de sorteo que son, al mismo tiempo, juegos; por ejemplo, el juego de *Piedra-Papel-Tijera*, también conocido —sobre todo en algunos países latinoamericanos— como *chinchampú* o *cachipún*, que es un juego de manos con los tres elementos citados en su título: la piedra que vence a las tijeras rompiéndolas, las tijeras que vencen al papel cortándolo y el papel que vence a la piedra envolviéndola. Es un juego muy utilizado para decidir quién de dos personas hará algo predeterminado, aunque también se usa para marcar un orden de actuación o ciertas normas para ejecutar un juego.

Pero la mayoría de las fórmulas de sorteo no son juegos por sí solas. Por su forma de ejecución, podemos agruparlas en dos tipos. El primero sería “fórmulas duales”, en las que los intervinientes en el juego sortean alternativamente; entre las más conocidas estarían: *cara o cruz* (echando una moneda al aire, cogiéndola en la mano al caer y tapándola hasta que se diga si “cayó” cara o cruz); *la paja* (escondiendo en una mano dos, una más larga y otra más corta; o más de dos, de diferente tamaño entre ellas); *a pies* (los capitanes de los equipos intervinientes se ponen uno frente al otro a cierta distancia y, cada vez uno, se van acercando poniendo los pies uno delante del otro; cuando están cerca y queda un último hueco entre pies, gana el que pisa al contrario pero su pie, al mismo tiempo, cabe en perpendicular en el hueco disponible; el ganador elige lo que se haya pactado); *pares y nones* o *la china*. El segundo tipo serían las “fórmulas grupales” (en las que sortean simultáneamente todos los participantes).

Testimonios y presencias de *suertes infantiles* en la literatura culta de la Edad de Oro

Rodríguez Marín, en *Varios juegos infantiles del siglo XVI* (1932: 10-11), ofreció una colección de 38 juegos infantiles que encontró en “Memorial de un pleito”;² algunos de ellos con el acompañamiento de retahílas que se decían para sortear previamente entre los intervinientes en el juego. De algunas de ellas (“Cesta ballesta...” o “Pez, pecigaña...”, con algunas coincidencias con la más conocida: “Pinto, pinto, gorgorito...”) todavía conservamos variantes, como esta que, con el título de *Pipirigaña*, recogió Fernando Llorca en 1914 (1998: 114):

Pipirigaña,
mata la araña,
un cochinito
bien peladito.
¿Quién lo peló?
La pícara vieja
que está en el rincón.
Alza la mano,
que te pica el gallo,
con un moño azul
y el otro canario.

Rodríguez Marín (1932: 8) se refiere allí a una cierta perpetuación de costumbres “guerreras y caballerescas”, de la Edad Media, en ciertos juegos de los muchachos que se organizan con un sorteo previo para establecer los bandos contendientes, preguntándose:

¿Cómo, a no ser así, jugaron los muchachos a “Pares y Nones” (Par est?-Nos est), y a “Sonsoluna” (Sum sub luna), y a “Símili serba” (Similis herba), conservando, con poca o ninguna alteración, las denominaciones latinas?

Presencias de fórmulas duales: muy conocidas y difundidas en diversas variantes son las fórmulas duales de “la china” y “pares o nones”, de las que hay varias presencias en la literatura culta de la Edad de Oro. Entre las variantes conocidas para “la

² Es el título del décimo capítulo de *Sales españolas o agudezas de ingenio nacional* (Madrid, 1890), tomo LXXX de la colección de Escritores Castellanos, editado por Antonio Paz y Meliá, jefe del departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional. El *Memorial* puede consultarse en el *Manuscrito 20265* de la BNE.

china”, citaré primeramente la que, quizá, sea la más elemental y difundida de todas:

China, china,
capuchina,
en esta mano
está la china
(Cerrillo, 1994, II: 362).

Pero hay otras más elaboradas, incluso con elementos religiosos explícitos:

Palomita blanca, reblanca,
¿qué llevas en el pico?
Aceite y vinagre
para Jesucristo.
Jesucristo me dirá
si es mentira o si es verdad.
En esta, en esta o en esta está
(Cerrillo, 1994, II: 357).

También esta que se inicia con la fórmula “Cesta, ballesta”:

Cesta, ballesta,
camino me cuesta,
la pura verdad,
que dice mi madre
que en esta estará
(Cerrillo, 1994, II: 357).

En *Varios juegos infantiles del siglo XVI*, Rodríguez Marín (1932: 77 y ss.) incluye diversas variantes y algunas referencias indirectas a la composición. Margit Frenk, por su parte, incluye en el *Nuevo Corpus* (2003, II: 1522) una versión incompleta, precisa la autora, pero que se dice al echar la china y escoger a uno de los niños intervinientes, citando como fuente el “Memorial de un pleito”, el mismo que usó Rodríguez Marín en su ya citada colección de juegos del siglo XVI:

Cesta, vallesta,
la viña de la cuesta [...]

Frenk (2003, II: 1523) también recoge una variante cuya fuente encuentra en “‘Juego entre quatro niños’, de ¿Juan de Cigarondo?”³ (f. 68, vv. 519-520, *vid.* Frenk, 1994):

Sesta, ballesta,
la de la cuesta,
díxome Dios que tomara aquésta.

También está relacionado con esa cantilena el proverbio que recoge Horozco a mediados del siglo XVI (1986: 397), que titula “Mira lo que me cuesta / la viña de la cuesta”:

Bien mirado hallaras
que la cosa bil y astrosa
si algo por ella das
es mas caro y questa mas
que la buena y valiosa.
La cosa ruyn poco questa
y poco provecho da
si no mira lo que questa
la ruyn viña de la questa
quien la tiene lo dira.

De “pares o nones” la versión más difundida es, probablemente, la que dice:

¿Pares o nones
o santos barones?
(Cerrillo, 1994, II: 373).

En esta fórmula de sorteo un chico intenta acertar si es par o non el número de monedas, piedrecillas, alfileres u objeto similar, que otro chico encierra en una de sus manos, al tiempo que entona la cantilena. Margit Frenk (1994: 534) refiere la presencia de esta fórmula en el “Juego entre cuatro niños”, de Cigarondo, antes citado. Ana Pelegrín (1998: 415-416) cita esa misma presencia aportando la información de que se jugaba con nueces en el siglo XVI:

3 Juan de Cigarondo, escritor gaditano nacido en 1560, se trasladó a vivir a México a los 8 años. El “Juego entre quatro niños” es una piecicita teatral anónima, aunque atribuida a él, que se encuentra en un manuscrito en la BNM. En ella se mencionan diversos juegos infantiles que juegan los cuatro niños que protagonizan la obra, entre otros “a pares y nones” (que jugaban con nueces); ‘los alfileres o cruçar los alfileres’ (o ‘echar un ochavo a un hoyuelo’) o ‘uñaate’; ‘a la arguilla’ (el cual comenta que no pudo documentar), ‘fil derecho’ (de sorteo o de echar la ‘china’) [...] ‘sesta, ballesta’ (fórmula de sorteo)” (*vid.* Miaja, 2013: 17-24).

[...] Alto jugaremos
si hay con qué a pares o nones.
—Yo mis nuececitas tengo
y apostaré si hay con quién.

Encontramos, también, presencia de la fórmula unos años antes, a finales del siglo XV, en Juan del Enzina (1991: 197), quien la refiere en el diálogo entre los pastores Migallejo y Rodrigacho de la *Égloga de las grandes lluvias*. El primero de ellos dice:

¿Y a qué juego, compañeros?
Y el segundo responde:
Juguemos a pares y nones.

Pero de todas las presencias contrastadas, probablemente la más singular es la que encontramos en *Juegos de Nochesbuenas a lo divino...* de Alonso de Ledesma (1613). Todo el libro es singular por la presencia de diversas composiciones del cancionero infantil. *Juegos de Nochesbuenas a lo divino moralizados a la vida de Cristo, martirio de Santo, y reformation de costumbres. Con unas enigmas hechas para honesta recreación*, que es su larguísimo título completo, se inicia con una elocuente dedicatoria: “Dirigido a la serenísima Virgen María Reyna de los Ángeles y Señora nuestra”. Ledesma, conscientemente, no quería dirigirse a los niños, aunque se sirviera de composiciones que solo ellos usaban (“la pájara pinta”, en sus redondillas al Espíritu Santo; “a la lima, a la limón”, en otras redondillas en las que se refiere a la “cuenta que ha de pedir Dios en el juicio final”; “caracol, caracol, saca tus hijuelos al rayo del sol”, en el romance “al mal estado de un pecador”; o “la gallina ciega”, en las décimas a “Santa Lucía, Virgen y mártir”).⁴ Pero, por si hubiera dudas, en el prólogo advierte al lector que su intención es: “Servirte y recrearte, juntando lo dulce con lo provechoso: solo te ruego no lo tomes como juego de niños, pues en ellos te digo lo que te importa”. Y precisa que si algunas composiciones las “juegan” los niños, el lector no debe prestar atención a la forma del juego sino al entendimiento de la “letra”. La advertencia es fácilmente comprensible cuando comprobamos que Alonso de Ledesma se sirve de expresiones o retahílas propias de determinados juegos infantiles, también de fórmulas de sorteo, para lograr una mejor comunicación con sus lectores del contenido de sus textos religiosos, porque entiende que la apelación, desde su nuevo texto, al intertexto del lector, logrará una mejor atención de este.

4 Sobre ello escribimos más ampliamente en Cerrillo y Sánchez Ortiz (2012: 220-221).

Pues bien, Alonso de Ledesma incluyó parte de la retahíla *Pares o nones*, que ya debía ser conocida en aquellos años como fórmula de sorteo para ciertos juegos infantiles —como testimonia Rodríguez Marín (1981, I: 134)— para referirse al misterio de la Santísima Trinidad en el extenso y un poco pelma romance titulado “El juego de que me lo dizes, pares o nones. (A la Santísima Trinidad, romance)”:

La republica del hombre
Fe, Esperança y Caridad,
Entendimiento y Memoria
y la libre Voluntad.
Quieren hazer noche buena,
cinco damas y un galán,
por entretener al huésped,
que en casa del alma está.
Hazed Amor buena lumbre,
que es Noche de Navidad:
y no es bien que falte fuego,
donde Dios y vos estays.
Dad colación esta noche,
y entre los que aveys de dar
poned aquesta ensalada,
mas echadle vos la sal.
La fiesta es a Jesús niño,
y así cuadra con su edad
la noche, el juego y la lumbre,
y sobre todo la paz.
Y tu Fe, que eres capaz
de tantas pretensiones,
qué me los dices pares o nones?
Qual es el uno que es tres,
y estos tres, si los contare,
aunque son nones, son pares?
Es Dios uno por esencia,
y tres personas iguales
en poder, saber, querer,
luego son nones o pares?
Qual es el uno con dos
naturalezas, y tales,

que aunque son dos, no son pares?
Es la porción superior
en Christo un ser inmutable,
y la inferior es posible
luego son dos, y no pares?
(Alonso de Ledesma, 1613: 1-2).

Menos difundida que las anteriores es la tercera fórmula dual de sorteo a la que me referiré: la conocida como “Recotín, recotán”:

A la triqui, triquitrán,
de codín, de codán,
de la caña cordobán,
a la vera, vera van
al cuchillo caramelo.
Del palacio a la cocina.
¿Cuántos dedos hay en medio?
¿Cuántos dedos tienes encima?
(Pelegrín, 1998: 88-89).

Pelegrín describe el juego señalando que un niño apoya la cabeza en las faldas de la madre, tratando de adivinar cuántos dedos pone sobre su espalda quien hace las preguntas. Así jugado no sería estrictamente una fórmula de sorteo, pero cuando de manera parecida lo juega un grupo de niños, funciona como tal fórmula: un niño se agacha con los ojos cerrados mientras los demás le dan golpes suaves en la espalda con la mano o con el codo; al acabar la cantilena ponen uno o varios dedos de una mano sobre la espalda, debiendo adivinar el chico cuántos suman entre todos, librándose o quedándose según se hayan marcado las reglas del sorteo:

Recotín, recotán,
a la vera, vera, van
del palacio a la cocina
¿cuántos dedos tengo encima?⁵

Esta fórmula aparece mencionada en el siglo XVI, en el *Cancionero* de Baena (1974: 244), aunque con versos diferentes y, quizá, con finalidad diferente, no tanto como suerte y sí como burla:

5 Vid. <http://weblitoral.com/news.recotin> [consultado 26 de julio de 2013].

Recotín y recotaz
nunca está su casa en paz.

También aparece en Alonso de Ledesma (1613: 377-378) en esta versión:

De codín, de codón,
¿cuántos dedos tienes en tu corazón?
(Frenk, 1987: 1047).

Margit Frenk (1987: 1031-1032) también refiere su presencia en un baile anónimo, el llamado *Baile de Pedro Brea*, fechado en 1616 (vid. Cotarelo, 1911: 17-18), con la misma fórmula introductoria “De codín, de codón”. Y Rodríguez Marín se refirió a él en su colección de juegos del XVI (1932: 65-66), ya que es uno de los que encontró en “Memorial de un pleito” con el núm. XXII:

Recotín, recotán,
vuelve la mano atrás.

Presencias de fórmulas grupales: han sido más frecuentes en los juegos de los niños, porque responden mejor al carácter colectivo de la mayoría de esos juegos que preludian. Son fórmulas de ejecución alternativa en las que, a diferencia de las anteriores, participan todos los intervinientes en el juego al mismo tiempo, entonándose la retahíla marcando el compás —en muchas ocasiones, sílaba a sílaba— mientras se señala sucesivamente y por orden a todos los niños participantes: el último señalado es, según lo convenido previamente, quien se libra, quien se queda o quien asume una función concreta. En este tipo de retahílas:

Quien sortea comienza a cantar, aplicando a cada uno, normalmente de izquierda a derecha, la palabra o el conjunto de sílabas en que se desglosa cada retahíla. En general, si las retahílas son alargadas, suele corresponder al principio una palabra o incluso un verso por persona, para ir, poco a poco, menguando, hasta que llega a corresponder finalmente una sílaba (Santos y Sanz, 1985: 84).

Los resultados de estos sorteos —y con ellos, los papeles o funciones a representar en el juego— serán queridos o repudiados por los niños participantes en ese juego; de ahí, la necesidad de usar procedimientos que iguallen a todos, aunque es cierto que la ejecución de algunas fórmulas de sorteo es susceptible de pequeñas trampas; sobre todo, por parte del narrador de la fórmula, es decir, de quien “echa a suertes”.

Son muchas las fórmulas grupales que aún hoy se conservan, bastantes de ellas con un buen número de variantes. Veamos tres de las que encontramos presencias o testimonios en la literatura culta de los siglos XVI y XVII: “Pinto, pinto, gorgorito”, “Una, dola, tela” y “Fray Juan de las Cadenetas”.

“Pinto, pinto, gorgorito”: de las muchas versiones que existen, citamos esta de Rodríguez Marín, que la incluyó también su colección de juegos del XVI (1932: 13); es una versión con un final no muy frecuente, pero con los elementos que más se repiten en casi todas las variantes:

Pinto, repinto,
vendió las cabras
a veinticinco.
—¿En qué lugar?
—En Portugal.
—¿En qué calleja?
—En la Moraleja.
—Agárrate, niña,
de mis orejas
(Rodríguez Marín, 1981, I: 70).

Frenk (2003, II: 1530) recoge dos versos, que afirma que aparecen también en versiones de la cantilena que acompaña el juego de *Pizpirigaña*, y cuya fuente es un libro de principios del siglo XVI: el *Tesoro de concetos divinos, compuestos en todo género de verso...* de Gaspar de los Reyes:⁶

Bien sé yo cuántas son cinco,
daca las vacas a veinticinco.

Cita también Frenk correspondencia en el *Vocabulario* de Correas, de 1627 (1967: 251):

—¿No savéys cuántas son cinco?
—Tres de blanco y dos de tinto.

“Una, dola, tela”:

Una, dole,
tele, catole,

⁶ Agustino malagueño que publicó el libro en 1613.

quile, quilete,
estaba la reina
en su gabinete;
vino Gil
y apagó el candil.
Gil, Gilón,
cuenta las veinte,
que las veinte son
(Cerrillo, 1994, II: 369).

Muchos de los elementos aparecen en la letra que comienza “Marica, la de la viuda”, en *Séptimo quaderno de varios romances...* del *Cancionerillo de Munich*, de 1596 (Rodríguez Moñino, 1963: 153-154), y que, curiosamente, no está escrita en octosílabos:

De una, de dola, de tela, canela,
çumaque, de vela, de vela velón:
cuéntalas bien, que las onze son.

La recoge también Frenk (2003, II: 1521), citando la misma fuente. Versos con elementos parecidos se pueden leer también en *Correas* (1967: 739), aunque él afirma que son “palabras finxidas para sinifikar rrazones sin fundamento kon ke alguno se diskulpa”, lo que apartaría la composición del género de las *suertes*:

Traque, barraque de Villaverón,
cuenta las doce,
que bien dadas son.

“Fray Juan de las Cadenetas”: Alonso de Ledesma (1613: 28-29) recogió esta fórmula, no muy extendida y quizá hoy en desuso, pero cuya interpretación como sorteo se ha podido encontrar en algunos lugares:

—¡Fray Juan de las Cadenetas!
—Qué mandáis, señor.
—¡Quantos panes hay en el arca?
—Veynte y un quemado.
—¡Quién lo quemó?
—Ese ladrón que está cabe vos.
—Pues pase las penas que nunca pasó. (Y se queda).

Pero parece que fue más frecuente su práctica como juego escenificado, en el que el personaje Juan es interpelado por el personaje Señor. Leonor Fernández (2013: 144) señala sobre la notable dificultad de la escenificación:

El diálogo se desarrolla simultáneamente a los movimientos que ejecutan los participantes, siguiendo una coreografía nada sencilla, dirigida por Juan y el Señor, o por los compadres. El encadenamiento de cuerpos, si se sostiene hasta el final, me hace pensar, por los extremos torcimientos que alcanzarían, que lo que se representa es el tormento físico infligido al que quemó el pan.

Margit Frenk ya la recogió en el *Corpus* (1987: 1032-1033) y Caro la citó, con el título de “Juan de las Cadenas, ahao” en el siglo XVII (1978, II: 95), afirmando que parecía “un género de danza, porque se engastan y encadenan los muchachos y pasan a la redonda”. Rodríguez Marín, por su parte (1932: 23) lo encontró como juego en “Memorial de un pleito”, lo que confirma su existencia ya en el siglo XVI. Incluso, Lope de Vega lo mencionó en el primer acto de *Dineros son calidad* (1952, III: 59) en los siguientes versos:

Parece que estáis jugando
a Juan de las Cadenetas.

Breve comentario sobre la antigüedad de estas fórmulas

Gabriel Celaya (1981: 9) se refirió a la antigüedad de algunas de estas fórmulas:

Uno de los recursos más antiguos [...] es el que llamamos “cara o cruz”, echando una moneda al aire, y antes se llamaba “Castillo o León”, y aún antes, mucho antes, en la antigua Roma, “Caput out navis”, es decir, “cabeza o nave”, aludiendo a la cabeza de Jano y a la proa del buque que había en los dos lados de sus monedas. De igual antigüedad son otras “suertes” como “pares o nones” (“Par est-Nos est?”) o “Sonsoluna” (Sum sub luna).

Ya Rodrigo Caro, en *Días geniales o lúdicos* (1978: 134), escrito hacia 1625, se refirió a los juegos de los niños españoles de principios del siglo XVII, señalando que eran juegos similares a los que jugaban los niños de la antigua Grecia o la antigua Roma; incluso, se refiere a la presencia de “corros” en el Antiguo Testamento, de los que se pueden encontrar testimonios, aislados e indirectos, en algunos escritores griegos y latinos, como bien señala Margit Frenk (1973: 5-46).

Particularmente, Caro (1978, I: 163 y ss.) comenta la antigüedad de la fórmula “pares o nones”, remontándose a informaciones atribuidas a Platón, que indican que se jugaba con piedrecillas, monedas, habas o nueces escondidas en una o en las dos manos cerradas (parece ser que en Grecia se conocía el juego como “artiasmo”); el propio Caro afirma que se refirieron al juego también Ovidio, Aristóteles (en *Plauto*), Julio Pólux (en *Onomástica*) y Sócrates. Incluso, explica cómo lo llamaron los romanos, por boca de uno de sus dialogantes quien afirma:

Los romanos le llamaron *par impar* del modo de jugarlo. Y no es menos latina la fórmula de hoy en España, que es señal que conserva la antigüedad de los romanos: pues a preguntar un muchacho: *Par est?*, y responder el otro: *non est*, se llama hoy el juego de *pares y nones*, juntando la pregunta y la respuesta (Caro, 1978, I: 166).

Rodríguez Marín (1932: 8) también hace alusión a la correspondencia de gran número de juegos infantiles que precisan sorteos previos con otros usados en Grecia y Roma.

Quizá, como dice Margit Frenk (2003, I: 41), estas fórmulas de sorteo se practicaban desde mucho tiempo antes al que se recogieron por escrito, lo que explicaría la frecuencia con que incluyen fórmulas rituales o mágicas cuya base sonora son las palabras o expresiones sin significado lógico.

El sinsentido del lenguaje

Como ocurre en otros géneros de la lírica popular infantil (los *juegos mímicos* o las *burlas*, sobre todo, *vid.* Cerrillo 2005: 58-69 y 100-117), el sinsentido por el sinsentido, el placer emocionante de la palabra absurda, incluso del puro disparate, y el gusto por la expresión desbordante, son parte esencial de las *suertes*. Al margen de posibles significados lógicos, casi siempre ausentes, subyace una especie de magia, cuyo sustento es el propio lenguaje empleado. Precisamente entre estas *suertes* hay bastantes ejemplos de lo que Alfonso Reyes llamó *jitanjáforas*, cuya práctica podía devolver a las palabras sus valores puramente acústicos, que él decía que se estaban perdiendo; Reyes definía la *jitanjáfora* como:

Pedaceras de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema; necesidad que algunos confunden con la inspiración [...] [y precisaba que:] La *jitanjáfora* pura

es de carácter popular, y muchas veces infantil. Posee una nota colectiva, social, y se sumerge en el anonimato del folklore (Reyes, 1962: 179 y 188).

Efectivamente, en las *suertes* encontramos fácilmente un componente lingüístico de carácter jitanjáforico, o esotérico, o mágico, que de cualquiera de esas maneras podríamos llamarlo. A ello se refiere Gabriel Celaya (1981: 28) cuando dice que con la expresión “Una, dona, tena, catena, quina...”, o con cualquiera de las muchas variantes con que se inicia esta *suerte* de gran difusión en todo el mundo hispánico, lo que en realidad se está haciendo es una sencilla enumeración “Una, dos, tres, cuatro, cinco...”:

Una, dola, tela, catola,
quina, quinete,
estaba la reina
en su gabinete,
vino Gil,
apagó el candil,
candil, candilón,
cuenta las veinte,
que las veinte son

(Recogida por el autor en 1998. Informante: Piedad
Torremocha, 68 años. Alcázar de San Juan, Ciudad Real).

Estas composiciones infantiles, en las que no se cuenta ninguna historia —a veces, incluso, ni siquiera se dice nada con significado lógico— y en las que casi todo es ritmo y sonoridad, podrían compararse con algunos textos vanguardistas de principios del siglo XX: el deseo de muchos seguidores de las vanguardias de romper con la esclavitud del pensamiento lógico y la lengua estándar, dejando fluir las palabras en libertad sin estar sometidas al control de la razón, hizo posible la aparición de muchos textos que emparentan con las fórmulas de sorteo de que vengo hablando, por la ruptura del lenguaje lógico y el predominio de palabras con valores sonoros exclusivamente: textos de Vicente Huidobro, Julio Cortázar, Rafael Alberti, Guillermo de Torre, Isaac del Bando o Guillermo Cabrera Infante, entre otros. Veamos dos ejemplos; el primero de Rafael Alberti (1988: 486):

¿Tiene usted el paraguas?
Avez-vous le parapluie?
No, señor, no tengo el paraguas.

Non, monsieur, je n'ai pas le parapluie.
Alicia, tengo el hipopótamo,
l' hippopotame para ti.
Avez-vous le parapluie?
Oui.
Yes.
Sí.
Que, cual, quien, cuyo.
Si la lagarta es amiga mía [...].

El segundo ejemplo son unos versos de Guillermo Cabrera Infante (1979: 210):

Maniluvios con océana fosforecen en repiso.
Catacresis repentinas aderezan debeladas
Maromillas en que aprietan el orujo y la regona,
Y esquirazas de mili robotinan el amomo.
¿No hay amugro en la cantoria para especiar el gliconio?

La palabra repetida, cambiada, rota, rehecha, reinventada, de la que lo que menos interesa es su significado lógico, es el componente principal de las fórmulas de sorteo: es una palabra chocante por su sonoridad y por su significado rítmico, hasta el punto en que nos encontramos con ejemplos en los que se han producido sorprendentes cambios fonéticos que, sin duda, han influido también en una alteración de los contenidos:

Cesta ballesta,
camino me cuesta,
la pura verdad,
que dice mi madre
que en esta estará
(Cerrillo, 1994, II: 357).

A la expresión sin significado lógico de esta retahíla se ha llegado de un modo sorprendente, en palabras de Celaya (1981: 88-89):

Donde con desprecio del significado lógico, se ha convertido “está en esta” en “cestaballesta” [o “en sexta ballesta”, según aparece en variantes de la misma canción],

y que “a mí no me cuesta” en “camino me cuesta”, siguiendo el juego acústico en el último verso, aunque ahora no haya sido preciso romper con el sentido lógico.

Aunque esta explicación, como el propio Celaya indica, no deja de ser un “divertimento erudito”, es un buen ejemplo de lo ya dicho sobre la importancia rítmica —por encima de cualquier otra consideración— de este tipo de composiciones. Al mismo tiempo, es la demostración de la fuerza que tiene el lenguaje no esperable, por inusual, el puro sinsentido; pero también es la ruptura de la expresión lingüística ortodoxa que —en estos casos— se apoya, con notable frecuencia, en la práctica de los juegos de palabras. Las *suertes* no se caracterizan, precisamente, por sus contenidos lógicos. Sólo en algunos ejemplos aislados se esboza el comienzo de una aparente historia que, enseguida, se desvanece ante la presencia de los elementos más típicos del género: el absurdo, el sinsentido y el ritmo muy marcado.

Así pues, y aparte del ritmo de que son portadoras, las *suertes* ofrecen unos contenidos que están, casi siempre, en función del objetivo para el que se interpretan y que, básicamente, es echar suertes antes del comienzo de un juego y que, a veces, son composiciones realmente sorprendentes por lo disparatado de sus contenidos:

Un don din palillo va,
calzoncillos pirigüí,
plato de gambas,
caramba,
ha de porvenir, pirigüí,
bombones para ti
(Recogida por el autor en 1999. Informante:
Carmen Calleja, 74 años. Cuenca).

Pero son composiciones que, como dije, no resultan muy alejadas de la falta de significado lógico que puedan contener algunos poemas vanguardistas; quizá porque, como dice Octavio Paz (1967: 74):

El poema es inexplicable, no ininteligible. Poema es lenguaje rítmico, no lenguaje rimado. No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora de la significación indecible.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, 1988. *Poesía (1920-1938)*. Madrid: Aguilar.
- BAENA, Juan Alfonso de, 1974. *Cancionero de obras de burlas provocantes a risas [1511]*. Ed. Bellón y Jauralde. Madrid: Akal.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, 1979. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Biblioteca Breve.
- CARO, Rodrigo, 1978. *Días geniales o lúdicos*, 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.
- CELAYA, Gabriel, 1981. *La voz de los niños*. Barcelona: Laia.
- CERRILLO, Pedro C., 1994. *Lírica popular española de tradición infantil*, 2 vols. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- _____, 2005. *La voz de la memoria. Estudios sobre el Cancionero Popular Infantil*. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- _____, 2012. “De la oralidad a la escritura: un camino de ida y vuelta en el Cancionero Popular Infantil”, *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Española*, vol. 13, núm. 18, 317-342.
- _____ y César SÁNCHEZ ORTIZ, 2012. “Cancionero Popular Infantil, intertextualidad e hipotextos de lectura”, en Antonio Mendoza (coord.). *Leer hipertextos*. Barcelona: Octaedro, 216-232.
- CORREAS, Gonzalo, 1967. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales [Salamanca: L. Combet, 1627]*. Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos.
- COTARELO Y MORI, Emilio, 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
- ENZINA, Juan del, 1991. *Égloga de las grandes lluvias [1498]*. Ed. Pérez Priego. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, 2013. “Las rimas dialogadas en la lírica infantil del *Nuevo Corpus*”, en Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), *Presencia del Cancionero Popular Infantil en la lírica hispánica*. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 135-147.
- FRENK, Margit, 1973. “El folklore poético de los niños mexicanos”, *Artes de México*, 162, 5-34.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*. Madrid: Castalia.

- _____, 1994. “El juego entre quatro niños, ¿de Juan Cigorondo?”, *Literatura mexicana*, vol. 5, núm. 2, 529-554.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: FCE / UNAM / Colegio de México.
- HOROZCO, Sebastián de, 1986. *Teatro universal de proverbios*. Ed. José L. Alonso. Salamanca: Universidad de Groningen / Universidad de Salamanca.
- LEDESMA, Alonso de, 1613. *Juegos de noches buenas a lo divino* [1605]. Barcelona: Sebastián Cormellas]. Madrid: Alonso Martín.
- LOPE DE VEGA, Félix, 1952. *Comedias escogidas de Lope de Vega*, vol. III. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- LLORCA, Fernando, 1998. *Lo que cantan los niños* [1914]. Valencia: Prometeo.
- MIAJA, María Teresa, 2013. “El gozo por la lírica. El gran legado de Margit Frenk”, en Pedro C. Cerillo y César Sánchez Ortiz (coords.), *Presencia del Cancionero Popular Infantil en la lírica hispánica*. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 17-24.
- NAVARRO, Rosa, 1991. “Introducción” a *Libro de las suertes de Lorenzo Spirito* [1515]. Salamanca: Europa, 21-24.
- PAZ, Octavio, 1967. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- PEDROSA, José Manuel, 2004. “Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral”, en Pedro Piñero (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Prof. Manuel Alvar “in memoriam”*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 449-469.
- PELEGRÍN, Ana, 1998. *Repertorio de antiguos juegos infantiles*. Madrid: CSIC.
- PITRÉ, Giuseppe, 1883. “Giuochi fanciulleschi siciliani”, en *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, vol. XIII. Palermo.
- REYES, Alfonso, 1962. “Las jitanjáforas”, en *La experiencia literaria*. México: FCE, 178-218.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1932. *Varios juegos infantiles del siglo XVI*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- _____, 1981. *Cantos populares españoles* [1882], 5 vols. Madrid: Atlas.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, 1963. *Las series valencianas del Romancero Nuevo y Cancionerillo de Munich* [1596]. Valencia: Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, Instituto Alfonso el Magnánimo y Diputación de Valencia.

SANTOS, Claudia de, e Ignacio SANZ, 1985. “Retahílas de echar suertes”, *Revista de Folklore*, vol. 57, 81-86.

La rosa que no quema el aire: imágenes marianas y tópicos mariológicos en la lírica tradicional hispánica

SANTIAGO DISALVO
Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS - CONICET

Quien pase por la Estación Bulnes de la Línea D del Tren Subterráneo en la ciudad de Buenos Aires, podrá ver el espléndido mural de Alfredo Guido (1892-1967), titulado “Santiago del Estero. Costumbres y leyendas del País de la Selva” (realizado con cerámicos de Cattaneo y Compañía, en Buenos Aires, 1938). En el costado izquierdo del gran mural, pueden leerse estas estrofas:

Niñito bonito,
Boquita'i coral,
Ojitos de estrella,
Que alumbra la mar.

Qué linda es la rosa
Qu' está en el rosal:
Más lindo es el Niño
Qu' está en el altar.

Adiós, mi niñito,
Adiós, ya me voy.
Dios quiera que m' echés
Una bendición.

Estas coplas corresponden a las recopiladas en esa misma época por Juan Alfonso Carrizo en su magna obra, bien conocida por todos y de la cual nos serviremos en

estas páginas: los cancioneros populares de Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán y La Rioja, publicados entre los años 1926 y 1942.

Como ha señalado Christian Wentzlaff-Eggebert (2004: 561) hace más de una década, en este mismo congreso:

es evidente en Carrizo la convicción de que la cultura argentina se explica esencialmente por su origen español. Pero es cierto que para Carrizo estas raíces peninsulares van ligadas a un fuerte impacto del cristianismo, que constituye la base de la sociedad y de la convivencia pacífica de indígenas y conquistadores. Carrizo es católico y no duda en afirmarlo cuando llega a Buenos Aires como joven maestro.

Y, si bien esta pertenencia pudo favorecer su empresa, no es necesario ser cristiano para reconocer la vastedad, la riqueza y la incidencia cultural de los cantares religiosos de la lírica tradicional hispánica.

Dentro de este gran acervo se destaca, evidentemente, la poesía mariana en un ámbito panibérico (hispánico, novohispano y, también, portugués y lusobrasileño). Como afirma Mariana Masera (2004: 432) al estudiar ciertos aspectos de la religiosidad en el cancionero popular mexicano: “durante el virreinato la figura religiosa más popular fue la Virgen María, con sus diferentes advocaciones, a quien se le dedicaron numerosas peregrinaciones y santuarios. Fue una figura compleja que cada una de las castas interpretó según sus valores”. Análogas son las demás manifestaciones culturales iberoamericanas. La poesía lírica mariana —dentro de un más vasto universo de literatura centrado en la figura de la Virgen María— recorre toda la cultura hispánica desde su mismo origen medieval, a partir de una raíz que ramifica justamente en la grieta (que muchas veces no es tal) entre lo tradicional-popular y lo letrado, entre el romance de los villancicos y el latín de la liturgia, entre la letra escrita y la voz cantada.¹ Es evidente que ya los poetas peninsulares, sobre todo de fines del siglo XV y principios del XVI, herederos de una misma tradición lírica e himnódica, se hallaban en la encrucijada poética entre lo clerical y lo laico, entre la tradición litúrgica y la cancioneril en el otoño medieval. Muestra de un reciente (y creciente) interés por el modo en que se vinculan estos

1 A este respecto, conviene recordar la documentación oficial de la Iglesia del siglo XX en materia de piedad popular y devoción mariana, en la que se puede percibir la cercanía de una manifestación artística a la conciencia de su valor cultural y religioso, también como instrumento catequético: “Se puede decir que la fe y la devoción a María y sus misterios pertenecen a la identidad propia de estos pueblos y caracterizan su piedad popular, de la cual hablaba mi predecesor Pablo VI en la Exhortación Apostólica *Evangelii nuntiandi*. Esta piedad popular no es necesariamente un sentimiento vago, carente de sólida base doctrinal, como una forma inferior de manifestación religiosa. Cuántas veces es, al contrario, como la expresión verdadera del alma de un pueblo, en cuanto tocada por la gracia y forjada por el encuentro feliz entre la obra de evangelización y la cultura local” (Juan Pablo II, 1979).

ámbitos culturales son trabajos como el de Pedro Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media* (2005), que, al estudiar el *Cancionero musical de Astudillo*, aborda los temas de la lectura femenina en ámbito monacal, la inserción de la lírica vernácula en la liturgia, los casos de poesía religiosa de espiritualidad franciscana, como la de fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino, pero también muchos otros que se encuentran en la misma confluencia de ámbitos culturales y poéticos, entre los cuales hay que contar también, sin duda, el universo tradicional oral:

La obra de los franciscanos del otoño medieval, como fray Íñigo de Mendoza o fray Ambrosio Montesino, se produce en el ámbito de un claro centrifugismo siempre pedagógico, que se beneficia de una simbiosis de la liturgia, las tradiciones evangélicas canónicas y apócrifas, tal como se encuentran en algunos libros de devoción que hemos visto en las bibliotecas monásticas femeninas en el primer capítulo. Y, por supuesto, todo queda condicionado por unos destinatarios concretos con formación que parte de esos mismos libros, más laicos que religiosos, menos religiosas que practicantes contemplativas de a pie, si pensamos en la comunidad textual de las monjas (Cátedra, 2005: 186).

Además de los géneros específicamente marianos, o cristológico-marianos, cultivados tanto por poetas letrados como por la oralidad anónima, son puntos de cruce una multitud de imágenes, motivos y tópicos referidos a María. A las *imágenes marianas*, representaciones icónicas de diversas procedencias (a veces “marianizadas” a partir de poemas no marianos), se superponen los *tópicos mariológicos* que cargan con un peso de mayor especificidad conceptual, *tópoi* doctrinales de gran valor catequético o confesional, aunque también poéticos en su forma.

En otras ocasiones, he intentado adentrarme en algunos de estos *tópoi* o *loci communes* marianos, presentes en la lírica medieval, de muy diversa naturaleza y “jerarquía” y, muchas veces, asimilables a manifestaciones iconográficas. Pueden encontrarse, por ejemplo, piezas con una riquísima variedad de *tópoi* que conforman un juego de procedimientos retóricos, a la manera de una yuxtaposición o entramado de imágenes visuales; asimilables, en muchos casos, a la *allegoria* y a la *typologia*, o procedimiento figural (*figurativismo*).²

Características análogas son las que se repiten, con muy escasas diferencias, en las poesías de tipo tradicional, como intentaré ejemplificar aquí. En el ámbito nacional, otros estudios, como el artículo de Dolly M. Lucero Ontiveros

2 Fue Erich Auerbach uno de los que primero estudió en profundidad, señalando como fundamental para la poesía medieval, este recurso de la *figura*, que entraña una concepción de la historia, al tiempo que es un procedimiento poético e interpretativo que “impregna” todas las artes del periodo (Auerbach, 1952: 5-6).

(1982), ya han señalado que la poesía mariana tradicional argentina adopta diversas variantes de formas y “subgéneros”, desde rondas infantiles hasta romances.

A grandes rasgos, podemos identificar, en el *corpus* poético mariano, las siguientes categorías no exhaustivas:

1) Temas evangélicos y de la hagiografía mariana: la Anunciación, la Natividad, la Infancia de Jesús, la Purificación, la Pasión, la Asunción dan lugar, muchas veces, a subgéneros poéticos marianos: el llanto (*planctus*) de María al pie de la Cruz, los himnos o cantos a sus *siete dolores*, los gozos marianos, los cantos navideños. Los gozos, esos *gaudia* marianos que hemos estudiado en otro trabajo (Disalvo, 2013), por ejemplo, constituyen un género cabal de larguísima tradición poética, que está presente en el universo tradicional (cfr. Martos, 2001) penetrando hondo en el siglo XX (y no exclusivamente en ámbito hispánico) y, por otro lado, las danzas marianas que desde por lo menos los siglos XIII y XIV se hallan en las *Cantigas de Santa María* y en el *Llibre Vermell de Montserrat*, entran a la modernidad con cancioneros de poesía tradicional, como el anónimo catalán registrado en el *Cancionero de Uppsala* del siglo XVI:

E la don, don, Verges Maria,
e la don, don: peu, cap de san,
que nos dansaron, e la don, don
(Cárceres, 1995: 88).

2) Advocaciones o tituli de Santa María: “Virgen Santa”, “Virgen Pura”, “Virgen Bella”, “Madre de Dios”, “la Doncella”, “Virgencita morena (o morenita)”, “Reyna del Cielo”, “Emperatriz de los Cielos”, “Señora del mundo”, “Purísima Concepción” y muchos otros, más o menos difundidos y con sus variantes regionales.

3) Tópicos marianos que, a su vez, son figuras o tipos bíblicos de la Virgen: María presentada como la nueva Eva, representada como el Arca de la Alianza, la Rama (o Raíz) de Jesé, la Vara de Aarón, el Vellochino de Gedeón, la Torre de Marfil...

4) Otros tópicos marianos: presentes en la tradición mariológico-literaria (escri-turaria, patrística, altomedieval) e identificables con imágenes o representaciones iconográficas; muchos de ellos, también, advocaciones: “Estrella de la Mar”, “Es-cala del Cielo”, “Puerta del Paraíso”; María como flor y como jardín (“Hermoso Vergel”), la perpetua virginidad de María como un vidrio que deja pasar la luz sin quebrarse.

En este sentido, la importancia de una *Toposforschung*, aquella “ciencia de los tópicos” señalada en su momento por Ernst R. Curtius (1955), como herramienta que tiende un primer puente entre lo pictórico, lo poético y lo doctrinal, se dirige hacia una interpretación simbólica más profunda, proporcionada a veces por la *typologia* o procedimiento figural, y puede contribuir también a dilucidar muchos aspectos de la cultura popular-tradicional: “La sapiencia popular católica tiene una capacidad de síntesis vital; así lleva conjunta y creadoramente lo divino y lo humano; Cristo y María, espíritu y cuerpo; comunión e institución; persona y comunidad; fe y patria, inteligencia y afecto. Esa sabiduría es un humanismo cristiano” (*Documento de Puebla*, 1979: par. 448). Por lo tanto, no tratamos con detalles de ornato menor, sino con elementos determinantes de una cultura.³

Retomando una de las tres coplas citadas al inicio:

¡Qué linda es la rosa
que está en el rosal!

Más lindo es el Niño
que está en el altar.

¡Qué linda es la palma
que está en el palmar!

(recogida en Santiago del Estero por Orestes di Lullo,
1940, n. 490; Franco, 1942: 47).

O aquel mágico: “Retama, retama, / la Virgen te llama...” (Franco, 1942: 63); observamos que todo un universo vegetal y, especialmente, floral, ha sido asociado a María quien es, por un lado, flor (la Virgen es Rosa, Clavel, Flor de espino, Lirio morado...) y, por otro, jardín. Por su parte, recolectados por Carrizo en Jujuy, son estos cantares que presentan a la Virgen con imágenes florales, muy similares a otros cantares de tema primaveral:

Del tronco nació
la rama florida,

3 Al tratar de la fuerza dogmática de las imágenes medievales, explica Jesús Casás Otero, refiriéndose a la figura de la Virgen: “El desarrollo dogmático mariano, relacionado con el culto y su representación iconográfica, no puede ser un añadido esteticista a la esencia última del cristianismo, ni algo que pueda contradecir la substancia verdadera y propia de la fe, sino un todo orgánico y unificado dentro de la totalidad de la historia de la salvación y de la vida de fe del creyente” (Casás Otero, 2003: 390).

de esa flor nació
la Virgen María
(Carrizo, 1935: 190, núm. 57;
antologado en Franco, 1942: 59).

Del tronco nació la rama
y de la rama la flor;
de la flor nació María,
de María, el Redentor
(recogido por Carrizo, 1935: 190, núm. 56;
antologado en Jijena Sánchez, 1965: 252).

Toda una historia literaria subyace aquí, que señala a la estirpe bíblica de la Virgen: la *Virga de radice Jesse*, Rama de la Raíz de Jesé, de la cual brota una flor, según la profecía del Libro de Isaías (“*et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*” Is. II: 1), y que recorre todos los textos litúrgicos medievales, la himnodia latina, hasta penetrar en los textos en romance.⁴

Carrizo también identifica unos versos tucumanos hechos sobre el tópico del “huerto cerrado” de María, “glosa seguramente española a la oración que comienza *Bendita sea tu pureza*” (Carrizo, 1945: 783):

Tú eres el *huerto cerrado*
La hermosa *fuelle sellada*
En donde no tuvo entrada
Ni la sombra del pecado.
[...]
Mística, *fragante rosa*
Y *lirio* entre las espinas.

El “Jardín cerrado”, “jardín de delicias” (*Hortus conclusus, Hortusdeliciarum*), desde el *Cantar de los Cantares* y la rica himnodia medieval, hasta T. S. Eliot, también existe en los versos tradicionales. Esto lo reflejan también los cantos populares narrativos, como el conocido romancillo del ciego y el naranjel (recogido en el 2008 por el equipo de trabajo de campo de Gloria Chicote en La Rioja, Argentina; cfr. Chicote, 2012: 175-176), que retoma, aunque de forma un tanto diversa, la combinación de María y vergel.

4 Cfr. Lucero Ontiveros (1982: 92-93), que menciona varias versiones de este canto.

Capítulo aparte lo constituyen muchas representaciones que muestran a la Virgen “de camino”, como peregrina y caminante:

Camina, camina.
La Virgen María.
A San José lleva
en su compañía.
Compañía más dulce
No podrá encontrar.
Ya los gallos cantan
Cerca está el lugar
(Carrizo, 1942, II: 384, núm. 696; 1945: 725).⁵

En este sentido, la mención a la vida doméstica de María y los detalles de su trajín cotidiano son materia frecuente: el aseo, alimentación de su hijo, juegos, relación con su esposo, San José... Aquí, las relaciones con tópicos frecuentes en la lírica tradicional no religiosa son evidentes. Uno de ellos es el del cabello femenino, como lo ha estudiado Eva B. Carro Carbajal (2006), que en la Virgen tiene un tratamiento especial:

La virgen María
Su pelo tendió
Y se hizo una trenza
Que al cielo llegó

Destrenza la trenza
Vuelva a trenzar
Que el Rey de los Cielos
Se va a coronar
(recogidos por Bruno Jacovella;
antologada en Franco, 1942: 67).

Entre las muchas versiones orales de romances a lo divino de “¿Por qué no cantáis la bella?”, recogidas en el siglo XX (n. 20, romances sobre la Pasión: “La Virgen se está peinando / debajo de la noguera”, “La Virgen se está peinando

⁵ Carrizo lo identifica como *Cantar o Canción de la Peregrinación*, con reminiscencias de cantares medievales (Carrizo, 1945: 725).

/ debajo de la lamera”, “La Virgen se está peinando / debajo de una palmera”, “La virgen se está peinando / debajo de una arboleda”, Cruz Sáenz, 1995: 112-115), y de los dedicados a la Natividad o a la infancia del Niño Jesús (n. 21, “La Virgen se está peinando / entre cortina y cortina”, “La Virgen está lavando / y tendiendo en un romero”, Cruz Sáenz, 1995: 116-118), se encuentra el conocido cantar navideño:

La Virgen se está peinando entre cortina y cortina.
Sus cabellos son de oro y el peine de plata fina.
Pero mira cómo beben los peces en el río,
pero mira cómo beben, por ver a Dios nacido.
Beben y beben y vuelven a beber
los peces en el río, por ver a Dios nacer
(Cruz Sáenz, 1995: 116-117).

Ahora bien, hay cantos en los que puede percibirse una mayor densidad de conceptos mariológicos a través de imágenes poéticas. En las piezas líricas tradicionales a partir del siglo XV se transmiten, por un lado, imágenes marianas como representaciones icónicas de diversa procedencia, pero también *tópicos mariológicos* de valor teológico-catequético, también poéticos en su forma y provenientes de un discurso doctrinal de remoto origen (patrístico, monástico, escolástico). Especial atención, en este sentido, merecen la cuestión inmaculista, habida cuenta de que la doctrina de la Inmaculada Concepción no es dogma hasta 1854 (papado de Pío IX), y también la del parto virginal o doctrina de la virginidad perpetua de María. Esto tiene una estrecha relación con la defensa de algunas doctrinas particulares sobre la Virgen, como se evidencia en estos versos tradicionales de tono hostil:

Sepa el moro y el judío
y el inglés que anda en la mar,
que María es concebida
sin pecado original
(Carrizo, *La Rioja*; Jijena Sánchez, 1965: 252).

Cantos como el *Riu riu chiu* (cfr. Càrceres, 1995: 80-81) del mencionado *Cancionero de Uppsala* (1556)⁶ tendrían este mismo eco inmaculista al cantar que “Dios guardó del lobo a nuestra cordera”, preservada así del pecado.

6 El villancico, que ha sido atribuido a veces a Mateo Flecha el Viejo (+1553) o bien señalado como anónimo, presenta semejanzas con el villancico del catalán Bertomeu Càrceres, *Falalanlera*.

Un canto de estilo tradicional, recogido en la *Floresta de rimas antiguas* (n. 389) de Böhl de Faber (1843), atribuido a Esteban de Zafra (*Villancicos para cantar en la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, hechos por Esteban de Zafra*, Toledo: Juan Ruyz, 1595, hoja 4), recoge los mencionados motivos florales y tópicos propios de la lírica tradicional y los conjuga en una pieza de alto valor simbólico:

Bajo de la peña nace
la rosa que no quema el aire

Bajo de un pobre portal
Está un divino rosal

Y una reina angelical
De muy gracioso donaire

Esta reina tan hermosa
Ha producido una rosa

Tan colorada y hermosa
Que nunca la vido nadie

Rosa blanca y colorada
Rosa bendita y sagrada
Rosa por cual es quitada
La culpa del primer padre

Es el rosal que decía
La Virgen Santa María
La rosa que producía
Es su hijo, esposo y padre

Es rosa de salvación
Para nuestra redención
Para curar la lisió
De nuestra primera madre.

Recordemos que el aire, símbolo de la irrupción de la sexualidad masculina, y aquel que vuelve morenas, es decir, experimentadas sexualmente, a las muchachas, es el

que justamente no quema a esta rosa, protegida a la sombra de la peña. Estamos ante la doctrina de la virginidad perpetua de María.

Si bien han sido recogidos en cancioneros populares, no sin razón, Margit Frenk supone que este y otros cantos similares no son estrictamente populares en origen sino vueltos “a lo divino”. El de Esteban de Zafra es un ejemplo de aquellos “cancionerillos con villancicos devotos de tono notablemente popularizante”, en palabras de Margit Frenk, publicados a fines del siglo XVI y principios del XVII:

Entre las fuentes literarias son importantes para nuestro objeto los cancioneros con poesías religiosas que contienen versiones a lo divino de canciones populares y que dan el texto de esas canciones [...] podemos estar seguros, al menos, de que esas canciones circulaban efectivamente, y con esas palabras, en la tradición oral (tradición culta a veces, pero otras muchas, folklórica): la cita se hace allí, no por su valor intrínseco, sino con fines “utilitarios” y, por lo tanto, debe de ser fiel (Frenk, 1978: 131).

Así, encontramos recogidos los estribillos de composiciones del siglo XV y del XVI, como las que ejemplifica Carrizo (1945) en *Antecedentes medievales*, con canciones como las de Juan Álvarez Gato (“Venida es, venida, / al mundo la vida”), Fray Íñigo de Mendoza (“Eres niño y has amor: / ¿qué farás cuando mayor?”), Juan de Padilla (“No la debemos dormir / la noche santa”) (Carrizo, 1945: 814-815).

Pero esto no es todo, pues hay cantares auténticamente tradicionales que acarrearán tópicos mariológicos. Así, pues, Carrizo recoge en Salta la siguiente copla:

Arrojé una piedra al agua,
Se abrió y se volvió a cerrar:
Así concibió María
Y Virgen volvió a quedar
(Carrizo, *Salta*, n. 3863: p. 550;
antologada en Franco, 1942: 59).

El mismo símil es utilizado en un diálogo atestiguado por Juan Carlos Dávalos y Manuel Castilla:

—Oigame usted, compañero,
yo le vengo a preguntar:
¿Cómo pariendo la Virgen
doncella pudo quedar?

—Oigame usted, compañero,
yo le voy a contestar:
Tire una piedra en el agua...
viene a abrir, viene a cerrar...
Así pariendo la Virgen
doncella pudo quedar
(Juan Carlos Dávalos y Manuel J. Castilla,
Coplas, Salta, 1951; en Jijena Sánchez, 1965: 252-3).

Para concluir, una de las imágenes que prefiero. La luz a través del vidrio es un tópico antiquísimo y rastreado en toda la himnodia y la poesía mariana letrada desde la temprana Edad Media. Como he mencionado en otra ocasión (Disalvo, 2013), la imagen del haz de luz que atraviesa incólume una ventana o vaso de vidrio sin provocar fractura, que es empleada para designar la maternidad virginal, ha sido uno de los tópicos marianos poéticos e iconográficos de mayor desarrollo — hasta donde yo pensaba — desde el siglo V hasta el XVII.

Entre los siglos XII y XIV, el *tópos* se encuentra en las secuencias de Adán de San Víctor y los escritos místicos de Santa Brígida de Suecia, pasando por autores como Godefrido de Admont, Alain de Lille, Gautier de Coinci y Rutebeuf. Circunscribiéndolo al ámbito hispánico, lo hemos descubierto y analizado en la cantiga III^a de las *Festas en las Cantigas de Santa María*, de Alfonso X (cantiga 413; Mettmann, 1989: vv. 25-33), proveniente con alta probabilidad del *Códice de Las Huelgas* de Burgos (cfr. Rossi-Disalvo, 2008). Por otro lado, se halla en otros autores españoles medievales, renacentistas y barrocos: desde Gonzalo de Berceo, Don Juan Manuel y Gómez Manrique (Breeze, 1999), hasta Pedro de Padilla, Lope de Vega y Calderón de la Barca, por no hablar de los abundantes testimonios pictóricos en obras medievales y renacentistas. Sin embargo, he aquí que Lindolfo Gomes (1875-1953) afirma haber escuchado en Santo Antonio do Limoeiro, Minas Gerais (Brasil), en 1899:

No ventre da Santa Virgen
entrou a divina graça
e depois sahiu por ella
como a luz pela vidraça
(Lindolfo Gomes, *Nihil Novi*, Minas: Brasil, 1927;
antologada en Jijena Sánchez, 1965: 253).

También, en varias versiones de poesía sertaneja, el folclor oral del *sertão* de Ceará y otros lugares de Brasil, se ha registrado:

Como a luz pela vidraça
Entra e sai, sem tocar nela.
Assim foi Nossa Senhora:
Pariu e ficou donzela⁷
(registrado por Leonardo Mota; citado en
Revista da Academia Brasileira de Letras, Vol. 40, 1932).

No nos puede bastar, por supuesto, un mero recuento de tópicos extendido a lo largo de los siglos, ya que citando a Gloria Chicote (2013): “es necesario abordar los textos [de la lírica popular-tradicional] desde una perspectiva dialógica que incluya en cada caso su historicidad, los contextos y las intencionalidades”.

Sin embargo, andando las vías de la *Toposforschung*, puede llegarse a parajes en los que se entrelazan poesía folclórica y didactismo catequético, modos laicos y modos clericales, piedad popular y dogma religioso. Se entra aquí, pues, en un terreno tan complejo como rico en el que es necesario seguir aventurándose.

⁷ Cfr. también: “No ventre da Virgem pura / Entrou a divina graça / Como entrou tambem sahiu / Como a luz pela vidraça” (Simoens da Silva, 1934: 47). Cabe destacar, asimismo, la llamativa exacta coincidencia del último verso de la estrofa con unos de la *cantiga de loor* 330 de las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X: “Qual é a que sen mazela / pariu e ficou donzela?” (cantiga 330, vv. 10-11; Mettmann, 1989: 165).

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich, 1952. "Typological Symbolism in Medieval Literature", *Yale French Studies*, 9 ["Symbol and Symbolism"], 3-10.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás, 1843. *Floresta de Rimas Antiguas: Primera y Segunda Parte*, Fed. Perthes.
- BREEZE, Andrew, 1999. "The Blessed Virgin and the Sunbeam through Glass", *Celtica*, 23, School of Celtic Studies DIAS, 19-29.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos Cantos Populares Argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Buenos Aires: Impresores Silla Hermanos.
- _____, 1933. *Cancionero Popular de Salta*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1935. *Cancionero Popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1937. *Cancionero Popular de Tucumán*, 2 tomos. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1942. *Cancionero Popular de La Rioja*, 3 tomos. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- _____, 1945. *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía popular argentina*. Pról. José María Pemán. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.
- CÁRCERES, Bertomeu, 1995. *Opera omnia*, ed. M. Gómez Muntané. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- CARRO CARBAJAL, Eva Belén, 2006. "Connotación y símbolo en la literatura religiosa popular impresa del siglo XVI". En Pedro M. Catedra, Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- CASÁS OTERO, Jesús, 2003. *Estética y culto iconográfico*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CÁTEDRA, Pedro M., 2005. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos.
- CHICOTE, Gloria (ed.), 2012. *Romancero*. Buenos Aires: Clásicos Colihue.

- _____, 2013. “La lírica popular-tradicional argentina: límites difusos”, *Olivar*, núm. 18.
- CRUZ-SÁENZ, Michèle Schiavone de, 1995. *Spanish traditional ballads from Aragon*, Teresa Catarella (colab.), Christina D. Braidotti (ed. musical), Cranbury (NJ)–London–Mississauga (Ontario): Associated University Presses.
- CURTIUS, Ernst R., 1955. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: FCE. [ed. original, 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke Verlag].
- DISALVO, Santiago, 2013. *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta.
- DOCUMENTO DE PUEBLA, 1979. Puebla: Tercera Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (marzo de 1979).
- FRANCO, Alberto (comp.), 1942. *Retablo de Navidad. Cantares y villancicos*. Buenos Aires: Emecé.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- JIJENA SÁNCHEZ, Rafael, 1940. *La Luna y el Sol, letras que dicen y cantan los niños cristianos. Selección de poesías recogidas de la tradición hispanoamericana*. Buenos Aires, núm. 40, 43.
- JIJENA SÁNCHEZ, Rafael y Arturo LÓPEZ PEÑA, 1965. *Cancionero de coplas. Antología de la copla en América*. Buenos Aires: Huemul.
- JUAN PABLO II, 1979. *Homilía del Santo Padre Juan Pablo II en el santuario de Nuestra Señora de Zapopán, Guadalajara* (martes 30 de enero de 1979). http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1979/documents/hf_jp-ii_hom_19790130_messico-zapopan_sp.html
- LUCERO ONTIVEROS, Dolly María, 1982. “Poesía mariana tradicional en la Argentina”, *Revista de Literaturas Modernas*. 15, 87-102
- LULLO, Orestes di, 1940. *Cancionero Popular de Santiago del Estero*, prólogo y notas de J. A. Carrizo. Buenos Aires: Universidad de Tucumán, 490, p. 250.
- MARTOS, Josep Lluís, 2001. “El género popular de los goigs...”. En Carlos Álvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.). *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del Congreso*

Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 29-30 Octubre 1998. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

MASERA, Mariana, 2004. "La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al diablo". En Pedro. M. Piñeiro (ed.) y Antonio Perez Castellano (colab.). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla.

METTMANN, Walter (ed.), 1989. Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, tomo III. Madrid: Castalia.

ROSSI, Germán y Santiago Disalvo, 2008. "La cantiga III^a de las Fiestas de Santa María (*Tod'aqueste mund'a loar deveria*) y la secuencia *Novis cedunt vetera*: filiaciones textuales y musicales entre las *Cantigas de Santa María* y el *Códice de Las Huelgas*", *Olivar*, 11, 13-26. Simoens da Silva, Antonio Carlos, 1934. *Fragmentos de poesia sertaneja: folklore brasileiro*. Oficinas Graficas do "Jornal do Brasil".

WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian, 2004. "Juan Alfonso Carrizo frente a la lírica de tradición oral". En Pedro. M. Piñeiro (ed.) y Antonio Perez Castellano (colab.). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla.

La *tensó* gallego-portuguesa del siglo XIII y los ejes de valoración lírica

MARÍA GUADALUPE CAMPOS
Universidad de Buenos Aires

En la enunciación lírica, dentro del contexto de las cantigas gallego-portuguesas medievales, pueden identificarse tres ejes en los que se juega la construcción del rango estético y la *auctoritas* de los enunciadores masculinos:¹ el que corresponde al rango y posición en la corte del trovador (sujeto del trovar); el que corresponde a la dama loada o al blanco del escarnio (objeto), y el que corresponde a la calidad formal (maestría) de la composición. Como es ya material de manual básico sobre el tema, en una situación que la totalidad de la comunidad trovadoresca ibérica podía identificar como ideal: el sujeto-trovador es un personaje de rango elevado; el objeto de la canción será enaltecido si se trata de una dama a la que se canta como *senhoro*, vituperado, si fuera de menor condición o enemigo² y, la maestría mínima, estará en el buen manejo de pautas genéricas claras y reconocibles en la métrica, los tópicos, el léxico y las referencias intertextuales con otras composiciones.

Esto, que hasta aparece explícito en el fragmento tardío de *El Arte de Trovar* que transmite el *Cancionero* de la Biblioteca Nacional de Lisboa puede, también, leerse en los textos líricos mismos y en el cierto consenso que encontramos en la regular aparición de determinados tópicos en el escarnio entre trovadores: en todo el arco temporal y espacial que esta lírica cubre; la baja cuna, los versos “mal iguales” de métrica irregular, los malos usos de los tópicos y el incorrecto servicio a la dama, son motivos para descalificar versos y a quien los compone.³

1 No me dedicaré aquí a lo que ocurre con la cantiga de amigo, que al construir una voz enunciativa femenina ficticia se constituye de otro modo bastante diferente.

2 Que las bromas líricas entre pares, si bien eran perfectamente normales, podían devenir pesadas y problemáticas, lo demuestra que las *Siete Partidas* alfonsíes hayan considerado necesario reglarlas, cuando no se requirió; por ejemplo, decir absolutamente nada sobre ninguno de los otros géneros.

3 Un tópico recurrente es la identificación real de la *senhor*. En parte, la interpretación de Ángela Correia (2012) para el ciclo de cantigas que este trabajo analiza, hace uso de esta recurrencia como uno de los argumentos en favor de su hipótesis: el problema de la cantiga de la ama de Johan Soarez Coelho radica en un *senhal* fallido, que resultaría evidente y, por ende, ofensivo para la dama en cuestión.

Todo eso es válido si nos atenemos apenas al ideal. Ahora, ¿hasta qué punto esos estándares (sociales, genéricos, formales) podían ser flexibles y admitir irregularidades sin generar reacciones en la comunidad de trovadores? ¿Hasta qué punto la norma podía ser negociable, por qué y para qué?

Para esto, puede ser interesante volver sobre el conocido ciclo de cantigas Fernan Garcia Esgaravunha, Juyão Bolseyro, Lourenço, Johan Garcia de Guilhade, y Johan Perez d' Aboim, quienes debaten con Johan Soarez Coelho a partir de una cantiga irregular, al punto de que su clasificación genérica deviene problemática:

Atal vej' eu aqui ama chamada
que, dê'-lo dia en que eu naci,
nunca tan desguisada cousa vi,
se por ãa d' estas duas non é:
por aver nom' assi, per bõa fé,
ou se lh' o dizen porque est amada,

Ou por fremosa, ou por ben-talhada.
Se por aquest' ama dev' a seer,
é o ela, podede'-lo creer,
ou se o é pola eu muit' amar,
ca ben lhe quer' e posso ben jurar:
poi'-la eu vi, nunca vi tan amada.

E nunca vi cousa tan desguisada
de chamar ome ama tal molher
tan pastorinh', e se lh' o non disser'
por tod' esto que eu sei que lh' aven:
porque a vej' a todos querer ben,
ou porque do mund' é a mais amada.

E oïde como vus eu disser',
que, pero me Deus ben fazer quiser',
sen ela non me pode fazer nada!⁴

4 En todos los casos, se cita desde la base de datos *MedDb* 2.3.3. Las estadísticas sobre el léxico mencionadas más adelante también provienen de esta misma fuente.

Esta peculiar composición aparece recopilada entre las cantigas de amor del trovador en el ms. A (Cancionero de Ajuda),⁵ y ha sido interpretada por la crítica de forma casi unánime como perteneciente a este género, pese a sus irregularidades evidentes (Rodrigues Lapa, 1965; Beltran, 1998; Videira Lopes, 1998; Correia, 1996 y 2012; D'Assunção Barros, 2005; Frateschi Vieira, 1983). Presenta, desde su léxico un tanto irregular, a una *senhor* a la que identifica con un “ama”, y fue evidentemente vista por trovadores y juglares de su círculo como una composición llamativa, desviada de los patrones habituales, tanto que dio lugar a un debate lírico muy agitado. Tal debate tiene especial valor como caso de estudio, por ser el ciclo de escarnios metalíricos más completo que conservamos: se compone de tres escarnios, cuatro *tensós*, y una réplica de Johan Soarez Coelho a modo de loa a la dama, con seis actores (entre trovadores, segreles y juglares) involucrados.

Amas e tecedeiras en la mira: escarnios y *tensós*

¿En dónde podría decirse que radicó la irregularidad, el desvío de la cantiga que dio pie al ciclo? Lo más obvio, lo que en algún punto toda la crítica acuerda en señalar,⁶ es que el problema es que un ama de leche no era objeto pertinente para una canción de amor, y que ya sea porque *efectivamente* se trate de una nodriza, o por la mera posibilidad de esta interpretación, la cantiga resultaba en algún punto inaceptable.

Una cantiga de escarnio de Fernan Garcia Esgaravunha, *Esta ama cujo é Johan Coelho*, se detiene punto por punto, hiperbólicamente, en todo lo que hay de potencialmente ofensivo en identificar al objeto de amor con su condición de “ama”, en una enumeración que parecería ir formando, de estrofa a estrofa, un *crescendo* de actividades y cualidades desagradables que pueden asociarse por campo semántico con el término: en primer lugar, se identifica a la esperable *senhor* como una tejedora, una trabajadora (“que sabe ben fiar e bem tecer, / e talha mui ben bragas e camisa”, vv. 4-5); en segundo lugar, se daña las manos con alimentos y agua de lavar (“ca lava ben e faz boas quejadas / e sabe ben moer e amassar / e sabe muyto de bõa leiteyra.” vv. 12-14); en tercer lugar un ama de leche es madre, y podemos suponer que tiene un marido, con lo que aprovecha la excusa para retratarlo como un hombre de igual baja condición que ella, lo que contribuye a denigrarla (“E sseu marido de crastar verrões / non lh' achan par de Burgos a Carrhon”, vv. 15-

5 No me ocuparé por el momento de los motivos de esta inclusión en A, y las implicancias que tiene el hecho de que aparezca luego contestada en el corpus de escarnio, dado que merecen un estudio complementario aparte.

6 Cf. Beltran, 1998; Correia 1996 y 2012; D'Assunção Barros, 2005; Frateschi Vieira, 1983; Gutiérrez García, 2008; Michaélis de Vasconcellos, 1904 y Rodrigues Lapa, 1965.

16). Para rematar la imagen, Fernan Garcia Esgaravunha nos la pinta como agorera y hechicera (vv. 19-21); finalmente, cierra la cantiga mostrándola como hacedora de morcillas y embutidos, actividad que implica contacto directo con vísceras y sangre cruda, lo que no por cotidiano pierde su carácter un tanto repugnante.⁷

Lo cierto es que resulta tan inédito en este entorno pensar en un trovador que escriba una cantiga de amor para una mujer de tan baja condición que, el ruido que eso provoca en relación a la trama, llega a hacerse sentir a nuestros oídos actuales. Las preguntas inevitables son, en nuestro contexto, tendientes a condenar a la falta de certezas respecto del alcance referencial de composiciones como estas: ¿estaremos interpretando correctamente?, ¿será que el ama no es lo que parece?, ¿no será que la composición no es lo que nos vemos inclinados a decir que es?

Sobre la condición e identidad del “ama” de Johan Soares Coelho: lecturas de la crítica

A estas sospechas, Vicenç Beltran (1998) y Ângela Correia (1996 y 2012) respondieron que, efectivamente, el error de lectura es nuestro, y los coetáneos de Coelho solo aprovechan la oportunidad abierta por la polisemia de “ama” para escarnecerlo a Johan Soares Coelho. Este, como noble menor de lealtades cambiantes (descendiente de Egas Móniz, pero por línea bastarda, y sin heredades hasta que el rey Alfonso III decide favorecerlo, más tarde)⁸ podía ser blanco fácil de escarnio.

Para Beltran, nuestro error pasa por tomar demasiado al pie de la letra a Fernan Garcia Esgaravunha. Según su lectura, *Esta ama cuj’ê Joham Coelho* sería la primera respuesta que recibe la cantiga del ama,⁹ y apuntaría a una situación que, en realidad, si hay que juzgar por la información documental, debió haber sido muy excepcional: las amas de leche de los poderosos solían ser, también, damas poderosas, y eso está numerosamente documentado.

Si bien, cabe preguntarse si, el hecho de que la información documental que recaba cuenta una sola ama plebeya entre varias otras nobles,¹⁰ hay que referir-

7 Vicenç Beltran (1998: 17) lee una alusión sexual en esto. Dado el resto del contexto de la cantiga, es difícil sostenerlo con total certeza: es posible, sin duda, pero dado que el escarnio es un género que maneja un nivel de desparpajo importante (el mismo trovador en 43 6 v. 13 usa una expresión desacralizante como “estornudou tres peidos e guariu”), que en general las alusiones sexuales para este tipo de objetos de burla suelen ser bastante más directas, y que fabricar morcillas es trabajo manual y bastante sucio, en una lista de actividades potencialmente desagradables, si es que hay una alusión sexual, cabe la posibilidad atendible de que haya sido secundaria.

8 Cf. Resende de Oliveira, 1994: 370-371.

9 Para fundamentar su hipótesis establece también una cronología hipotética para las cantigas que componen este ciclo (Beltran, 1998: 19).

10 En realidad, doña Carolina estuvo muy cerca de la verdad cuando observó que las amas podían ser también damas de la alta sociedad, pues los reyes usaban de este procedimiento para criar a sus hijos, a los que, por

lo a que hayan sido en efecto mayoría o, al de que las amas plebeyas probablemente no ganaran mucho espacio documental por razones obvias; la observación es, de cualquier modo, más que atendible, y ofrece una explicación razonable a la afirmación de Johan Soarez Coelho, en una *tensó* con Juião Bolseiro, de que las “boas donas” no son ajenas a ciertos trabajos y que, el hecho de que una dama se dedique a labores femeninas (entre las que —se deja leer— se encuentra amamantar), no la rebaja en absoluto.

En este punto, la hipótesis de Ângela Correia (1996; 2012), quien también identifica al ama con una mujer noble pero con argumentos y conclusiones diferentes, parecería presentar al menos un problema: si, efectivamente, hemos de entender que “ama” es un *senhal* un tanto desafortunado para una dama de la familia de los Mocha —que en latín podría traducirse como “amma” y que, por ende, podría ser el “ama” de la canción inicial— ¿por qué habría de cometer la torpeza de defender, en la respuesta a Juião Bolseiro, el hecho de que las “donas boas” también trabajan, en vez de insistir sobre el juego de palabras inicial? Limitarse a reiterar que trova por damas mucho más nobles de lo que el juglar lo será nunca hubiera sido una respuesta tanto más estándar e incontestable de parte de un trovador que entra en *tensó* con un juglar de baja condición social.

Claro que, tampoco, la lectura de Beltran está exenta de problemas. Si efectivamente la cantiga hubiera estado —como él propone— dirigida a un ama específica y reconocible, a modo de celebración por el nacimiento de don Denis y el ciclo se hubiera formado por la estela de esa fama, *Est'ama cujo é Johan Coelho* sería una cantiga doblemente ofensiva: hubiese podido entenderse como un escarnio indirecto hacia la persona del ama noble en cuestión.¹¹ Y, en ese caso, habría que preguntarse qué llevaría a Fernan Garcia Esgaravunha a arriesgar un agravio directo a la familia regia, y cómo sugerir, aun en broma (aun haciendo recurso a la *equivocatio*), que contra lo esperable, al infante se le dio leche de una mujer plebeya, lasciva y sucia.

Irregularidades genéricas: revisión formal

Sea que consideremos que el ama de Johan Coelho fue o no una dama noble, sea que haya sido efectivamente un ama de leche (noble o aldeana) o el desafortunado

supuesto, no podían poner en manos de una aldeana cualquiera. Para demostrarlo citó las amas de Alfonso III, Sancho II, don Denis, Alfonso X, Alfonso XI y Fernando IV, entre otras. [...] Aportaciones posteriores de la historiografía portuguesa han reforzado esta afirmación pues, entre treinta y cuatro amas, amos y collazos estudiados por Souza Viterbo, sólo hay una aldeana’ (Beltran, 1998: 19).

¹¹ El de escarnecer por interpósita persona es un recurso para nada ajeno a la cantiga de escarnio. Sin ir mucho más lejos, en este mismo ciclo el propio Soarez Coelho usa esta estrategia en la *tensó* con Lourenço para apuntar a Garcia de Guillhade.

senhal de una mujer encumbrada, de cualquier manera un rasgo del debate permanece inmutable: el uso de la identificación del objeto de amor con un “ama”, en el contexto de una cantiga de amor, resulta inadmisibile. No necesariamente porque el error haya sido que “pecó contra una de las reglas básicas del amor cortés, la de amar con alteza de miras” (Scholberg, 1971: 77): como señaló Vicenç Beltran —e inclusive el mismo Johan Soares Coelho en la *tensó* con Juyão Bolseyro— las labores femeninas (entre las que se encontraban el acto de amamantar) no eran incompatibles con la de una dama elevada, a quien era lícito cantar.¹² Eso, sin embargo, no refrena a trovadores y juglares que notan algo fuera de regla en la cantiga.

Aquí conviene volver sobre tres ejes básicos: sujeto, objeto y manejo del código formal, como parámetros de evaluación de la cantiga. En lo que se refiere al primer aspecto, como ya se señaló antes, el lugar de Soares Coelho era un tanto endeble: noble, pero no particularmente poderoso; y alguien que, además, cambió del bando de Sancho II al de Alfonso III apenas entrevió peligro en permanecer junto al primero. Como señala Correia:

Nestas circunstâncias, é natural que o trovador, ainda jovem, talvez inexperiente e bastante desprovido de bens e poder, quisesse fazer-se notar, evidenciar conhecimento e engenho; eventualmente obter recompensa por serviços prestados (Correia, 2012: 27).

Sea que entendamos que “Johan Soares Coelho cando lle dedica os seus cantares a unha ama de cría, é dicir, a unha vilá” (Gutiérrez García, 2008: 326),¹³ o sea que fuera, como entienden Correia (1996: 54 y 2012: 27) y Beltran (1998: 19),¹⁴ una dama noble. El utilizar “ama” para referirse a la *senhor* implicaba una innovación, que a todas luces buscaba llamar la atención y, como tal, un gesto no exento de cierto riesgo.

Cabe aquí resaltar algo que también Beltran notó (1998: 16) —si bien sin detenerse demasiado en ello—: llamar “ama” a la amada, que es lo único que los colegas trovadores y juglares de Soares Coelho relevan como problemático no es, en absoluto, el único rasgo peculiar en la cantiga. El esquema métrico-rimático

12 También, aun cuando la hipótesis de Ángela Correia fuera correcta, lo cierto es que en esa *tensó* Soares Coelho se hace completamente cargo de la validez de esa interpretación de su cantiga de la ama (el ama-ama de leche, mujer dada a labores femeninas independientes del rango, en lugar del ama-*amma*-Mocha).

13 Es la lectura que da Carolina Michaëlis, quien supone que Soares Coelho “tenta recamar a urdidura convencional com alguns traços realísticos” (Michaëlis, 1904: 369), y la sigue buena parte de la crítica posterior; entre otros, Rodrigues Lapa (1965:210), Scholberg (1971: 76-78), Frateschi Vieira (1983: 21 ss.), y D’Assunção Barros, José (2005: 18).

14 También Graça Videira Lopes llama la atención sobre la ambigüedad de la condición social del ama de Johan Soares y lee, en la *tensó* con Juyão Bolseyro, una confirmación de que, efectivamente, debía tratarse de una dama noble (1998: 338).

no es de los más frecuentes y el léxico para dirigirse a la amada presenta, en esta cantiga y en una de las respuestas que Johan Soarez Coelho trova, otras palabras harto infrecuentes en las cantigas de amor: “*pastorinha*” y “*pastor*”.

De hecho, si analizamos las ocurrencias de este término en el corpus, solo dos veces aparece en cantigas de amor, y una es en *A gram dereyto lazerey*, de Afonso Eanes do Coton, en donde el verso es “a guisa fize de pastor”; es decir, no se refiere a la dama, sino a sí mismo. La única ocurrencia, por lo tanto, del término “*pastor*” o “*pastorinha*” para referirse a la amiga en todo el corpus conservado de amor, íntegro, es la que se refiere al ama de Johan Soarez Coelho. Todas las demás apariciones (que tampoco son tantas, pues el vocablo aparece en apenas 26 cantigas)¹⁵ se refieren: o bien a efebos inocentes, o bien, aparecen en contextos de pastorelas o cantigas de amigo, o bien (y esto resulta llamativo) para referirse a mujeres cuya condición social está por lo menos en entredicho y son objeto de burla (como la “*pastorinha prenhe*” de Fernand’ Esiquio en *A hũu frade dizen escaralhado*).

La tentación inicial al ver estas irregularidades es leer esta composición-disparador de Johan Soarez Coelho dentro del marco de la cantiga *d’escarnho* con la que, ciertamente, comparte muchos más recursos formales y léxicos que con la de amigo.

Pero si esto fuera exactamente así, el objeto de escarnio y su motivo (*iescarnecer* al ama por ser ama?) sería bastante difícil: el problema es que *Atal vej’eu aqui ama chamada* está tan lejos de la cantiga de amor prototípica como del escarnio de Caldeiron *Ūa donzela coitado*, ejemplo bien claro de loa irónica a una dama que, en realidad, no está en condiciones de serlo para nadie. Baste citar, para sustentar la comparación, apenas la primera estrofa de las tres que componen esta cantiga de escarnio, y compararla con la “*pastorinha*” de Johan Soarez Coelho:

Ūa donzela coitado
d’ amor por si me faz andar;
e en sas feituraz falar
quero eu, come namorado:
rostr’ agudo come foron,
barva no queix’ e no granhon,
o ventre grand’ e inchado.

15 Contra, por ejemplo, las 220 que contienen el vocablo “*fremosa*”, que podría haber sido perfectamente utilizada en su lugar. Otra particularidad que tal vez podría apuntar en esta misma dirección es el uso de “*amada*”, el otro término del juego. Solo cuatro cantigas, entre ellas la del ama, utilizan “*amada*” para referirse a la *senhor*, cuando “*amado*” es un vocablo harto frecuente en las cantigas de amigo.

Algunas conclusiones

Cabe pensar en la posibilidad de que el intento de Johan Soarez Coelho (sea para honrar con un seudónimo a una dama de alto rango como propone Correia, sea para referirse a un ama de leche noble como propone Beltran, o inclusive, aun cuando Michaélis y Frateschi Vieira estuvieran en lo cierto y se tratara de —efectivamente— un objeto no noble para un género noble) haya tenido por objetivo ejercitar su maestría en una operación arriesgada de combinación de géneros. Jamás fue problemático que la *amiga* y la *pastorinha* demostraran otros aspectos de la vida femenina, es la cantiga de amor la que no permite a la amada mostrar demasiada autonomía de su mera existencia como foco de sufrimiento del trovador: la queja y defensa de Soarez Coelho, “vi boas donas tecer e lavar”, no hubiera sido necesaria si el ama fuera una *amiga*, la hubiese situado en un ámbito más rural y la cantiga la tendría a ella por enunciadora.

Pero una mujer que pueda interpretarse como alguien que poseía corporalidad definida y que cumplía labores que en alguna medida la podían llegar a equiparar con cualquier aldeana, si nos guiamos por el exagerado ciclo de escarnios que genera,¹⁶ transgredía los límites de lo tolerable para las restricciones genéricas bastante rígidas de lo decible en una cantiga de amor.

Tal vez debamos leer el elogio irónico de la lavandera y fabricante de morcillas con que Garcia Esgaravunha responde en esta clave: en una cantiga de amor, lo que no enaltece a la dama, la rebaja. Y llamar la atención desde el léxico¹⁷ hacia aspectos que podrían relacionarla con actividades que la alejaran del ideal y la acercaran a cuestiones cotidianas comunes para mujeres de todos los estratos (como lo es la lactancia), viniendo de un trovador que buscaba hacer uso de su maestría lírica para posicionarse en la corte, podía ser un paso en falso. Independientemente de cuál haya sido el estrato social del “ama cuj” é Johan Coelho” en términos estrictamente referenciales, en el plano estético la mera posibilidad de verla como mujer trabajadora, aun cuando fuera un trabajo común a nobles y campesinas, subvertiría las expectativas de un género como la cantiga de amor, en el que la carne y los huesos debían quedar bajo la mayor cantidad de capas retóricas posibles.

16 Aun cuando, como sugieren, por motivos y con argumentos diversos Beltran y Correia, el debate haya sido alimentado con otros combustibles extralíricos.

17 Aun cuando se utilizara con doble sentido, a modo de *senhal*.

BIBLIOGRAFÍA

- BASE DE DATOS DA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA (MEDDB), versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades. Consultada el: 24, 25 y 26 de Septiembre y el 2 y 3 de Octubre de 2013.
- BELTRAN, Vicenç, 1998. “Tipos y temas trovadorescos, XV: Johan Soarez Coelho y el ama de Don Denis”, *Bulletin of Hispanic Studies*. 75.1 1998, 13-43.
- CORREIA, Ângela, 1996. “O outro nome da ama: Uma polémica suscitada peltrovador Joam Soarez Coelho”, *Colóquio: Letras*, 142 (octubre-noviembre), 51-64. Disponible en: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=142&p=51&op>
- _____, 2012. “Ser Letrado e Trovador”, *eHumanista* 22: 27-48. Disponible en: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_22/portuguese/2%20Correia.pdf
- D’ASSUNÇÃO BARROS, José, 2005. “Uma Cadeia de Cantigas de Escárnio: Uma Análise sobre a Poesia Satírica Ibérica do Século XIII e suas Tensões Sociais”, *Terra Roxa e Outras Terras* 6: 13-28. Disponible en: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol6/vol6_2.pdf
- FRATESCHI VIEIRA, Yara, 1983. “O Escândalo das Amas e Tecedeiras nos Cancioneiros Galego-portugueses”, *Colóquio: Letras* 73 (Noviembre). Disponible en: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=76&o=s>.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago, 2008. “A Parodia de Xéneros a Través do Léxico do Sofrimento nos Escarnios de Amor Galego-portugueses”, en: Mercedes Brea (coord.), *Estudos sobre Léxico dos Trovadores*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 317-335.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina, 1904. *Cancioneiro da Ajuda: Edição Crítica e Comentada. Vol. II: Investigações bibliographicas, biographicas e historico-litterarias*. Halle: Max Niemeyer.
- RESENDE DE OLIVEIRA, António, 1994. *Depois do Espetáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- RODRIGUES LAPA, Manuel, 1965. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- SCHOLBERG, Kenneth, 1971. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos.

TAVANI, G. (est. y ed.), 2002. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri.

VIDEIRA LÓPEZ, Graça, 1998. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.

El engaño: un motivo burlesco en las cantigas *d'escarnho e mal dizer*

CARLOS A. CARRANZA PACHECO

Universidad Nacional Autónoma de México

No es juego donde el hombre no ríe, sentencia Alfonso X. Es iluso creer que son pocas las sorpresas y la diversión que aún nos puede ofrecer la lírica gallegoportuguesa del siglo XIII. Así, las nuevas lecturas de las cantigas *d'escarnho e mal dizer* nos permiten despejar dudas y formular otras tantas con respecto a su complejidad literaria. Durante mucho tiempo, este conjunto de textos fue el menos afortunado si se compara con los numerosos estudios que hablan de las cantigas del campo amoroso y religioso: frente a la crítica aparecían textos cuya interpretación dependía de factores contextuales-históricos, léxicos y lingüísticos que dificultaban el análisis y su comprensión. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo pasado, muchos estudiosos nos han demostrado que las llamadas cantigas de escarnio y maldecir trascendieron su relación con el mundo provenzal, al adquirir una dimensión propia, diferenciada, cuya riqueza aún es un terreno fértil para el estudio.

Rodrigues Lapa planteaba que, a diferencia de los otros géneros profanos, este conjunto de textos nos remiten a un ámbito de lo real, lo concreto; con personajes y situaciones que nos hablan de un mundo poético lleno de sentido lúdico y, por ende, de códigos comunes a los trovadores, juglares y a los receptores de las cantigas quienes, por supuesto, comprenderían la ironía e identificarían a los personajes con la facilidad de quien se sabe cómplice del juego (Lanciani y Tavani, 1995: 39). Quizá Alfonso X puntualizaba esta estrategia retórica en una de sus partidas —de manera sugerida—, en la que podemos leer:

E otrosí, el que lo dixere, que lo sepa bien dezir en el lugar que conviene, ca de otra guisa, non sería juego. E por esso dize el proverbio antiguo non es juego donde omne non ríe. Ca sin falla el juego con alegría se debe fazer e non con saña e con tristeza (2.9.30).

Así, el desarrollo de esta complicidad iniciaba al revelar los factores comunes que se pueden enmarcar en el “bien decir” de un ejercicio retórico. A partir de ello las cantigas invitaban a comprender la ironía, el humor y quizá la sátira que provocaba la diversión en los receptores. Sin descartar, por supuesto, el factor sorpresivo en la interpretación de la cantiga a partir del doble sentido o la *aequivocatio* —lo que K. Whinnom llamaría la defraudación del lector con respecto a la poesía cancioneril— (1980: 1047).

Quizá también a eso se refería el autor desconocido de la *Poética Fragmentaria* del Cancionero de la Biblioteca Nacional, quien puntualiza que este tipo de cantigas provocaban a *risavelha*, es decir, a la “burla, mofa, escarnio”.¹ Si bien no es juego donde el hombre no ríe, los límites de este juego se podrían estrechar y adelgazar, finamente, ante la mordacidad del escarnio, para constituirse en expresiones de otra naturaleza. Lanciani y Tavani observan que las cantigas de escarnio y maldecir:

no deben ser entendidos como un retrato fiel de la sociedad de su tiempo, y por su realismo non ofrece —e non podía ni quería ofrecer— máis ca unha representación distorsionada, manipulada, condicionada por mil factores literarios y extraliterarios (1995: 40).

A partir de ello, sería fácil incurrir en uno de los errores más comunes en la interpretación de estas cantigas al dotarlas de una capacidad por establecer juicios y señalamientos puramente morales, con lo cual, la gran mayoría de los textos que componen este corpus, perderían su riqueza. La burla, la ironía y el escarnio podrían quedar en un segundo plano. Por ello, es importante reiterar que la risa era el objetivo primordial que se buscaba provocar ante el señalamiento y exageración de los defectos humanos. En este sentido, Scholberg planteaba que el título de *Cancionero de Burlas*, por ser más general, era el más

apto, porque es esencialmente ingeniosa y divertida. Con la excepción de muy pocas composiciones, la principal reacción del lector es la risa. Ahora bien, su aspecto jocoso no impide el satírico ni el hecho de que ridiculicen las flaquezas y pecados de la humanidad (1971: 56).

Así, las cantigas de escarnio nacieron en un ámbito perfectamente establecido de códigos que llevaban a detenerse en aspectos de lo cotidiano, en situaciones en las

¹ Así lo plantean Lanciani y Tavani al citar el estudio realizado por I. S. Révah, en el que se explica este término como cercano al aragonés *risavailla*, que se define como escarnio o mofa (1995: 13).

que, de una u otra manera, todos habían sido partícipes, testigos o simplemente los movía la curiosidad por enterarse de alguna situación embarazosa y comprometedora de algunos miembros de la corte, de nobles, trovadores, juglares, soldadeiras, abadesas, etcétera. En ningún caso —o al menos así podríamos creerlo— se trataría de “una injuria grave” pues, desde el mismo canal de difusión —la oralidad, la música— no se podría considerar ese como su objetivo (Lakarra, 2009: 4). Sin embargo, los límites del juego se adelgazaban sutilmente, de tal suerte que, apegados a la reformulación de una tradición clásica, las composiciones de muchos de los autores de cantigas de escarnio no dejaban de presentarse como retóricas denuncias de los abusos y arrogancia de quienes ostentaban el poder político y religioso, así como la perversión de los valores culturales de su sociedad, acercándose abiertamente al modelo del sirventés provenzal. Pero no debemos olvidar la sentencia inicial: que no es juego donde el hombre no ríe.

Así, los defectos del hombre se magnifican, se exageran, quizá hasta se caricaturizan en un sentido carnavalesco. En las cantigas de escarnio es fácil hallar todo un catálogo de defectos que, sin duda, podremos encontrar en diversas expresiones de la lírica hispánica de siglos posteriores. Uno de estos aspectos es el engaño que, presentado de manera directa o como una estrategia supeditada a lo anecdótico, nos permite comprender —y quizá, disfrutar— unas cantigas cuya ironía nos invita a imaginar que sus receptores originales gozaban de este solaz esparcimiento.

Así, detrás del engaño, hay una historia que se sugiere, que implica al receptor: se necesitaba de la imaginación de quienes presenciaban el acto poético-musical de la cantiga para adivinar y decodificar la historia sugerida en los protagonistas. Tavani y Lanciani plantean que “as interferencias máis salientables son, así e todo, producidas pola función narrativa” (1995: 45); de esta suerte, las cantigas se convierten en pequeños —pero contundentes— fragmentos de lo cotidiano.

De tal manera se tiende ante nosotros una red cuyos finos hilos entretejen una historia sugerida, una burla, la fugacidad del dardo que toca el corazón de quienes han evidenciado —con habilidad— el engaño, y la silenciosa susceptibilidad de quienes han sido objeto del mismo. Por ello, no olvidemos que no es juego donde el hombre no ríe.

Uno de los personajes que fueron objeto de varias cantigas de escarnio fue el llamado Maestro Nicolás, quizá un físico de la corte de los Reyes de Castilla y León, quien llamó la atención de autores como Pero D’Ambroa, Afonso Eanes do Coton y Goncal’Eanes do Vinhal; por ejemplo, Pero D’Ambroa, le dirige el siguiente escarnio evidenciando el engaño por parte de este personaje:

Sabedes vos: Meestre Nicolao
o que antano mi non guareceu,
aquele que dizedes meestre mao,
vedes que fez, per ervas que colheu,
do vivo mort' e do cordo sandeu,
e faz o ceg' adestrar
pelo pao.

E direi-vos eu d' outra maestria
que aprendeu ogan' en Monpiler:
non ven a él home con maloutia
de que non leve o mais que poder
e diz: "Amigo, esto t' é mester;
ven a dar-mi algo d' oi a tercer dia.

Ca bem vi eu ena ta catadura
que és doent' e te queria guarir;
e aqeste mal que te tanto dura
ora t' o quero eu mui ben departir;
se d' est' enverno mi has a sair
ja no 'm guarrás mēos da caentura.

E outra rren te direi, meu irmão;
se meu consselho quiseres creer,
ou se quiseres que em ti meta mão,
dá-me quant' ás e poderes aver,
ca desde eu en ti mão meter,
serás guarido, quando fores são".

E non sabemos dê-los tempos
d' ante tan bõo meestre, pois aqui
chegou, que tan ben leve seu preç'
adeante;

per maestrias grandes quehusou,
faz que non fal' o que nunca falou,
e faz de manco que se non levante
(Lapa, 334).³²

Sabed: Maestro Nicolao,
el que no me curo antaño,
aquele a quien llamáis maestro malo,
mirad lo que hizo, por unas hierbas que cogió e
(hizo) del vivo, del muerto y del cuerdo, loco,
y hace que adiestren
al ciego con el palo.

Y os diré otra doctrina que aprendió
recientemente en Montpelier:
no se le presenta nadie enfermo
a quien no le quite lo más que puede
y dice: "Amigo, esto te hace falta;
ven a darme algo de hoy en tres días.

Pues he visto en tu aspecto
que estás enfermo y te quiero curar;
y este mal que tanto te dura
te lo quiero quitar del todo;
aunque me vayas a resistir este invierno,
no sanarás antes de los calores.

Y te diré otra cosa, hermano,
si quieres creer mi consejo
o si quieres que en ti ponga la mano,
dame cuanto tienes y puedas tener,
pues desde que en ti ponga la mano
te curarás, cuando estés sano".

Y no conocemos de los tiempos
de antes maestro tan bueno, desde que aquí
llego, ni que tan bien lleve su fama
adelante;

por los grandes conocimientos que usó,
hace que no hable quien nunca habló
y hace que el manco no se levante
(Alvar-Beltrán, 19).

2 Los ejemplos de las cantigas indican el autor del corpus del cual fueron tomadas, así y el número de cantiga correspondiente.

En la cantiga, el trovador explica con detalle el engaño de este personaje, caricaturizando sus alcances y los logros de su conocimiento, no sin antes evidenciar el interés económico que motiva las promesas. En este sentido, Afonso Eanes do Coton, plantea que el Maestro Nicolás se hacía acompañar de sus libros y un conocimiento dudoso, con el cual, el personaje:

*E sabe seus libros sigo trager,
como meestr', e sabe-os catar
e sabe os cadernos ben cantar;
quiza non sabe per eles leer,
mais ben vos dirá quisquanto coustou,
todo per conta, ca ele xos comprou.
Ora veede se á gran saber!
(Lapa, 42).*

Y sabe traer consigo sus libros,
como buen Maestro, y los sabe
presumir,
y los sabe bien cantar;
quizá no sabe leerlos,
más bien dirá cuánto costaron, todo
por contar, que él los compró.
Así se ve su gran saber.

Por su parte, Alfonso X, de quien se conservan varias cantigas de escarnio, no perdió ocasión para denostar a un personaje que pertenece a uno de los sectores sociales más escarnecidos en la lírica gallegoportuguesa: el religioso. Así, con toda claridad, evidencia el engaño y la osadía del Deán de Cádiz, con claros referentes sexuales:

*Ao daiam de Cález eu achei
livros que lhe levavam d'aloguer,
e o que os tragia preguntei
por eles, e respondeu-m'el: — Senher,
com estes livros que vós vedes, dous,
e con'os outros que el tem dos sous,
fod'el per eles quanto foder quer.*

Al Dean de Cádiz yo encontré
libros que le llevarían para bendecir,
y a quien los traía pregunté
por ellos, y me respondió: — señor,
con estos dos libros que veis,
y con otros que él tiene,
jode cuanto quiere.

*E ainda vos end'eu mais direi:
macar [e]na Lei muit'haj[a mester]
leer, por quant'eu sa fazenda sei,
con'os livros que tem, nom há molher
a que nom faça que semelhem grous
os corvos e as anguias babous,
per força de foder, se x'el quiser.*

Y aún os diré más:
aunque tenga mucho que leer,
por cuanto sé de él,
con los libros que tiene, no hay mujer
a quien no haga, si quiere, que parezcan
grullas los cuervos y las anguilas,
gusanos de seda, a fuerza de joder.

*Ca nom há mais, na arte do foder,
do que [e]nos livros que el tem jaz;
e el há tal sabor de os leer que nunca
noite nem dia al faz; e sabe d'arte do
foder tam bemque con'os seus livros
d'artes, que el tem, fod'el as mouras,
cada que lhi praz.*

*E mais vos contarei de seu saber
que cõn'os livros que el tem [i] faz:
manda-os ante si todos trager,
e pois que fode per eles assaz,
se molher acha que o demo tem,
assi a fode per arte e per sem,
que saca dela o demo malvaz.*

*E com tod'esto, ainda faz al
con'os livros que tem, per bõa fé:
se acha molher que haja [o] mal
deste fogo que de Sam Marçal é,
assi [a] vai per foder encantar
que, fodendo, lhi faz bem semelhar
que é geada ou nev'e nom al
(Lapa, 23).*

Pues no hay más en el arte de joder
de lo que está escrito en los libros
que él tiene; y tiene tanto gusto en leerlos,
que no tiene otra cosa noche y día, y sabe
tanto del arte de joder, que con sus libros,
jode a las moras
cada vez que le place.

Y os contaré más de su saber,
que con sus libros hace esto:
manda traerlos todos ante sí,
y pues que jode mucho gracias a ellos,
si encuentra mujer poseída por el demonio,
la jode de tal manera, por arte y por sentido,
que saca de ella al demonio malvado.

Y, por si fuera poco, aún hace otra cosa
con los libros que tiene, a fe cierta:
si encuentra mujer que tenga el mal
de este fuego de San Marcial,
la encanta jodiendo,
de tal modo que la hace bien parecer que es
helada o nieve, y no otra cosa
(Paredes, XXXIX).

Este es un engaño que origina una sátira mordaz y nos recuerda la narración de “Sacar el diablo del infierno”, incluida en el *Decamerón* de G. Bocaccio. Los engaños del deán son el motivo que nos muestra un claro manejo de la ironía por parte de Alfonso X. Así, en estas cantigas, se hacen eco historias en las que se observa que la excelencia de los libros y del conocimiento puede motivar grandes engaños.

En otras ocasiones, las cantigas nos presentan una de las estrategias más comunes en la lírica medieval y, principalmente, en las cantigas de Santa María: la temible y no poco graciosa intervención del demonio. Gracias al influjo demoniaco los personajes no actúan bajo la conciencia del libre albedrío, sino que engañan a la gente y, además, pecan al estar lejos de la cordura. O, simplemente, porque el demonio mismo los ha engañado. Por ejemplo, Diego Pezelho explica por qué ha contravenido una orden del arzobispo al decir:

*Meu senhor arcebispo, and'eu
escomungado porque fiz lealdade:
enganou-mi o pecado.
Soltade-m', ai, senhor,
e jurarei, mandado, que seja traedor.*

Mi señor arzobispo, estoy excomulgado
porque hice lealtad:
me engañó el diablo,
absolvedme, ay, señor,
y juraré una orden por la que seré traidor.

*Se traíçon fezesse, nunca vo-la diría;
Mais, pois fiz lealdade, vel por Santa María
Soltade-m', ai, senhor,
e jurarei, mandado, que seja traedor
(Lapa, 98).*

Si hiciera traición nunca os lo pediría; pero
como hice lealtad, ¡por Santa María!
absolvedme, ay, señor,
y juraré una orden por la que seré traidor
(Alvar-Beltrán, 27).

Por su parte, Lopo Lías se mofa de la actitud de un infante, un noble que se preocupa por mostrar una imagen de rico hombre, que está lejos de ser una realidad. Como parte del escarnio, el autor recurre al demonio para enfatizar, de manera tajante, la avaricia de este noble al cantar:

*Ca, pois honradonom é, nem graado,
doadofaz leito douradodepós si trager;
e tem poupadoquant'há e negado;
pecadoo trag'enganado,
que lho faz fazer.*

Y ya que no es ni honrado ni importante,
que se ahorra y evita dar cuanto posee,
en vano hace que le lleven la cama dorada.
El demonio lo tiene engañado,
pues así le obliga a actuar.

*Ca nunca el de seu haver rem deu,
—esto bem sei eu—que lh'estevesse
bem; Demo lho deu, pois que lhi prol nom
tem; muito lh' é greu,
quando lho ped'algúem;*

Nunca dio nada de lo suyo
(bien lo sé) con gusto.
El demonio se lo dio, pues a él
no le beneficia. Muy duro
le resulta si alguien le pide,

*E mantenenteperd'o contenente
verdadeiramentee vai-s'asconder;
e faz-se doentee nosso mal nom sente
e fug'ant'a gente, pola nom veer
(Lapa, 270).*

y de inmediato, pierde la salud
verdaderamente, y va a esconderse,
se pone enfermo sin sentir nuestro mal
y huye de la gente por no verla
(Alvar-Beltrán, 30).

En un juego de engaños, el demonio participa en la generación de la imagen y las “riquezas” del avaro quien, por su parte, también miente con el fin de

salvaguardar sus bienes. Por otro lado, con respecto al adulterio se pone de manifiesto uno de los engaños más recurrentes en las cantigas de escarnio y de la lírica hispánica. En sí mismo un engaño, el adulterio motiva la creatividad, el “bien dezir” de los poetas gallegoportugueses, y genera textos que son considerados de los más divertidos en el conjunto de esta lírica. En la próxima cantiga, Roy Paez de Ribela obliga a trascender la afrenta, el engaño, en la irónica voz del cornudo:

*Comendador, u m'eu quitei
de vós e vos encomendei
a mia molher, per quant'eu sei
que lhi vós fezeistes d'amor,
tenhades vós, comendador,
comendad'o Demo maior.*

Comendador, cuando me despedí
de vos os encomendé
a mi mujer,
y porque sé que le hicisteis amor,
tenéos, comendador,
por encomendado al Demonio mayor.

*Ca muito a fostes servir,
nom vo-lo poss'eu gracir;
mais, poila vós fostes comprir
de quant'ela houve sabor,
tenhades vós, comendador,
comendad'o Demo maior.*

No os puedo dar las gracias
por todo lo bien que la servisteis;
pero, ya que le disteis
todo lo que le apetecía,
tenéos, comendador,
por encomendado al Demonio mayor.

*E dizer-vos quer'ũa rem:
ela por servida se tem
de vós; e, pois que vos quer bem
como quer a mim ou melhor,
tenhades vós, comendador,
comendad'o Demo maior
(Lapa, 415).*

Y quiero deciros una cosa:
ella se tiene por servida de vos;
y ya que os quiere bien,
como a mí o mejor,
tenéos, comendador,
por encomendado al Demonio mayor
(Alvar-Beltrán, 83).

En la compleja variedad de tópicos y motivos que conforman este corpus, hallamos a los personajes de la Materia de Bretaña. En una de las cantigas más interesantes por su estructura e intertextualidad, que nos conduce directamente a los llamados escarnios de amor, Estevan da Guarda alude al trovador Martín Vázquez quien, presa del sortilegio de una mujer, se ha abandonado a su suerte, retomando así el tópico del morir de amor de la cortesía, envuelto en el engaño y el hechizo:

*Com'aveo a Merlim de morrer
per seu gram saber que el foi mostrar
a tal molher, que o soub'enganar,
per essa guisa se foi confonder
Martim Vasquez, per quanto lh'eu oí:
que o tem mort'ũa molher assi,
a que mostrou, por seu mal, seu saber.*

*E tal coita diz que lhe faz sofrer
no coraçom, que se quer afogar:
nem er pode, u a nom vir, durar;
em torna d'i, o faz esmorecer
e, per saber que lh'el mostrou, o tem
tam coitado, que a morrer convém
de mort'estrãia que há padecer.*

*E, o que lh'é mais grave de temer,
per aquilo que lh'el foi ensinar,
diz que sabe que o pod'ensarrar
em tal logar u convém d'atender
atal morte de qual morreu Merlim,
u dará vozes, fazendo sa fim,
ca nom pod'el tal mort'estracer
(Lapa, 123).*

Igual que Merlín murió
por su gran sabiduría, que se la mostró
a una mujer que supo engañarle,
así se confundió
Martín Vásquez, pues yo le oí decir
que lo tenía muerto una mujer
a la que enseñó, para su mal, su saber.

Tal coita dice que le hace sufrir
en el corazón, que se quiere ahogar
y no puede vivir sin verla
y cuando vuelve de su lado, queda amortecido;
y por el saber que le enseñó
lo tiene en tal desgracia que va a morir
con muerte extraña que padecerá.

Y lo que le resulta más grave
de todo lo que le enseñó,
con lo que sabe que lo puede encerrar
en un sitio en el que lo que tendrá que esperar
una muerte semejante a la de Merlín,
donde dará voces cuando llegue el fin,
pues no puede evitar la muerte
(Alvar-Beltrán, 201).

Otro tópico que enriquece al universo del engaño es el viaje y sus testimonios. Elementos narrativos que invitaban a la imaginación de los lectores, de los receptores. Así, la llegada o la partida del amado, del amigo, allende el mar; los romeros de las cantigas marianas y los impostores en las cantigas de escarnio serán los portavoces de otras realidades. O al menos ese era el objetivo. Así lo evidencia, socarronamente, Pero Amigo de Sevilha, al referirse a una *tensó* que no podían llevar a buen término dos trovadores:

*Joam Baveca e Pero d'Ambrõa
ar forom outra razom começar.
Sobre que houverom de pelear
Joam Baveca e Pero d'Ambrõa?*

Joham Baveca y Pero d'Ambroa han
empezado con otro tema,
para pelearse,
Joham Baveca y Pero d'Ambroa:

*Sobre la terra de Ierusalém,
que diziam que sabiam mui bem
Joam Baveca e Pero d'Ambrõa
(Lapa, 316).*

era sobre la tierra de Jerusalén,
que decían que la conocían muy bien,
Joham Baveca y Pero d'Ambroa
(Alvar-Beltrán, 72).

Así, al burlarse de Joham Baveca y Pero D'Ámbroa quienes, al no resolver la *tensó* que los ocupaba, buscaron elementos que les permitiera seguir discutiendo; uno de esos factores es el alarde de sus respectivos viajes a Jerusalén, ciudad que presumían conocer muy bien. Sin embargo, la ironía se pone de manifiesto cuando el autor señala que, posiblemente, nadie creía que alguno de los dos había viajado a Tierra Santa.

Quizá es comprensible que algunas de las cantigas cuyo objetivo primario sea mover a risa puedan romper sus propios límites y convertirse en sugerentes juicios de carácter moral, en las que se reprobaban las actitudes y las acciones de los personajes como los que se ha mencionado. Sin embargo, dentro del complejo mundo de los más de cuatrocientos textos que componen el corpus de las cantigas de escarnio y maldecir, se pueden apreciar textos que se clasifican como una sátira moral —que evidencian otro tipo de aspectos como la corrupción, el abuso de los hombres poderosos, la violación de treguas, pactos, etcétera, como las cantigas compuestas por Martín Moxa y Pero Mafaldo— donde la risa fácil se transforma en una mueca de triste aceptación de lo que ocurría en su contexto. En ese sentido, Alfonso X dicta:

*Nom me posso pagar tanto
do canto
das aves nem de seu som
nem d'amor nem de missom
nem d'armas —ca hei espanto
por quanto
mui perigosas som—
come d'um bom galeom
que mi alongue muit' aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães som;
ca dentro, no coraçom,
senti deles a espinha
(Paredes, XXVI).*

No me puedo pagar tanto
del canto
de las aves ni de su trinar,
ni de amor ni liberalidad
ni de armas —pues les tengo espanto
porque son
muy peligrosas—,
como de un buen galeón,
que me aleje muy deprisa
de este infierno de campiña,
donde anidan los alacranes,
pues dentro, en el corazón,
sentí de ellos la espina
(Paredes, XXVI).

Así, el sentido lúdico adquiere otro cariz, con una mayor medida en su mensaje constituyéndose, prácticamente, en un desarrollo metafórico del engaño. Con un estilo muy cercano a la lírica provenzal, el rey sabio nos muestra una actitud de reserva, desconfianza, ante lo negativo representado en el alacrán, el dudoso trinar de las aves, el engaño del amor y la peligrosidad de las armas. Es decir: preferiría huir en un barco y alejarse de su sociedad envuelta en el engaño.

Y así, el límite de la risa se adelgaza. El juego se estrecha para permitirnos una mirada ante situaciones que, finalmente, nos hablan de una sociedad en plena transformación, donde los poetas se convierten en los artífices de un juego de espejos en el que se evidencia el comportamiento de la gente pero, donde al mismo tiempo, se magnifica y se estiliza, de tal suerte que lo que se señala se diluye en un risa. Porque finalmente, como bien se apunta, no es juego donde el hombre no ríe. Pero que sean juegos del bien decir, como las cantigas de escarnio que, en sí mismas, nos invitan a comprender sus reglas para descubrir, con más claridad, el sentido lúdico de nuestra lectura moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos y Vicenç BELTRÁN, 1985. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. España: Alhambra.
- LANCIANI, Giulia y Giuseppe TAVANI, 1995. *As cantigas de escarnio*. España: Edicións Gerais.
- LAKARRA, Eukene, 2009. “Entre injuria e ingenio, burlas y veras: abadesas en el punto de mira de las cantigas de escarnio y maldecir”, *The Bulletin of Hispanic Studies*, 86.1, 1-11.
- PAREDES, Juan (ed.), 2010. *Alfonso X Cantigas Profanas*. España: Editorial Castalia.
- RODRIGUES LAPA, Manuel, 1970. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Portugal: Editorial Galaxia.
- WHINNOM, Keith, 1980. “La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. II, 1047-1052.

Más allá del cancionero: la lírica gallego-portuguesa después de 1350

MARÍA GIMENA DEL RÍO RIANDE
Universidad de Buenos Aires
SECRET - CONICET

Modos de transmisión, espacios de circulación

Como es sabido, el único cancionero medieval conservado que transmite textos líricos en gallego-portugués es el inconcluso *Cancionero de la Biblioteca de Ajuda (A)*, testimonio que busca recoger tan solo cantigas de amor,¹ con lo que es gracias al humanista Angelo Colocci —quien hacia 1525 ordena la copia de un “libro di portughesi” en dos códices colectivos— que conocemos, con cierta exhaustividad, el material que supuestamente se encontraba en la tan mentada compilación que el Conde de Barcelos legó a Alfonso XI de Castilla en su testamento escrito hacia 1350.²

1 (A) transmite unas 310 cantigas de amor. De sus particularidades paleográficas y codicológicas apenas podemos deducir que fue, muy probablemente, copiado en algún momento del siglo XIII y en un *scriptorium* peninsular no demasiado experto en el traslado de textos en verso, dado su carácter incompleto y las repetidas fallas en la impaginación y en la ubicación de miniaturas y capitales ornadas. Sus folios declaran espacios diseñados para copiar una notación melódica mas, por alguna razón que hoy desconocemos, esta labor fue interrumpida. La bibliografía introductoria a los temas, géneros y códices de lírica gallego-portuguesa medieval es muy abultada; por ello, para una circunscrita aunque precisa descripción de A y de los testimonios que se mencionan en la nota siguiente, remito a un único trabajo, sucinto pero muy completo, como es el de Correia-Dionísio-Gonçalves (2001: 101-116). Para los textos discordantes de A véase Brea (2005: 255-279).

2 Esta suposición se ofrece muchas veces como dogma, dando por sentado el hecho de que el arquetipo del que es tema la lírica profana gallego-portuguesa es el *Livro das cantigas* mencionado en el testamento de Pedro de Barcelos (“Item, mando o meu Livro das Cantigas a el rei de Castella”; *vid.* Braga, 1871: 215). La conjetura se levanta sobre la intensa actividad compilatoria y traductora que lleva a cabo el Conde para su *Livro de Linhagens* o la *Crónica Geral de 1344*. Recuerdo, aquí, que Barcelos murió en 1354 y, aparentemente, su libro nunca llegó al monarca castellano, que había fallecido antes de que el hijo bastardo de don Denis testara, en 1350. Así, el volumen permaneció en tierra portuguesa, de donde supuestamente partió a Italia en manos del clérigo de Braga, Monseñor António Ribeiro, hacia 1525 (Gonçalves, 1984: 219-224). Resulta destacable que, más allá de un proyecto inacabado como A, apenas completen el panorama manuscrito de época trovadoresca para la lírica profana gallego-portuguesa testimonios exentos o fragmentarios, aunque con notación melódica, como el *Pergamino Sharver (T)*, folio de gran tamaño que transmite fragmentos de siete cantigas de amor del rey don Denis, y el *Pergamino Vindel (N)*, una hoja volante con siete cantigas de amigo de Martin Codax, de las que seis dan cuenta de notación musical. Los códices

El año de 1350 funciona, por extensión, en la mayor parte de las Historias de la Literatura y trabajos críticos,³ a modo de testamento para la lírica gallego-portuguesa; un cierre, ya preanunciado en 1325 por la muerte del prolífico rey trovador don Denis de Portugal. La lectura de estos acontecimientos en términos de clausura, junto a la sorpresa por no encontrar en Portugal otra recopilación similar a la adjudicada a Barcelos —hasta el *Cancioneiro Geral* de García de Resende, impreso en 1516— poco ha aportado a la correcta comprensión del desarrollo de la lírica en la Península Ibérica entre la Baja Edad Media y el siglo XVI.

Un error de interpretación cabría resaltar aquí: entender que debe buscarse en Portugal —específicamente en la corte portuguesa— al heredero de la lírica trovadoresca medieval, cuando es evidente que fue la corte alfonsí, y no la de los monarcas lusitanos, la que aunó la mayor cantidad de trovadores y juglares peninsulares y de los reinos del sur de Francia o Sicilia y promovió el espectáculo cortesano (Alvar, 1984: 5-20; Resende de Oliveira, 2010: 53-76).

Bien es verdad que el fortalecimiento de la dinastía Trastámara en Castilla hacia fines del siglo XIV y la de los Avis tras la crisis de 1383-1385 en Portugal, junto a otros procesos sociales y políticos comenzados en el siglo XIII,⁴ modificarán por completo el espacio geográfico y socio-político románico y favorecerán el quiebre político en la Península, poniendo un freno a la itinerancia de los agentes de producción entre las cortes regias y nobiliarias, pero no detendrán, como se verá más adelante, la práctica lírica o el intercambio textual. Los nuevos condicionamientos sociales y políticos harán que la lengua oficial de cada reino se fortalezca y que la lírica pase a identificarse con ella, tal y como lo enseña, por ejemplo, la apropiación del texto del *Libro de Buen Amor* en la pronta traducción al portugués de la que hoy, lamentablemente, apenas conservamos unos pocos fragmentos.⁵ De todas maneras, no se trata de una ruptura abrupta; el proceso habría comenzado mucho antes y desde lo lingüístico —así lo señalan ciertos textos que suelen obviarse en nuestra lectura del pasado— en favor de soluciones totalizadoras, ya que desentonan con la mayor parte del material de los *corpora* manuscritos donde se insertan. Así, en uno de los apógrafos gallego-portugueses hallamos una pieza

colectivos que menciono son los hoy denominados *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V). Más adelante me referiré a otros testimonios, aún más tardíos, de esta tradición lírica.

3 De algún modo, el trabajo que propone Polín (1997) sobre el corpus lírico epigonal en galego-castelán revisa este problema.

4 El cada vez más acentuado proceso de centralización regia, el crecimiento del aparato burocrático, la disolución de los feudos o la aparición del caballero villano. Los trabajos de Baquero Moreno (1993: 325-344, 1994: 111-136) siguen siendo fundamentales para comprender, en estos términos, las nuevas relaciones entre Castilla y Portugal desde el siglo XIV. Con respecto al impacto de estos fenómenos en los cancioneros, especialmente el *Cancionero de Baena*, véase Perea Rodríguez (2007: 289-306).

5 Posiblemente la misma que consta en el inventario de la biblioteca de don Duarte (circa 1430) como *O Arcipreste de Fita* (García Solalinde, 1914: 162-172).

inconclusa de tono amoroso en perfecto castellano atribuida a Alfonso X (B471) y otra del mismo género y también en esta lengua, probablemente compuesta por Alfonso XI hacia 1339 para su amante, Leonor de Guzmán (B244-246bis) (Beltran, 1991^a: 47-64; 1991^b: 241).

Los datos nos obligan a repensar —de la mano de otros textos que intercalan composiciones líricas en castellano que siguen patrones temáticos y métricos gallego-portugueses como la *Historia Troyana Polimétrica*— en la existencia de una poesía en esta lengua que se desarrollaba paralelamente a medida que avanzaba el siglo XIII (Hilty, 2002: 207-220). No olvidemos que compilar (actividad muy posterior al momento de producción y *performance*) es también ordenar, expurgar y homogeneizar. Que hoy apenas conservemos producción lírica medieval en castellano y que esta sea parte del corpus poético de dos reyes adelanta, de algún modo, otro gran error que acompaña al que antes me refería: pretender estudiar el género lírico únicamente a partir de la existencia de cancioneros y entender que ausencia material responde a ausencia de texto lírico cantado.⁶

Al día de hoy poco se ha subrayado el hecho de que, si tenemos en cuenta que la andadura de la lírica profana gallego-portuguesa comienza ya en las últimas décadas del siglo XII, es probable que desde ese momento hasta mediados del siglo XIV hayamos perdido por el camino decenas de cancioneros.⁷ ¿Es creíble que a lo largo de más de dos siglos se hayan compuesto solo unas 1600 piezas?⁸ No, es probable que conozcamos apenas la punta del iceberg, una pequeña porción de lo que debió constituir esa experiencia cortesana.

Así las cosas, con el fin de colaborar con una mejor comprensión de la historia de las contiendas entre las prácticas discursivas (Funes, 2009) y —aquí específicamente— en arrojar luz acerca de los modos en los que la lírica gallego-portuguesa resiste el avance del castellano como lengua de la poesía, propongo buscar

6 Nuestra formación académica, tan cercana a la letra escrita y su prestigio, hace que no podamos ver con claridad el hecho de que la lírica medieval se difundía oralmente; más específicamente, era compuesta para ser cantada. El proceso de puesta por escrito de los textos líricos en un objeto como el cancionero es, casi siempre, una operación posterior al momento de *performance* del agente de producción. Para el caso que aquí expongo, es claro que el lugar de poder y prestigio que ocupan Alfonso X y Alfonso XI como magnates castellanos cultos favorece una transmisión escrita cuidada de estos textos pensados como divertimento cortesano (aunque la desprolijidad del cancionero profano alfonsí merezca un estudio más exhaustivo que el hasta ahora realizado). Por el contrario, piezas de juglares o trovadores pertenecientes a estamentos menores no ameritarían el gasto material que supone la copia por escrito, de allí su más escasa conservación y dificultosa transmisión, como bien dan cuenta B y V.

7 Resultan fundamentales los trabajos de Deyermond (1986: 1-12, 2003: 29-49) acerca de los cancioneros y la literatura perdida entre mediados del siglo XIV y el surgimiento de la lírica cancioneril.

8 En la misma línea de pensamiento debemos entender el hecho de encontrar en las compilaciones cancioneriles una enorme cantidad de autores y unos 80 000 textos aproximadamente. El perfeccionamiento de elaboración los materiales (manuscritos, tintas) y las técnicas de recopilación, la irrupción de la imprenta, y la apertura de la práctica compositiva en verso más allá del espacio cortesano hacen imposible que comparemos en términos idénticos una y otra tradición, debiéndonos alejar de comparaciones facilistas.

en los espacios materiales más allá del cancionero cortesano: el margen, el espacio en blanco, la miscelánea o el testimonio exento. Esta perspectiva, creo, nos permite reformular los valores que una compilación poética (individual o colectiva) trae consigo: las relaciones que establece la elección de un texto (en forma y contenido) o la de un autor (el estamento al que pertenece, sus círculos sociales) para con el resto de ese conjunto, permitiéndonos levantar ciertas hipótesis respecto de la continuidad, los desvíos y la difusión de la lírica gallego-portuguesa en la Península Ibérica, más allá de su siglo de esplendor, el XIII, y más allá del cancionero.

Refugios de la lírica más allá del cancionero: un Arte de trovar latino-portugués

A mediados del siglo XX, H. H. Carter (1952-53: 71-105) dio noticia de una breve *Poética* para componer versos en latín que se copió a continuación de un diccionario bilingüe latino-portugués en el monasterio de Alcobaça.⁹ Las particularidades paleográficas de este manuscrito hacen que Carter lo sitúe entre mediados o fines del siglo XIV. Se trata de un esquemático Arte de trovar que no solo ilustra artificios compositivos con ejemplos en latín, sino que, siguiendo el carácter híbrido del diccionario que lo antecede, en dos ocasiones se extiende, con este mismo fin, al romance a través de algunas estrofas en un gallego-portugués algo latinizado. Estas estrofas no se documentan en otro cancionero.¹⁰

Que plazer me oje mostrou Deus
quando eu fui destes olhos meus
a tan louvada senhor veer
por que ja non quero viver.

A pesar de ser el gallego-portugués la lengua empleada, la copla da cuenta de un esquema rimático poco frecuente en la lírica profana o mariana en esta

9 Hoy conservada en la Biblioteca Nacional de Lisboa en el Fondo Alcobaça (ms. 286). La *Poética* se copia en los folios 37r-38v.

10 La transcripción es mía y, a pesar de no buscar aquí una presentación crítica del texto, sigue algunas de las pautas editoriales que señalo en Río Riande (2010: I, 441-474). Destaco algunas particularidades materiales del texto aquí transcrito: junto a formas latinizantes, como la del término *plazer*, hallamos otras ya plenamente portuguesas, como *louvada*, además de una menos respetuosa versificación con respecto a la copia de las cantigas gallego-portuguesas en A y en códices cuidados como los de las *Cantigas de Santa María*. Esto último se traduce en el mantenimiento de los encuentros vocálicos intervocabulares, produciendo sinalefa. Es decir, queda a la luz el proceso de homogeneización por el que pasan los textos líricos medievales a la hora de copiarse en un cancionero. La brevedad del fragmento no permite saber si se trata de una cantiga de amor o una cantiga dedicada a la Virgen, a pesar de que los ejemplos que se citan al final de la copia del *Tratado* —como se verá más adelante— parecen ser de piezas de temática mariana.

lengua: el de pareados.¹¹ Pero además de estos versos insertados en el texto de la *Poética*, en el último folio del ejemplar, luego del cierre del *Tratado* y de un espacio en blanco, se copian varias cuartetas en gallego-portugués que parecen ser parte de una composición de temática mariana en estrofas *abab*; una estructura rimática casi desconocida en los cancioneros medievales.¹² Al igual que las citadas en el cuerpo de la *Poética*, no se documentan en recopilación medieval alguna.

La cantiga de Valcavado

En los preliminares del *Beato de Valcavado*, un precioso códice compuesto en el siglo X en un desaparecido monasterio entre Palencia y Cantabria, más específicamente en el folio 3r, se borró parcialmente (y de bastante mala manera) un listado de bienes de la reina Urraca que se encontraba entre unos versos marianos en latín y una jaculatoria para el dolor de muelas para escribir, en su lugar —según Ruiz Asensio, y ya en época de Fernando IV (Couceiro, 2004: 101-110; Fidalgo, 2009: I, 663-672; Fidalgo-Varela, 2009: 145-154)—, una poesía también mariana, pero en un gallego-portugués algo castellanizado, con una forma estrófica asimismo desconocida por los trovadores gallego-portugueses.¹³ Una vez más, la pieza no se encuentra copiada en ninguno de los cancioneros medievales conocidos, marianos o profanos:

Virgen madre gloriosa
do Rei que todos manten,
manse, saje, piadosa,
ad ti servir don nos e[s],
danos parte en tan gran ben,
noble, rica, poderosa,
segur'é que a ti vén,
de Deus, madre, filia, esposa,
q[ui] sin ti es non val ren
(Fidalgo-Varela, 2009: 147).

11 El esquema *aabb* solo se documenta en 7 cantigas profanas (MedDB 2) y en 12 cantigas de Santa María (Betti, 2005: 69-70). Es más habitual en la poesía latina o, en el ámbito románico, en textos narrativos como en verso como la *Vida de Santa María Egipcíaca* o el *Auto de los Reyes Magos*.

12 “Pero tiro em Deus bem / que sem duvida esto sia / o (?) ende rem / de min o compiria (*sic*) // Santa María averei desamada (?) / por esto mim aja de negar / se (?) dela tenho de seer guardada / pero [...] eu (?) aver (?) de louvar (?) // Non sei omem no mundo / que tal vegada aja / que sempre non seja ajudado / de tam gran (?) dona”. La transcripción es mía y no es definitiva, dado que el folio está bastante dañado y la copia del texto, a modo de borrador, posee muchos pasos ilegibles. La estrofa *abab*, de raigambre transpirenaica, se documenta únicamente en dos *lais* gallego-portugués (B1, V^o1 y B4, V^o4) (MedDB 2) y en dos cantigas de Santa María (Betti, 2005: 78).

13 Encontramos el esquema rimático *ababbabab* en la lírica occitana medieval en una única *tensó* de Cercamon, *Car vei fenir a tot dia* (PC112, 001) (BEDT).

Las laudas y cantigas espirituales de André Dias

André Dias es, lamentablemente, un completo desconocido tanto para los antiguos compiladores como para estudiosos de los cancioneros en la actualidad. Pero André Dias fue un fraile benedictino de origen portugués que vivió entre 1367 y 1437 en ciudades tan lejanas de su Lisboa natal como Viena, Florencia, Ferrara o Ciudad Rodrigo y que, según su propio testimonio, hacia 1435 (años por los que Baena recopila su cancionero y Juan Ruíz amplía su *Libro de Buen Amor* con más piezas líricas), en la ciudad de Florencia, tradujo del italiano un abultado conjunto de laudas y cantigas espirituales que decidió copiar junto con oraciones en prosa dedicadas a Jesús y Santa María. Si bien muchos de sus textos poéticos pueden relacionarse con la forma de las *laudas* italianas y el primitivo villancico, también lo hacen desde su lengua y artificios (como el *leixa pren*) con las cantigas marianas gallego-portuguesas (Martins, 1951; Calderón Calderón, 1993: 373-385 y 2000: 109-120). No existe noticia alguna que documente el conocimiento de sus piezas por parte de los poetas de su época o posteriores, lo que nos habla de una circulación reducida de su corpus poético:

Salve, virgo preciosa,
e madre muyto piedosa
e plena de toda humyldança

E vos outros boas gentes
ouvy de huum doorido canto
que fez aquel sam Bernardo
da virgem sancta María
e do seu muito grande planto
como chama a nossa muyto doçe asperança
(Calderón Calderón, 2000: 117).

El cancionero de Afonso Paez

Hace unos pocos años se descubrió en un archivo familiar gallego un nuevo testimonio para los supuestos años oscuros de la lírica peninsular. Se trata de un corpus de algo más de veinte textos en un gallego algo castellanizado del género amoroso, mariano, satírico y una pregunta (con su consiguiente respuesta) transcriptos desordenadamente —como en un borrador— a lo largo de diez hojas de papel sin encuadernar entre textos notariales sobre los bienes de los señores gallegos de la

familia Andrade. La fecha de los textos jurídicos nos permite pensar en un *ad quem* para el corpus poético hacia el año 1434, y la información que trae una de las rúbricas que antecede a un texto, del género pregunta, nos permite barruntar que estas composiciones pertenecen a un tal Álvaro o Afonso Paez o Pérez.¹⁴ Las piezas de este poeta de ámbito gallego pueden relacionarse —en lengua, forma y contenido— con las composiciones gallego-castellanas del *Cancionero de Baena*:

Amigo Johane eu quero sobyr
en hũa torre por dormjr seguro
que he ben Rese[ru]ada e de alto muro
êna qual sen nj[n]gun falyr
traballarey por en ela dormjr
folgadamente sen njngun pauor
e de tal torre eu farey error
a qual quer que a ela quiser yr
(Monteagudo, 2013: 151).

Se suma así un nuevo nombre a los poetas de la generación de Macías o Villasandino y se completa, de algún modo, la lista de poetas que el marqués de Santillana ofrecía en su carta-proemio, esos de los que hoy día no se conserva producción lírica —“Después destos vinieron Vasco Peres de Camoes, Fernand Casquição (...)” (Livermore, 1990: 56)— y que no han tenido la suerte tardía de Afonso Paez. Como es esperable, los textos de nuestro poeta están únicamente, al día de hoy, documentados en este volumen.

Un caso particular en el *Cancionero* de Gómez Manrique

Dentro del cancionero de Gómez Manrique (ca. 1412-1490) se encuentra una pieza suya en un portugués algo castellanizado, *Traballos con disfavor* (Beltran, 2009: núm. 59b), que es la respuesta de don Gómez a *Muito pudente señor* (Beltran, 2009: núm. 60); pregunta también en portugués de un tal don Álvaro que la crítica ha identificado, sin demasiado rigor, con Álvaro Brito Pestana (1432-1500), trovador de quien, asimismo, casi nada sabemos, a excepción de que en el *Cancioneiro Geral*

14 “Pergunta de afonso paez contra joan garcia” (Monteagudo, 2013: 151). Las abreviaturas utilizadas en el nombre del poeta no son demasiado precisas e invitan a dudar entre Afonso o Álvaro, más allá de que el editor y estudioso del corpus lo llame, sin duda alguna, Afonso Paez. Tampoco es clara la cantidad de composiciones; algunas, editadas como una unidad, podrían ser consideradas como dos piezas diferentes o viceversa (es el caso de las piezas señaladas por Monteagudo como I y II).

de *García de Resende*, bajo las variantes Álvaro de Brito y Álvaro de Brito Pestana, hallamos varias preguntas de su autoría, que en ningún caso son esta:¹⁵

Muito prudente señor,
nobre famoso Manrique,
se calo vosso louvor
he porque baixo non fique;
e así por certo sey
que por muito que vos Isabella gabe
acabar non poderey
cuanto louvor en vos cabe,
ho all que siguo s'acabe
(Beltran, 2009: núm. 60).

El ejemplo resulta de sumo interés ya que testimonia, tanto la circulación de piezas líricas antes y fuera de las compilaciones generales, como el intercambio textual entre Castilla y Portugal, a mediados del 1400. Este intercambio, dialogado entre Gómez Manrique y don Álvaro, no se documenta en otra compilación.

Las interpolaciones tardías de los apógrafos portugueses (B y V)

Plenamente cancioneriles, dado el uso del arte mayor y de géneros fijos, como la canción y el villancico, y por algunos otros datos emanados de las rúbricas,¹⁶ son los once textos poéticos en portugués interpolados en los espacios en blanco del antecedente que dio origen a los apógrafos gallego-portugueses más arriba mencionados. Estas interpolaciones tardías dejan a la luz que, quien allí copiaba no encontraba un corte entre la antigua lírica gallego-portuguesa y estos textos cancioneriles sino todo lo contrario. Una vez más, ninguna de estas composiciones se halla en otro cancionero. Así sucede, por ejemplo, con esta trova anónima atribuida, erróneamente, durante años a Roi Martinz do Casal, por haberse copiado en un espacio en blanco entre los textos de su corpus:

Se me deras galardom,
Amor, de quanto servi,

15 "Pregunta de Álvaro [Brito Pestana]. D' Alvaro de Brito Pestana a Luis Fogaça", "De Brito a Anton de Montoro", "Pregunta de dom Joham Manuel a Alvaro Brito (y respuesta de) Alvaro de Brito polos consoantes" (Costa Pimpão-Dias, 1973).

16 Preparo una edición y estudio de estos textos.

máis disera [eu] de ti
do que dizem de Samsam
com razom.
(Rio Riande, en prensa; B1164^{ter}, V768^{bis}).

El caso del *Livro de lembranças curiosas*

Del siglo XVII es un volumen misceláneo titulado *Livro segundo de lembranças curiosas*.¹⁷ Este manuscrito contiene pequeñas crónicas de los reinados de Afonso IV, Juan I, Alfonso V, Juan II, Juan III de Portugal y otras noticias variopintas que se mueven entre la genealogía nobiliaria, la descripción de fenómenos meteorológicos extraordinarios y algunos privilegios otorgados a monasterios. Entre los textos en prosa, intercalados en los márgenes de los folios, se copian algunos epigramas en latín y poesías en portugués de cortesanos de hacia fines del siglo XVI que no tienen producción recogida en cancioneros. Pero lo más interesante de esta miscelánea es que allí también se trasladan, conjuntamente, en un movimiento similar al del copistas de las interpolaciones tardías de B y V, una *tensó* medieval gallego-portuguesa entre Afonso Sanchez, hijo bastardo de don Denis, y Vasco Martins de Resende, *Vaasco Martins, pois vós trabalhades*, cantiga documentada en los apógrafos gallego-portugueses (B416, V27) en un testimonio exento del siglo XVII,¹⁸ y un villancico de Garcia de Resende, que no se encuentra en su *Cancioneiro Geral*.¹⁹

Algunas conclusiones

Estos ejemplos buscan colaborar con nuestra comprensión del horizonte textual de la lírica en la Península Ibérica entre los siglos XIV y XVI e intentan, de algún modo, completar ese vacío que históricamente se ha entendido como “sorprendente y anómalo” (Deyermond, 1982: 198), desde una zona periférica a los cancioneros. Algunos lo hacen a través de la ejemplificación, la copia marginal, el texto sobre escrito o la interpolación (como es el caso de las estrofas gallego-portuguesas en la Poética latina, la cantiga del Beato de Valcavado, los textos copiados tardíamente

17 Conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura 3267. Existe un códice hermano de este manuscrito, el 9249.

18 Lo que habla de una circulación escrita extendida en el tiempo para la lírica gallego-portuguesa o, al menos, de una voluntad de conservación del texto, ayudada, en este caso, por la condición de bastardo regio de Afonso Sanchez y por ser Vasco Martins de Resende antepasado de André de Resende y Garcia de Resende; y asimismo, de una recepción que no encuentra diferencias entre la antigua lírica de los trovadores y la cancioneril. Lo dicho queda testimoniado en la rúbrica que antecede a ambas piezas: “No mesmo livro estavam as trovas seguintes” (fol. 72r).

19 Estudiado en Tomasetti (2005: 3, 573-590).

en los cancioneros gallego-portugueses); otros, desde su traslado en volúmenes-misceláneos, o junto con textos de otros géneros y en prosa (las composiciones de Álvaro Paez, las piezas recogidas en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España o *Livro de lembranças curiosas*), a partir de materiales exentos, como una carta u hoja volante (la respuesta de Álvaro Brito a Gómez Manrique antes de entrar al cancionero de Gómez Manrique) o desde un espacio ajeno al de la corte regia (como es el caso del clérigo André Días).²⁰ Se trata de textos líricos que dan cuenta de la contienda entre las lenguas de la poesía (el gallego, el portugués y el castellano) las cuales, entre los siglos XIV y XVI, circulan fuera del cancionero colectivo cortesano.²¹

Quedan, asimismo, expuestos en estos ejemplos algunos datos de interés. En primer lugar, la posibilidad de señalar diferentes “isoglosas” para la lengua y la forma de la lírica medieval, el gallego-portugués, más allá de los cancioneros de corte (como los manuscritos alfonsíes de las *Cantigas de Santa María*, los apógrafos B y V): es evidente que tanto la cantiga del Beato de Valcavado como las piezas de la *Poética* dan cuenta de una mayor impronta del latín, de unas formas gráficas mucho menos homogeneizadas y de estructuras estróficas poco frecuentes en la lírica trovadoresca medieval. Es también relevante la relación contingente-contenido diversa que en ellos se aprecia: se traslada lírica con textos en prosa (como en el caso de la cantiga de Valcavado, en el del laudario de André Días, en el de los textos de Afonso Paez y del *Livro de lembranças curiosas*) y se copian, a modo de *continuum* de tradiciones líricas, textos de los siglos XV con otras piezas medievales (así sucede en los apógrafos gallego-portugueses o en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España). Y, finalmente, puede apreciarse una circulación que no se resume al espacio regio cortesano y donde se vuelve central el papel de los clérigos (aplicable a la copia de la cantiga de Valcavado, la *Poética* de Alcobaça, y al mismo André Días) y la de los notarios (en el ejemplo de Afonso Paez y el *Livro de lembranças curiosas*). Los textos que circulan en esta periferia evidencian, por un lado, una solución de continuidad entre las tradiciones líricas que van desde el siglo XIII al XVI, pero también un desvío con el canon (temático, formal, estamental o ideológico) que el cancionero construye.

20 Que además, reúne textos en prosa y en verso en un mismo volumen en perfecta solución de continuidad.

21 Es lo que hoy nos indican estos casos. No tenemos noticia de algún testimonio conservado que nos indique lo contrario. De todos modos, a pesar de que alguna de las piezas aquí mencionadas se hubiese copiado en un cancionero, no deja de ser reseñable este otro modo en el que fueron trasladadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Carlos, 1984. “Poesía y política en la corte alfonsí”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, 5-20.
- ASPERTI, Stefano y Luca DE NIGRO (coords.), 2012. *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, www.bedt.it (=BEDT) [11/04/2014].
- BAQUERO MORENO, Humberto, 1993. “As oligarquias urbanas e as primeiras burguesias em Castilla”, *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia, (1994. Setúbal, Salamanca, Tordesillas)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, D. L., I, 325-344.
- _____, 1994. “As oligarquias urbanas e as primeiras burguesias em Portugal”, *Revista da Faculdade de Letras. Historia*, 11, 111-136.
- BELTRAN, Vicenç, 1991a. “Tipos y temas trovadorescos. VII. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís”, *Cultura Neolatina*, 51 (1-2), 47-64.
- _____, 1991b. “Leonoreta / fin roseta”, *Cultura Neolatina*, 51 (3-4), 241.
- _____, 2009. *Poesía cortesana (siglo XV)*. Rodrigo Manrique, Gómez Manrique, Jorge Manrique. Madrid: Biblioteca Castro.
- BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA DO ARQUIVO GALICIA MEDIEVAL [base de datos en línea]. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <http://www.cirp.es/birmed> (= BIRMED) [11/04/2014].
- BETTI, Maria Pia, 2005. *Repertorio Metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini.
- BRAGA, Theófilo, 1877. “O Cancioneiro portuguez da Vaticana e suas relações com outros Cancioneiros dos seculos XIII e XIV”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 1, 179-190. <<http://www.archive.org/stream/ocancioneiroport-11299gut/11299-8.txt>>[11/04/2014].
- BREA, Mercedes, 2005. “¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?”, *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 255-279.
- BREA, Mercedes et al. *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, <<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%2C2>> (= MEDDB2) [11/04/2014].

- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, 1993. “Las Cantigas Espirituais de André Dias y la herencia trovadoresca”, *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela / Xunta de Galicia, 373-385.
- _____, 2000. “El laudario de André Dias: Entre las cantigas gallego-portuguesas y los villancicos de los siglos XV y XVI”, *Revista de Literatura Medieval*, 12, 109-120.
- CARTER, Henry H, 1952-53. “A Fourteenth-Century Latin-Old Portuguese Verb Dictionary”, *Romance Philology*, 6, fasc. 2-3, 71-105.
- CORREIA, Ângela, João Miguel DIONÍSIO y Elsa GONÇALVES, 2001. “A poesia lírica galego-portuguesa”, *História da Literatura Portuguesa*. Alfa: Lisboa, 101-161.
- COSTA PIMPÃO, A. J. DA-DIAS, Aida Fernanda, 1973. *Cancioneiro Geral*. Coimbra: Centro de Estudios Românicos. Instituto de Alta Cultura.
- COUCEIRO, Xosé Luís, 2004. “A cantiga do Beato de Valcavado”, *(Dis)cursos da escrita: Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 101-110.
- DEYERMOND, Alan, 1982. “Baena, Santillana, Resende and the silent century of Portuguese Literature”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 198-210.
- _____, 1986. “Lost Literature in Medieval Portuguese”, *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, Oxford: The Dolphin Book, 1-12.
- _____, 2003. “¿Una docena de cancioneros perdidos?”, *Cancioneiro General*, 1, 29-49.
- FIDALGO, Elvira, 2009. “Apuntes para una nueva edición crítica de la *cantiga de Valcavado*”, *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1, 663-672.
- FIDALGO, Elvira y Xavier VARELA, 2009. “Acheegas para a edición crítica da *cantiga de Valcavado*”, “Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor”. *Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 145-154.
- FUNES, Leonardo, 2009. *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila.
- GARCÍA SOLALINDE, Ignacio, 1914. “Fragmentos de una traducción portuguesa del ‘Libro de buen amor’ de Juan Ruiz”, *Revista de Filología Española*, 1, 162-172.
- GONÇALVES, Elsa, 1984. “Quel da Ribera”, *Cultura Neolatina*, 44, 219-224.

- HILTY, Gerold, 2002. "El plurilingüismo en la corte de Alfonso X el Sabio", *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Valencia, 31 de enero-4 de febrero de 2000*. Madrid: Gredos, I, 207-220.
- LIVERMORE, Harold, 1990. "Santillana and the Galaico-Portuguese poets", *Ibero-Romania*, 31, 53-64.
- MARTINS, Mário, 1951. *Laudes e cantigas espirituais de Mestre André Dias*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita.
- MONTEAGUDO, Henrique, 2013. "En cadea sen prijon". *Cancioneiro de Afonso Paez Poesía galega postrobadoresca (1380-1430 ca.)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria / Secretaría Xeral de Cultura.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, 2007. "El entorno cortesano de la Castilla Trastámara como escenario de luchas de poder. Rastros y reflejos en los cancioneros castellanos del siglo XV", *Res Publica. Revista de la Historia y Presente de los Conceptos Políticos*, 18, 289-306.
- POLÍN, Ricardo, 1997. *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450): corpus lírico da decadencia*. Sada: Edicións do Castro.
- RESENDE DE OLIVEIRA, António, 2010. "Na casa de Afonso X. O rei, a corte e os trovadores (abordagem preliminar)", *Revista de História das Ideias*, 31, 53-76.
- RIO RIANDE, Ma. Gimena del, 2010. *Texto y contexto: El Cancionero del rey don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Universidad Complutense de Madrid (inédita).
- _____, *Pero muito amo muito nom desejo. Las interpolaciones tardías del Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa y Cancionero de la Biblioteca Vaticana. Estudio y edición crítica* (en prensa).
- TOMASSETTI, Isabella, 2005. "Un villancico inédito atribuido a Garcia de Resende: 'Dime, tu, Señora, di'", *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia: Toxosoutos, 3, 573-590.

correspondencias e imitaciones que pueden rastrearse en fuentes datables desde más de un siglo previo al auto calderoniano. La fuente más antigua localizada se encuentra en el llamado *Cancionero de Barcelona* (Biblioteca de Catalunya, ms. 454/A, f. 80), datable alrededor del periodo 1500-1534, con el texto literario “Pajarico que vas a la fuente, bebora y vente” (Pacheco y Costa, 2004: 235). Poetas como Fernán González de Eslava, Lope de Vega, Tirso de Molina, el Príncipe de Esquilache y Gil de Armesto y Castro utilizan o reelaboran estos versos de marcado sabor popular (Frenk, 2003: n. 15 y n. 2042 bis). De hecho, Wilson y Sage (1964: 20-21), al igual que todos los antólogos mencionados, señalan la coincidencia o afinidad existente con dos refranes recogidos, en 1627, por Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*: “Pajarillo que vas a la fuente, bebe y vente” y “Cantarillo que muchas veces va a la fuente, o deja la asa o se le quiebra la frente”. Partiendo del hecho aceptado de que es muy difícil comprobar si un cantar de tipo popular formaba parte de la tradición oral del vulgo antes de ser puesto por escrito,² las numerosas fuentes que recogen versos afines al cantar que ofrece Calderón en la citada escena, que llamaremos “Cantarico”, acreditan su adscripción popular.

Fuentes musicales para “Cantarico”

A diferencia de la relativa abundancia de fuentes históricas que transmiten los versos de la antigua lírica hispánica popular o popularizante, son muy escasas las fuentes que recogen la música con la cual se cantaban dichos versos. El número de personas que podían leer notación musical debió ser reducido, por lo que la transmisión de la música se habrá circunscrito primordialmente al ámbito de lo oral o, si mucho, a algunas anotaciones complementarias que ayudaran a recordar una melodía confiada a la memoria.³ Tal es el caso, por citar un ejemplo relacionado con “Cantarico”, de la versión de “Pajarillo que vas a la fuente, bebe y vente”, que recoge el *Libro de cartas y romances españoles de l'Ilustrísima Señora Duchesa di Traetta*. Este libro, fechado en 1599 y actualmente conocido como *Romancero Chigiano* en la Biblioteca Apostólica Vaticana, presenta letras sobre algunas sílabas del texto literario de “Pajarillo que vas a la fuente”, que corresponden a acordes de guitarra u otro instrumento de acompañamiento. Pero no queda registro alguno de la melodía y el ritmo con que se cantaba (Pacheco y Acosta, 2003: 101-103).

2 Véase, a propósito, el capítulo “La autenticidad folclórica de la antigua lírica ‘popular’” de Margit Frenk (2000: 275-294).

3 Sobre la naturaleza auditiva de la poesía del Siglo de Oro y el papel de la memoria en su transmisión, véase Frenk, 2005.

Por fortuna, se conservan nada menos que cuatro fuentes musicales con rasgos popularizantes sobre los versos de “Cantarico”.⁴ Dos de ellas están directamente asociadas con representaciones teatrales: el llamado Manuscrito Novena y el manuscrito M.747/4, de la Biblioteca de Catalunya. El primero, conservado en el Museo Nacional de Teatro en Almagro, perteneció a la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, cofradía madrileña conformada por el gremio de representantes españoles. Esta fuente recoge música para más de sesenta obras del teatro áureo español, incluida la música anónima para la loa y el auto *Primero y segundo Isaac*, de Pedro Calderón de la Barca (2001: 27-28). La escena del “Cantarico” presenta una melodía con acompañamiento para las seguidillas que canta la primera de las pastoras —sin duda aplicable a las seguidillas de las otras tres—, así como una realización polifónica a cuatro tiples con acompañamiento, correspondiente a los versos de “Cantarico”, que cantan todas juntas.⁵

Álvaro Torrente estima que el Manuscrito Novena debió compilarse entre 1710 y 1720, y que determinados rasgos estilísticos de la música para el auto *Primero y segundo Isaac* corresponden a esas primeras décadas del siglo XVIII, exceptuando el caso concreto de “Cantarico”, que constituye una composición antigua que podría corresponder a la época de estreno de la obra (Calderón, 2001: 30). Hasta el momento, nadie ha aportado pruebas concluyentes respecto a la autoría de la música de “Cantarico”. Son varios los compositores que escribieron música teatral para la corte madrileña alrededor de 1658, año de estreno de *Primero y segundo Isaac*: Juan Hidalgo, Cristóbal Galán, Gregorio de la Rosa y Gaspar Real, por mencionar solo a algunos (Calderón, 2001: 13 y 28-29). Miguel Querol (1981: 12-43) considera también a José Peyró, músico activo en Madrid a principios del siglo XVIII, cuyo nombre está asociado a diez de las obras teatrales contenidas en el Manuscrito Novena. Alejandra Pacheco y Acosta (2003: 144-150), ahondando aun más en el análisis de fuentes primarias, respalda la atribución a Peyró, pero no toma en cuenta una fuente hispanoamericana que, veremos, resulta determinante en la atribución de autoría para el “Cantarico” del Manuscrito Novena.

Por su parte, el manuscrito M.747/4 de la Biblioteca de Catalunya contiene la “Música en la loa de la comedia del Jardín de Falerina”, sin consignar el nombre del compositor. El texto original de esta comedia, también de Calderón de la Barca, no cita los versos del “Cantarico”. Sin embargo, los folios 2r-2v de este

4 Desestimamos aquí la música que compuso Antonio Soler para la representación del auto calderoniano en el Monasterio de El Escorial, pues fue compuesta en el estilo italiano en boga a mediados del siglo XVIII y no presenta ningún rasgo asociable a la música de carácter popular. Véase Sierra Pérez, 1987: 563-580.

5 Véase la edición musical de esta fuente en Calderón, 2001: 179-185. Puede escucharse una interpretación de “Cantarico” a cargo del grupo *Al Ayre Español*, en <http://www.youtube.com/watch?v=pymwHOVjEBE>

manuscrito presentan el mismo texto y música que ofrece el Manuscrito Novena para ellos, aunque con significativos errores de notación musical y sin el acompañamiento instrumental.⁶ De acuerdo a Louise Stein (1980: 197-234), el manuscrito de la Biblioteca de Catalunya pudo haber sido escrito para alguna de las cuatro reposiciones de la comedia *El Jardín de Falerina* que se celebraron en la corte de Madrid entre 1686 y 1695.

Las otras dos fuentes musicales para “Cantarico” se conservan en Hispanoamérica. Ambas pueden asociarse de forma indirecta a representaciones del auto sacramental calderoniano, pero constituyen versiones que pervivieron readecuadas a un contexto catedralicio, como villancicos del oficio de Maitines o de la procesión de *Corpus Christi*.⁷

Bajo la signatura m1685, el *Archivo de Música* de la Catedral de Bogotá conserva en papeles sueltos un “Villancico al Santísimo, a 5, año de 1723”, atribuido al “Maestro Hidalgo”. Solo se conservan las partes de tiple 1º, tiple 3º y acompañamiento, pero bastan para demostrar que corresponden a la misma música del Manuscrito Novena y a la del manuscrito de música M.747/4 de la Biblioteca de Catalunya.⁸ Esta fuente histórica relaciona directamente a Juan Hidalgo (ca. 1614-1685) con la composición musical, no solo para los versos de “Cantarico”, sino también con la música de las seguidillas que cantan las mozas en el auto sacramental calderoniano, cuya melodía está asignada a las coplas en el villancico de la catedral de Bogotá. Estas concordancias, que remiten a un origen común, nos permiten plantear con mayor fundamento que la música de “Cantarico”, en las tres fuentes comentadas hasta ahora, efectivamente fue compuesta por Juan Hidalgo para el estreno del auto sacramental en 1658.⁹

La última fuente se encuentra en el *Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala* que resguarda los libros y papeles de música de la catedral. La portada del juego de papeles identificados con la signatura 845 dice “Villancico al Santísimo,

6 El examen de este manuscrito fue realizado a partir de fotografías que obtuvimos gracias a la orientación y generosas gestiones del musicólogo Emilio Ros-Fábregas.

7 Se utiliza aquí el término “villancico” en el sentido genérico que se le daba en el ámbito religioso iberoamericano de los siglos XVII y XVIII: una composición poético-musical en lengua vernácula que ocupaba el lugar de los responsorios de Maitines del oficio divino en las fiestas más relevantes del calendario litúrgico, al margen de su forma. También solían cantarse en procesiones, misas de aguinaldo, misas nuevas, profesión de monjas y otras celebraciones religiosas. Véase Morales Abril (2013: 11-38) y Álvaro Torrente (2007: 99-148).

8 Véase una transcripción comparativa de las tres fuentes en nuestro Apéndice 2.

9 Se considera que Juan Hidalgo colaboró con Pedro Calderón de la Barca al menos en 1653, 1656, 1657 y 1658, componiendo la música de varias comedias y zarzuelas. Asimismo, existen registros de pagos a Hidalgo por la composición de música para los autos sacramentales representados en Madrid en 1661, 1662, 1663 y 1665 (Calderón, 2001: 28-29). El “año de 1723” consignado en la portada de la fuente colombiana ha de hacer referencia a la fecha de copia o de interpretación de “Cantarico” como villancico al Santísimo Sacramento en la catedral de Bogotá.

a cuatro voces. *Cantarico, no te me quiebres*, compuesto por el maestro don Tomás Torrejón y Velasco, en la ciudad de Lima”.¹⁰ Este villancico, escrito para tres tiples, tenor y acompañamiento, presenta los versos de “Cantarico” como estribillo y las seguidillas del auto sacramental de Calderón como coplas, con algunas variantes que resignifican los elementos simbólicos de la escena del pozo, como abordaremos más adelante. Respecto al autor, Torrejón y Velasco fue maestro de capilla de la catedral de Lima desde 1676 hasta su muerte, en 1728 (Sas, 1972: 2ª parte, 395-403). Su labor compositiva se extendió más allá de sus obligaciones como ministro de la Iglesia. Prueba de ello es la música que compuso sobre la *Púrpura de la rosa* —“comedia toda cantada” de Pedro Calderón de la Barca—, para los festejos del cumpleaños décimo octavo del rey Felipe V, celebrados en el palacio virreinal de la ciudad de Lima, el 19 de octubre de 1701.¹¹ Así, es verosímil que el villancico que actualmente se conserva en Guatemala sobre los versos del “Cantarico” haya sido compuesto por Torrejón para alguna de las dos representaciones en Lima del auto sacramental *Primero y segundo Isaac*, documentadas en 1681 y 1686 (Stevenson, 1976: 49).

Vemos, pues, que las cuatro fuentes que recogen música para los versos del “Cantarico” son producto de la creación de dos compositores cultos, Juan Hidalgo y Tomás de Torrejón y Velasco; probablemente, destinadas para sendas representaciones de *Primero y segundo Isaac* en Madrid (1658) y en Lima (1681 y 1686), respectivamente.

¿Música de tipo popular para la poesía lírica popular?

Tanto Hidalgo como Torrejón desarrollaron en polifonía imitativa —técnica refinada de composición musical— un cantar que en el propio auto sacramental se asocia con una escena de corte popular. Llama la atención, sin embargo, la sorprendente proximidad entre ambas versiones. Cada verso o frase literaria corresponde a un sujeto melódico que es sustancialmente idéntico al utilizado por el otro compositor. Torrejón tiende a ornamentar más, pero el perfil melódico y rítmico es el mismo utilizado por Hidalgo.

10 Véase la edición de este villancico en Omar Morales Abril, 2005: 104-108.

11 *La púrpura de la rosa*, de Torrejón, es considerada, hasta la fecha, la ópera más temprana compuesta en América. Se conservan dos manuscritos con la música de Tomás de Torrejón y Velasco, uno en la Biblioteca Nacional del Perú y otro en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford. Existen tres ediciones modernas, con sus respectivos estudios introductorios. Véase Stevenson, 1976; Calderón y Torrejón, 1990; Stein, 1999.

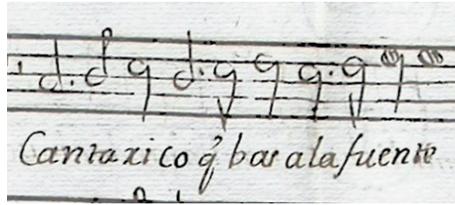


Imagen 1: Tema "Cantarico". Juan Hidalgo, Catedral de Bogotá.

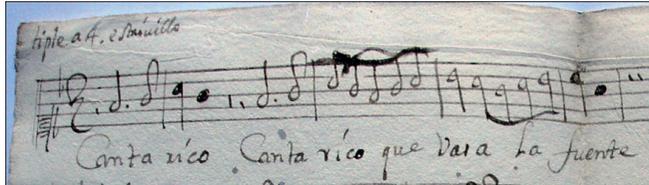


Imagen 2: Tema "Cantarico". Tomás de Torrejón, Catedral de Guatemala.

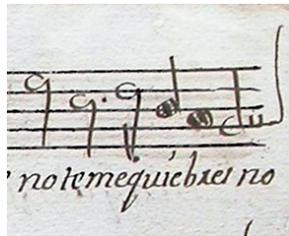


Imagen 3: Tema "no te me quiebres". Juan Hidalgo.

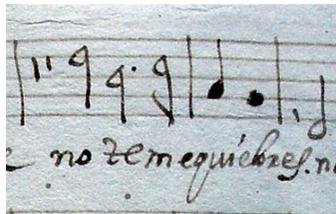


Imagen 4: Tema "no te me quiebres". Tomás de Torrejón.

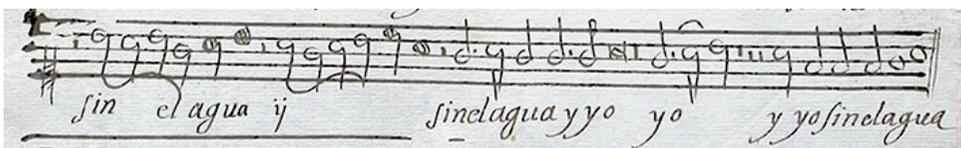


Imagen 5: Tema "sin el agua y yo...". Juan Hidalgo.

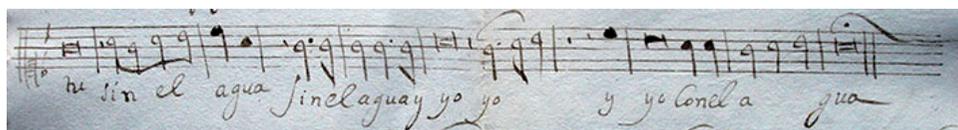


Imagen 6: Tema “sin el agua y yo...”. Tomás de Torrejón.

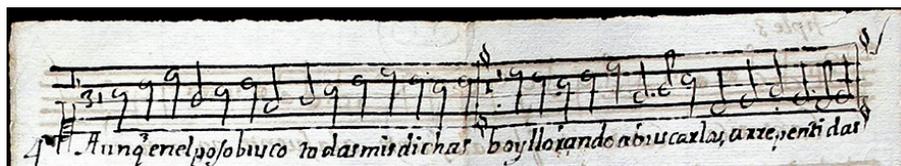


Imagen 7: Copla [seguidilla]. Juan Hidalgo.



Imagen 8: Copla [seguidilla]. Tomás de Torrejón.

La estrecha similitud entre las dos versiones polifónicas de “Cantarico” no puede ser fruto de una coincidencia casual. Por tanto, caben dos posibilidades no excluyentes: o Torrejón compuso su versión reutilizando el material temático de Hidalgo, o ambos desarrollaron sus composiciones citando los giros melódicos y rítmicos de un cantarillo preexistente, ampliamente conocido —es decir, popular—, asociado a los versos también populares de “Cantarico”. No disponemos de suficientes elementos para probar ninguna de las dos posibilidades, pero podemos tomarlas como hipótesis de trabajo.

Por testimonio de Juan José Torrejón, uno de sus hijos, sabemos que Tomás de Torrejón y Velasco sirvió desde niño como paje de don Pedro Ruiz de Castro, hijo mayor del noveno conde de Lemos, quien se convertiría en el décimo conde de Lemos en 1662, con la muerte de su padre. Como paje de uno de los personajes más influyentes en la corte de Felipe IV, Torrejón debió acompañar a su señor cuando asistía a las representaciones teatrales en palacio, al menos hasta 1667, cuando el conde fue nombrado virrey del Perú y se trasladó con su séquito a Lima.¹² Es ve-

¹² El *Archivo General de Indias* (Contratación 5435, núm. 2) conserva el expediente de información y licencia de pasajero del conde de Lemos y de su séquito, incluido Tomás de Torrejón y Velasco.

rosímil, por tanto, que Torrejón haya presenciado el estreno del auto sacramental *Primero y segundo Isaac* con la música de Hidalgo, durante la fiesta de *Corpus Christi* en junio de 1658. Pero entonces tenía solo trece años de edad.¹³

Retomando entonces la posibilidad de que la similitud temática provenga de un cantar popular preexistente asociado a los versos de “Cantarico”, han de hacerse notar dos características musicales particulares. El patrón rítmico de ambas versiones corresponde al típico de los bailes populares, en general, y pastoriles, en particular, ese que los propios manuscritos musicales de la época describen como “picado”.¹⁴ El del “Cantarico” tiene la particularidad de iniciar en la segunda parte del compás ternario dejando acéfala la primera parte del compás y trasladando el impulso al segundo tiempo:  Este rasgo conlleva, además, el desplazamiento de la tensión armónica: en lugar de relajar la tensión sobre el compás, la tensión queda en el primer tiempo y su relajación armónica sucede en el segundo, aunque los acentos prosódicos sí coinciden con los acentos de la música. Estas características no son en absoluto exclusivas de las versiones de “Cantarico” elaboradas por Hidalgo y por Torrejón como para pretender asignarlas a una hipotética melodía popular originaria. Sin embargo, la reciente localización de una fuente poético-musical, cuyos versos están emparentados con los de “Cantarico” y cuya música presenta las mismas peculiaridades aquí descritas, deja la puerta abierta para seguir ahondando en estas consideraciones:

<i>Corderito que vas al arroyo</i>	1
<i>corre a mis ojos,</i>	
<i>que te ofrecen dos fuentes risueñas,</i>	
<i>llorosas, sentidas, gustosas.</i>	
<i>Y en tiernas finezas, corrientes</i>	5
<i>de tu sed el más dulce socorro,</i>	
<i>Corderito que vas al arroyo,</i>	
<i>corre a mis ojos.</i>	

13 Tomás de Torrejón y Velasco fue bautizado en Albacete, el 23 de diciembre de 1644. Sus datos biográficos han sido tomados de Andrés Sas (1772) y Louise Stein (1999), así como fuentes primarias del *Archivo General de Indias*, del *Archivo Arzobispal de Lima* y del *Archivo de la Catedral de Lima*.

14 Así se indica, por ejemplo, en el “bailete” de Navidad *Atención, que pare hacer en todo cabal la fiesta*, de Torrejón y Velasco (Morales Abril, 2005: 88-99), y en el anónimo villancico *Yo la tengo de cantar*, al Santísimo Sacramento, conservados en la catedral de Guatemala. Véase un estudio muy completo sobre los bailes, danzas y diferencias instrumentales en la España de los siglos XVII y principios del XVIII en Maurice Esses (1992).



Imagen 9: “Corderito que vas al arroyo”. Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, Música, S.151b.

Un añadido en la portada de los papeles que contienen este villancico consigna: “Aquí está el solo que dice *Corderito que vas al arroyo*, etcétera, al Santísimo”. Por el momento, no podemos saber más sobre esta obra, pero es posible reconocer la caligrafía de Marcos de Quevedo y Navas, cantor, bajonero y compositor que se formó desde niño en la catedral de Guatemala. La referencia más temprana lo ubica sirviendo como mozo de coro en 1662. Desde 1693 hasta su muerte, acaecida en 1715, se desempeñó como maestro de capilla de la catedral de Guatemala.¹⁵

El hecho de que tres compositores distintos y activos en lugares distantes —Hidalgo en Madrid, Torrejón y Velasco en Lima, Quevedo y Navas en Guatemala— utilizaran los mismos rasgos musicales para versos estrechamente emparentados, sugiere que, tanto la poesía como la música, podrían tener un origen común, enraizado en la tradición popular.

Curiosamente, los tres villancicos están destinados a la fiesta del Santísimo Sacramento. Esto plantea una interrogante: ¿de qué manera pudo operar la resignificación de “Cantarico”, con sus símbolos y connotaciones de amor profano, para adaptarse a un contexto religioso?

Connotaciones sacras de las imágenes populares

Del mismo modo que un tema popular puede reelaborarse, siguiendo los procedimientos de la música culta, los símbolos o las imágenes contenidas en el texto que lo acompañan pueden fácilmente cambiar su connotación en función del ámbito, sacro o profano, en que hagan su aparición. Sin embargo, esto no impide que, aun moviéndose en el mismo ámbito, los símbolos adquieran significados dictados por el contexto que pueden ser completamente distintos entre sí. Por lo tanto, del conocimiento y de la valoración de los diversos contextos en que figura una imagen

15 Información inédita recogida en diversas fuentes primarias del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala.

dependerá su interpretación (Deyermond, 2001: 29). A continuación, analizaremos algunos símbolos presentes en “Cantarico” cuyo significado varía del auto sacramental a los villancicos, y propondremos una explicación que dé sentido a su inclusión en uno y otro contexto.

El pozo, el cántaro y la flor en la iconografía mariana

En la escena de *Primero y segundo Isaac* donde se incorpora a “Cantarico”, las seguidillas amorosas de las pastoras tienen como finalidad contrastar su liviandad con la pureza de Rebeca, quien explica a los espectadores que cantará sus propias seguidillas solo para no mostrarse distinta de sus compañeras. Esta escena posee una fuerte connotación sexual que se expresa a través de la poesía y de la visibilidad. Por un lado, tenemos la flor y el cántaro, con los cuales se alude a la virginidad y cuyo daño equivale a la pérdida de la misma.¹⁶ Por otro lado, está el agua, elemento natural que, en forma de ríos, fuentes, pozos o corrientes, crea un lugar propicio para el encuentro amoroso, al tiempo que remite a la idea de renovación, de fecundidad (Reckert, 2001: 47-173, Vila Carneiro, 2006: 151-166; Frenk, 2006: 329-352, Piñero, 2012: 295-316). Sin embargo, al encontrarse insertas en el auto sacramental, estas imágenes adquieren un valor diferente. Su significado se amplía en la medida que estas se consideran parte del repertorio simbólico sacro, además del profano; los símbolos del erotismo se convierten, nada menos, que en los atributos de la Virgen María.

De acuerdo con las didascalias, cada una de las mozas entra en escena llevando consigo un cántaro con flores. El cántaro de Rebeca contiene únicamente azucenas. Estas flores, al igual que los lirios, son atributos comunes de la iconografía cristiana, puesto que con ellos se simboliza la pureza, la castidad y la virginidad, especialmente la de María. En algunas obras pictóricas, que representan el episodio bíblico de la *Anunciación*, puede observarse como elemento iconográfico de la escena un jarrón con tres lirios o azucenas, que aluden a la triple virginidad de la madre de Jesús; es decir, a la virginidad que María, según la tradición, habría conservado intacta antes, durante y después de su parto (Reau, 1996: 191-192).¹⁷ El jarrón, como cualquier otro recipiente, puede ser un símbolo femenino cuya aber-

16 Sobre el significado de la flor, véase Margit Frenk, 1984: 56. Sobre la pérdida de la virginidad asociada al cántaro que se quiebra, véase Eglá Morales Blouin, 1981: 215-222.

17 Menciono únicamente tres ejemplos pictóricos, todos llevan por título *La Anunciación*: Un cuadro de David Gerard, fechado en 1506, que se conserva en el Metropolitan Museum of Art, en Nueva York. Otro, de Bartolomé Esteban Murillo, fechado en 1660-65, que se encuentra en el Museo del Prado, en Madrid. Y, finalmente, una obra atribuida al pintor Simón Pereyng (siglo XVI) que se localiza en el retablo de la parroquia de Tecali, Puebla, en México.

tura en la parte superior sugiere su receptividad a las influencias celestes, su forma evoca, también, un depósito capaz de albergar vida (Chevalier y Gheerbrant, 1988: 651-652). Por lo tanto, en la iconografía mariana, el jarrón simboliza el vientre de la Virgen.

En el arte bizantino se representó a la Virgen María colocada cerca de un pozo del que acababa de sacar agua con un cántaro (Reau, 1996: 186-187).¹⁸ Sin embargo, este tipo iconográfico de la *Anunciación* fue excluido de los tratados de arte de los siglos XVII y XVIII; en ellos, ciñéndose a las disposiciones tridentinas, se indicaba que la manera correcta de representar dicho suceso era mostrar a la Virgen al interior de la casa de Nazareth, meditando la profecía de Isaías: *Ecce Virgo concipiet* (Pacheco, 1649: 497-499; Interián de Ayala, 1728: 28-29). La exclusión de la escena de la Virgen junto al pozo en el arte de occidente —que en el fondo pudo haber tenido relación con la intención de evitar toda asociación entre el cántaro y el agua con su connotación profana— se debió a que tal forma de representación tenía sus orígenes en un texto apócrifo, conocido como *Protoevangelio de Santiago*, donde se narra que: “Cierta día cogió María un cántaro y se fue a llenarlo de agua. Mas he aquí que se oyó una voz que decía: ‘Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo, bendita tú entre las mujeres’” (*Evangelios apócrifos*, 2013: 9). Aun cuando el auto sacramental de Calderón está basado en un relato proveniente del *Antiguo Testamento*, el espacio en que se desarrolla la escena acentúa la similitud entre el encuentro de Rebeca y Eliazer junto al pozo y la *Anunciación* según el evangelio apócrifo:

ELIAZER: Divina beldad, en quien
sola estriba mi esperanza,
pues favor ninguno alcanza
en cuantas pasar se ven 1385
delante de ti, que den
alivio a mi sed, intento
hoy tus piedades, atento
a que obra, puesto a tus pies,
de misericordia es 1390
dar de beber al sediento.

18 Reau señala que la presencia de este tema en el arte de Oriente se explica por la importancia del agua en las regiones desérticas. En el *Antiguo Testamento* es cerca de un pozo donde Eliazer encuentra a Rebeca, Jacob a Raquel, Moisés a Séfora y, Jesús, a la Samaritana. Un ejemplo representativo de la *Anunciación a la Virgen María junto al pozo* puede verse en los mosaicos del siglo XIV que recubren la iglesia de San Salvador en Chora, en Estambul, Turquía.

De rodillas: Y no en vano hallar abrigo
 en ti espera mi desgracia
 pues muestras, llena de gracia...

MÚSICOS, *dentro:* Llena de gracia.

REBECA: ¿Qué? 1395

ELIAZER: ...que el Señor es contigo.
 [...] 1405
 Pues la negaron
 las mujeres que pasaron
 y tú la das, bendita eres...

MÚSICOS: Bendita eres...

ELIAZER: ...entre todas las mujeres
 (Calderón, 2001: 96,99).

Da la impresión que en esta escena se conjugan, traducidos al ámbito de lo visual, el relato extraído del evangelio apócrifo de Santiago, el pasaje del *Génesis* que describe el encuentro entre Rebeca y el siervo de Abraham (*Génesis*, 24: 1-20) y, finalmente, el pasaje del *Evangelio de Lucas* que narra el anuncio que hizo a María el arcángel Gabriel (*Lucas* 1: 26-38). Es precisamente esta conjunción la que permite ver, claramente en Rebeca, la prefiguración de María.

La fuente en la iconografía de Cristo

Hemos visto que en *Primero y segundo Isaac*, las imágenes del cántaro y el pozo asociados a la figura de Rebeca modifican su significación erótica, convirtiéndose en atributos marianos. En el caso de los villancicos conservados en Bogotá y Guatemala, es probable que las imágenes del cántaro y la fuente adquiriesen connotaciones que guardan relación directa no tanto con el contexto de su ejecución, sino con el significado teológico de la festividad del *Corpus Christi*.

En el ámbito sacro, el símbolo de la fuente toma su significado a partir de la exégesis bíblica. Una explicación detallada del significado alegórico de las palabras mencionadas en las *Sagradas Escrituras* fue proporcionado por Hieronimus Laureto, en un libro intitulado *Sylva allegoriarum Sacrae Scripturae*, que publicó por primera vez en Barcelona, en 1570. En este libro se dice que, entre el pozo y la fuente, existe una diferencia fundamental que consiste, como sabemos, en que el agua del pozo mantiene su cauce oculto por debajo de la tierra, mientras que el agua de la fuente corre por encima de ella. Esta oposición tan evidente sirve para explicar la esencia divina de la Trinidad, cuya naturaleza semeja una fuente que mana cons-

tantemente alimentada por tres pozos (Laureto, 1625: 407-408). La figura de Cristo también puede representarse simbólicamente por medio de una fuente.¹⁹ Esta imagen tiene su origen en pasajes bíblicos provenientes tanto del *Antiguo* como del *Nuevo Testamento*. En el libro del profeta Isaías se lee: “Beberéis aguas con gozo en la fuente del Salvador” (*Isaías*, 12: 3). Ante esta afirmación, la exégesis consideró que de tal fuente debían manar, a su vez, las cuatro fuentes esenciales para la vida espiritual, es decir, la fuente de la misericordia, de la sabiduría, de las gracias y de la emulación (Laureto, 1625: 407).

En el *Evangelio de Juan* se dice que Cristo se asumió a sí mismo como una fuente y declaró: “Si alguno tiene sed venga a mí, y beba quien cree en mí” (*Juan*, 7: 37). También dijo: “quien beba el agua que yo le daré, no tendrá sed nunca” (*Juan*, 4: 14). Del mismo modo que esta promesa garantizaba poner fin a la sed, quien se acercase a Cristo tampoco padecería hambre, pues, además de semejar metafóricamente a una fuente, Cristo poseía también cualidades que permitían reconocerlo como “pan de vida” (*Juan*, 6: 35). Fue San Juan Crisóstomo quien exhortó a comparar la hostia consagrada puesta en el altar con “una fuente copiosísima que, mejor que la del paraíso, se difunde en ríos de gracia y dones espirituales” (Barcia, 1690: 147). Es significativo que el villancico de Torrejón sustituya la palabra “pozo” que aparece en las seguidillas del auto sacramental por la palabra “fuente”.²⁰ Es precisamente esta metáfora del Santísimo Sacramento, como fuente, la que sirve de base para comprender la relación entre el texto de “Cantarico” y la festividad del *Corpus Christi*, en la cual se celebra la presencia de Cristo en la hostia consagrada mediante el misterio de la transubstanciación.

El cántaro como metáfora del cuerpo de Cristo

El sacramento de la eucaristía tiene su fundamento en un pasaje de la *Primera epístola a los corintios*, donde se afirma que: “Cuantas veces comáis este pan y bebáis de este cáliz anunciaréis la muerte del Señor hasta que Él venga” (*I Corintios*, 11: 26).

19 Las representaciones pictóricas de Cristo que tienen este tema suelen estar relacionadas con una alegoría de origen medieval, conocida como *Fons Vitæ* o *Fons Pietatis*, que muestra a Cristo herido, derramando la sangre de sus llagas en un cáliz o en la taza de una fuente. Un ejemplo complejo de la *Eucaristía como Fuente de Vida o Gracia* se encuentra en el Museo del Prado la cual, por ser una pintura flamenca, está atribuida a la escuela de los hermanos Van Eyck. Otro ejemplo flamenco, conservado en la Iglesia de las Misericordias de Porto (en Portugal) es la *Fons Vitæ* (c. 1520), atribuida al taller de Barend Van Orley. En la pintura también se representó a María como una fuente. Véase, por ejemplo, la *Virgen de la Gracia* (1789), de Andrés López, que se conserva en el Museo Nacional del Virreinato, México. La imagen de la fuente como parte de la iconografía mariana tiene su origen en la asociación de la figura de la Virgen con el texto: “La fuente del jardín / es pozo de aguas vivas, / y los arroyos fluyen del Líbano”, que se encuentra en el *Cantar de los cantares*, 4: 15 (Revilla, 1995: 83).

20 Un cuadro comparativo de los versos de “Cantarico” se encuentra en el Apéndice 1.

De estas palabras de San Pablo se desprende que uno de los propósitos de dicho sacramento consiste en conmemorar el sacrificio de Jesús; es decir, la muerte del cuerpo efímero y vulnerable con que el Hijo de Dios se había revestido en el vientre de la Virgen; un cuerpo idéntico al cuerpo de Adán que había sido creado a partir del barro de la tierra (*Génesis*, 2: 7). La metáfora de la vasija de barro como imagen del cuerpo humano está presente en diversos textos bíblicos. En el libro del profeta Jeremías, Dios figura como el alfarero capaz de modelar —pero también de destruir— una vasija que simboliza al pueblo de Israel (*Jeremías*, 28: 1-6).²¹ Esta metáfora se extiende al cuerpo de cada uno de los hombres en el *Nuevo Testamento* (*Romanos*, 19: 20).²² La fragilidad del cuerpo y el fin de la vida que lo anima se expresó en los libros sapienciales recurriendo a la imagen de la vasija rota (*Eclesiastés*, 12: 16).²³ Ricardo de San Lorenzo evocó la metáfora del jarrón como cuerpo de Cristo: “Jarrón admirable es Cristo hombre o el cuerpo de Cristo, obra del excelso, es decir, de Dios trino. Admirable, porque el contenido es mayor que el continente. ¿Qué hay más maravilloso que la luz de la divinidad en el barro de la humanidad?” (Pozzi, 2013: 75). Por lo tanto, la vasija, el jarrón, e incluso, el cántaro roto, pueden simbolizar, como indica Laureto, el cuerpo de Cristo herido durante la Pasión (1625: 463).

Conclusión

El texto del “Cantarico” ofrece tres posibilidades interpretativas íntimamente ligadas al contexto: una erótica, una mariana y una cristológica. La inclusión de este cantarillo en el ámbito sacro puede considerarse un ejemplo más de “defraudación del lector”, basada en la ambigüedad del discurso y de la palabra, y en la habilidad del receptor para comprender esta ambivalencia (Whinnom, 1982). En el caso específico del “Cantarico”, la aparición de símbolos capaces de conducir a una lectura del sentido sexual del texto —que precedía, sin duda, a la lectura piadosa— se veía, además, reforzada por la estrecha asociación de estos símbolos a elementos musicales que, al parecer, tenían también una fuerte presencia en la memoria popular colectiva. Este vínculo probablemente no fue ajeno para Manuel José de Quirós (*fl.* 1694-1765), maestro de capilla de la catedral de Guatemala, quien anotó, en la portada del villancico de Torrejón y Velasco, “Parece humano”.

21 Cfr. *Sabiduría* 15: 7.

22 Cfr. *Isaías* 45: 9.

23 Cfr. *Salmos*, 30 (31): 13.

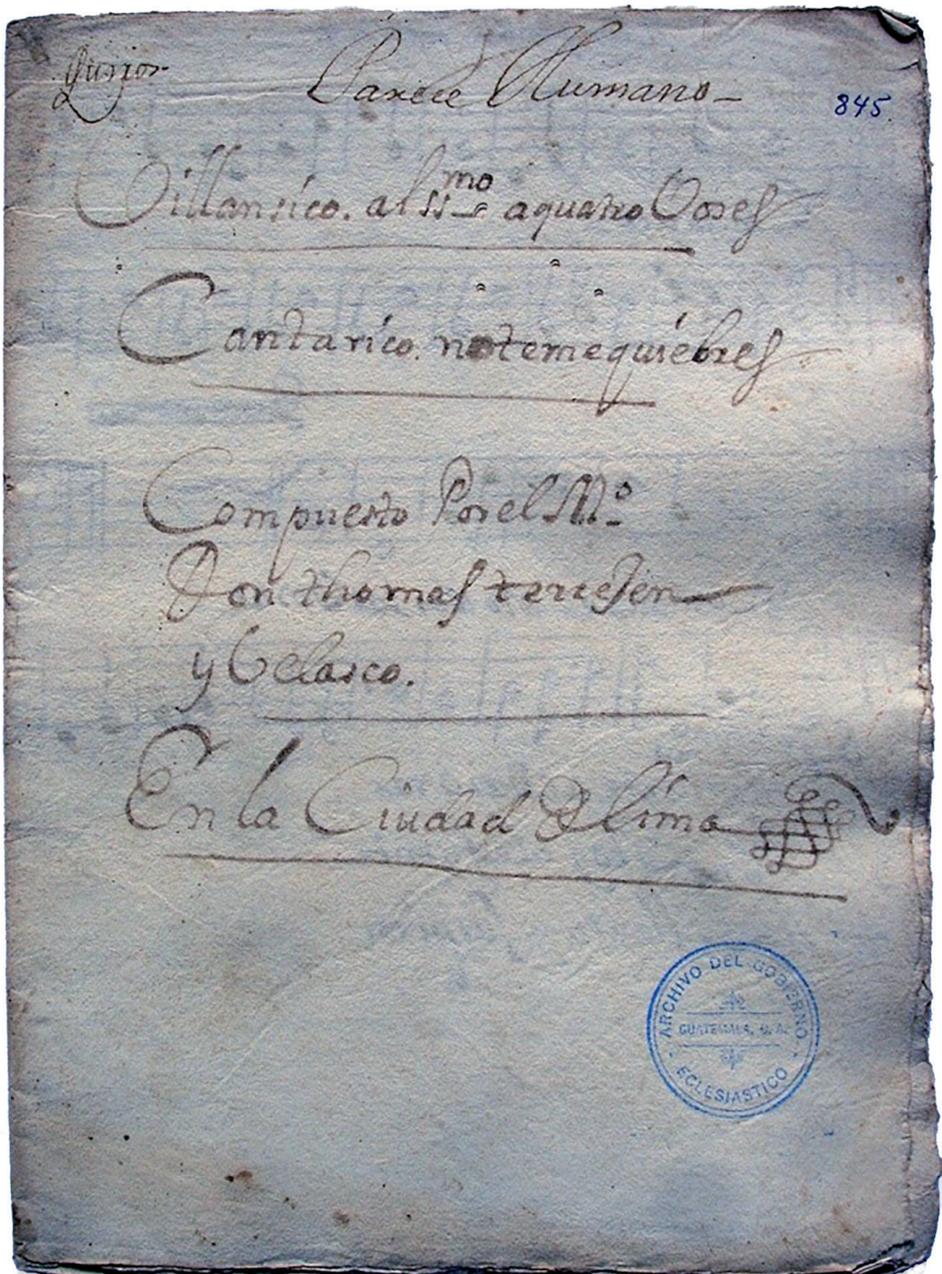


Imagen 10: Portada del villancico de Tomás de Torrejón y Velasco.
Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, Papeles de música, 845.

Apéndice I. Cuadro comparativo de las tres versiones del texto de “Cantarico”.*

<p>Auto sacramental <i>Primero y segundo Isaac</i> (Calderón, 2001: 93-94)</p>	<p>Villancico al Santísimo Sacramento Juan Hidalgo <i>Archivo de la Catedral de Bogotá Música, m1685</i></p>	<p>Villancico al Santísimo Sacramento Tomás de Torrejón y Velasco <i>Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala Papeles de música, 845</i></p>
<p>HABRA. <i>Canta</i> A estas horas al pozo mi amor me saca. ¿Quién ha visto del fuego tercera al agua? CELFA. <i>Canta</i> Si me llevan mis celos por agua al pozo, ¿de qué sirve que sean fuentes mis ojos? TEUCA. <i>Canta</i> Aunque voy al pozo no voy por agua, porque son del viento mis esperanzas. [Seis versos representados] REBECA <i>Canta</i> Con el sol y el aire perdí mi color; hácenlo de envidia el aire y el sol. LAS 4 <i>Cantando</i>. Cantarico que vas a la fuente, no te me quiebres, que no te me quiebres, porque lloraré si me faltas y tristes los dos volveremos a casa: tú sin el agua y yo con el agua.</p>	<p>Copla 1 A estas horas a un pozo [...] Copla 2 [...] Copla 3 (triple 1º) Aunque al pozo camino yo vierto el agua, que en el pozo corrientes sólo hay de llamas. Copla 4 (triple 3º) Aunque en el pozo busco todas mis dichas, voy llorando a buscarlas arrepentidas. <i>Estribillo inicial</i> Cantarico que vas a la fuente no te me quiebres, no te me quiebres; porque lloraré si me faltas y tristes los dos volveremos a casa: tú sin el agua y yo sin [sic] el agua.</p>	<p>Copla 2 (triple 2º) A la fuente a estas horas mi amor me saca, ¿quién ha visto del fuego tercera el agua? Copla 1 (triple 1º) Si por agua a la fuente voy cuando lloro, ¿de qué sirve que sean fuentes mis ojos? Copla 3 (triple 3º) Aunque voy a la fuente no voy por agua, porque son del viento mis esperanzas. Copla 4 (tenor) Amor, llanto y suspiros mi vida anegan, ¿quién de tanto elemento corrió tormenta? <i>Estribillo inicial</i> Cantarico que vas a la fuente no te me quiebres, no te me quiebres; porque lloraré si me faltas y tristes los dos volveremos a casa: tú sin el agua y yo con el agua.</p>

* Se han reorganizado los versos de los villancicos de manera que coincidan, en la medida de lo posible, con los versos correspondientes del auto sacramental. La fuente de la Catedral de Bogotá está incompleta. Faltan los papeles de dos voces, que habrán contenido las coplas 1 y 2. El inicio de la copla 1 aparece como guía en la parte de acompañamiento.

Apéndice 2: Transcripción comparativa de las tres fuentes que recogen la música de Juan Hidalgo para el “Cantarico”.

Cantarico que vas a la fuente

Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril

Juan Hidalgo
(ca.1614-1685)

Museo Nacional del Teatro, Manuscrito Novena

Coro a 4 luego de las seguidillas de las pastoras (siguiendo el guión del auto sacramental)

[Tiple 1º]
Can - ta - ri - co,
[Tiple 2º]
Can - ta - ri - co,
[Tiple 3º]
Can - ta - ri - co que vas a la
[Tiple 4º]
Can - ta - ri - co,
[Acompañamiento]

Biblioteca de Cataluña, manuscrito de música 747/4

Única sección

[Tiple 1º]
Can - ta - ri - co,
[Tiple 2º]
Can - ta - ri - co que vas a la
[Tiple 3º]
Can - ta - ri - co,
[Tiple 4º]
Can - ta - ri - co,

Archivo de música de la catedral de Bogotá, m1685

Estribillo de villancico

Tiple 1º
Tiple 3º Can - ta - ri - co,
Acompañamiento
Can - ta - ri - co,

1) Los manuscritos del Museo Nacional de la Música y de la Biblioteca Nacional de Cataluña presentan formato de partitura, por lo cual los silencios mayores a un compás aparecen como silencios individuales de breve en proporción tripla y semibreve en proporción menor, respectivamente.
2) Falta un silencio de semibreve en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña.

10

TI. 1
can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, que vas a la fuen - te, no te me quie - bres, no

TI. 2
can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, a la fuen - te, no, no, no te me

TI. 3
fuen - te, can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, no, no, no,

TI. 4
can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, que vas a la fuen - te, no te me quie - bres, no, no,

Acomp.

TI. 1
can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, que vas a la fuen - te: no te me quie - bres, no

TI. 2
fuen - te, can - ta - ri - co que vas a la fuen - te: no, no, no,

TI. 3
can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, a la fuen - te: no, no te me

TI. 4
can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, que vas a la fuen - te: no te me quie - bres, no, no,

TI. 1
can - ta - ri - co que vais a la fuen - te, que vais a la fuen - te: no te me quie - bres, no, no,

TI. 3
can - ta - ri - co que vas a la fuen - te, a la fuen - te: no, no te me

Acomp.

3) Un tono abajo en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña.

4) Faixa un silenci de semibreve en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña.

TI. 1
te me quie - - bres, por-que llo-ra - ré si me fal-tas, si me

TI. 2
quie-bres, no te me quie - bres, por-que llo-ra - ré, llo-ra - ré, llo-ra - ré si me

TI. 3
no, no te me quie - bres, llo-ra - ré, por-que llo-ra - ré,

TI. 4
no te me quie-bres, no, no, por-que llo-ra - ré si me fal-tas, llo-ra - ré, por-que llo-ra -

Acomp.

TI. 1
te me quie - - bres, por-que llo-ra - re, llo - ra - ré si me

TI. 2
no te me quie - bres, llo-ra - ré, por-que llo-ra - ré,

TI. 3
quie-bres, no te me quie - bres, por-que llo-ra - ré, llo - ra - ré, llo-ra - ré si me

TI. 4
no te me quie-bres, me quie - bres, por-que llo-ra - ré, llo - ra - ré, llo-ra - ré llo-ra - ré si me

TI. 1
no te me quie-bres, me quie - bres, por-que llo-ra - ré, llo - ra - ré, llo-ra - ré, llo-ra - ré si me

TI. 3
quie-bres, no te me quie - bres, por-que llo-ra - ré, llo-ra - ré, llo-ra - ré si me

Acomp.

5) Faltan estas dos notas en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña.

6) Semibreve en el manuscrito. Debe ser mínima de la Biblioteca de Cataluña.

7) Falta un silencio de semibreve en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña.

29

TI. 1 fal-tas, llo-ra - ré, llo-ra - ré si me fal-tas y tris-tes los dos vol - ve - re-mos, vol-ve - re-mos a

TI. 2 fal-tas, por-que llo-ra - ré si me fal-tas y tris-tes los dos vol - ve - re-mos a ca-sa, vol-ve - re-mos a

TI. 3 por-que llo-ra - ré y tris-tes los dos vol - ve - re-mos a ca-sa, vol-ve - re-mos a

TI. 4 ré, llo - ra - ré, llo-ra - ré, por-que llo-ra - re si me fal-tas y tris-tes los dos vol - ve - re-mos a

Acomp.

TI. 1 fal-tas, llo-ra - ré, llo-ra - ré si me fal-tas, y tris-tes los dos vol-ve - re-mos a

TI. 2 por-que llo-ra - ré si me fal-tas, y tris-tes los dos vol-ve - re-mos a

TI. 3 fal-tas, por-que llo-ra - ré si me fal-tas, me fal-tas, y tris-tes los dos vol-ve - re-mos a

TI. 4 fal-tas, llo-ra - ré, llo-ra - ré si me fal-tas, y tris-tes los dos vol-ve - re-mos a

TI. 1 fal-tas, llo-ra - ré, llo-ra - ré si me fal-tas y tris-tes los dos vol-ve - re-mos a

TI. 3 fal-tas, por-que llo-ra - ré, llo-ra - ré si me fal-tas y tris-tes los dos vol-ve - re-mos a

Acomp.

8) Compás ausente en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña y en los papeles de la catedral de Bogotá. En ambos casos debe desestimarse.

9) Como emienda, fue añadido un *fa* semibreve en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña. Aquí se omitió.

38

TI. 1
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua y

TI. 2
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua y

TI. 3
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua y

TI. 4
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua y

Acomp.

TI. 1
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua y

TI. 2
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua y

TI. 3
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua y

TI. 4
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua y

TI. 1
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, y

TI. 3
ca - sa, tú _____ sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, sin_ el_ a - gua, y

Acomp.

47

Ti. 1
yo, yo, y yo con el a - gua.

Ti. 2
yo, yo, y yo con el a - gua. ¹⁰⁾

Ti. 3
yo, yo, y yo con el a - gua.

Ti. 4
yo, yo, y yo con el a - gua.

Acomp.

Ti. 1
yo, yo, y yo con el a - gua. ¹¹⁾

Ti. 2
yo, yo, y yo con el a - gua.

Ti. 3
yo, yo, y yo con el a - gua.

Ti. 4
yo, yo, y yo con el a - gua.

Ti. 1
yo, yo, y yo sin el a - gua.

Ti. 3
yo, yo, y yo sin el a - gua.

Acomp.

10) Falta un silencio de semibreve en el manuscrito del Museo Nacional del Teatro.

11) Falta estas dos notas en el manuscrito de la Biblioteca de Cataluña.

Museo Nacional del Teatro

Seguidillas que preceden al coro a 4 (siguiendo el guión del auto sacramental)

57

Ti. 1

A es - tas ho - ras al po - zo mi a - mor me sa - ca, ¿quién ha

Acomp.

12)

Catedral de Bogotá

Coplas de villancico

Ti. 1

3. Aun - que al po - zo ca - mi - no yo vier - to el a - gua, que en el

Ti. 3

4. Aun - que en el po - zo bus - co to - das mis di - chas, voy llo -

Acomp.

12) 13)

1. A estas horas a un pozo

63

Ti. 1

vis - to del fue - go ter - ce - ra el a - gua?, ¿quién ha

Acomp.

14)

Ti. 1

po - zo co - rrien - tes só - lo hay de lla - mas, que en el

Ti. 3

ran - do a bus - car - las a - rre - pen - ti - das, voy llo -

Acomp.

12) Son significativas las diferencias de la línea de acompañamiento para las seguidillas entre el manuscrito del Museo Nacional del Teatro y el papel de acompañamiento de la catedral de Bogotá.

13) Hay un silencio de semibreve antes de la segunda frase en los papeles de la catedral de Bogotá. Se omitió.

14) Octava baja en el manuscrito del Museo Nacional del Teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCIA, Joseph de, 1690. *Despertador cristiano eucarístico de varios sermones del Santísimo Sacramento*. Barcelona: por Rafael Figüero.
- BERNAL, José Manuel, 1984. *Introducción al año litúrgico*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 2001. *Primero y segundo Isaac*, edición musical de Álvaro Torrente, edición literaria de Rafael Zafra y Esther Borrego. Madrid: Editorial Alpuerto y Fundación Caja Madrid.
- ____ y Tomás de TORREJÓN Y VELASCO, 1990. *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham (eds.). Kassel: Edition Reichenberger.
- CATECISMO DEL SANTO CONCILIO DE TRENTO para los párrocos, ordenado por disposición de San Pío V. Traducido en lengua castellana por el P. M. Fr. Agustín Zorita, 1787. Madrid: Imprenta de Benito Cano.
- CHEVALIER, Jeany Alain Gheerbrant, 1998. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Nueva Colección Labor (5ª ed.).
- DEYERMOND, Alan, 2001. “Las imágenes populares en los cancioneros musicales”, en C. Alvar et al., (eds.), *Lyra Minima Oral (los géneros breves de la literatura tradicional)*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28 de octubre de 1998. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 17-29.
- ESSES, Maurice, 1992. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vol. New York: Pendragon Press.
- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM / El Colegio de México / FCE.
- ____, 2005. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE.
- ____, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan, 1782. *El pintor cristiano y erudito*, vol. 2. Madrid: por Joachin Ibarra.
- LAURETO, Hieronimus, 1625. *Sylva allegoriarum totius Sacrae Scripturae mysticos eius sensus, et magna etiam ex parte literales complectens, syncerae Theologiae candidatis perutilis, ac necessaria*. Venetiis: apud Gasparem Bindonum.

- MORALES ABRIL, Omar, 2005. *Villancicos de Tomás de Torrejón y Velasco*, El repertorio de la Catedral de Guatemala, vol. I. Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- _____, 2013. “Villancicos de remedo en la Nueva España”, en Aurelio Tello (coord.), *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*. Oaxaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 11-38.
- PACHECO, Francisco, 1649. *Arte de la pintura*. Sevilla: por Simón Faxardo.
- PACHECO Y ACOSTA, Alejandra, 2003. *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca Primero y segundo Isaac*. Kassel: Edition Reichenberger; Pamplona: Universidad de Navarra.
- _____, 2004. “Lírica tradicional y música en el teatro de Calderón: consideraciones sobre ‘Cantarico que vas a la fuente’”, en Pedro Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellano (eds.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 233-240.
- PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio, 1976. *El archivo musical de la catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro, 2012. “Motivos de la canción popular aseguran el código simbólico del romance: el caso de *La Samaritana*”, *Olivar*, año 13/2012 núm. 18, monográfico “La tradición poética occidental: usos y formas”, Mariana Masera Cerutti (ed.). La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 295-316.
- POZZI, Giovanni, 2013. “Rosas y lirios para María. Una antífona pintada”, *Creneida*, 1, 47-80. <http://www.creneida.com>
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed. y estudio), 1981. *Música Barroca Española, VI. Teatro musical de Calderón*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- REAU, Louis, 1996. *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos.
- REVILLA, Federico, 1995. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- SACROSANTO Y ECUMÉNICO CONCILIO DE TRENTO, 1787. Madrid: Imprenta Real.

- SANTOS, Aurelio de los, (trad.), 2013. "Protoevangelio de Santiago", *Los evangelios apócrifos*. México: Porrúa.
- SAS ORCHASSAL, Andrés, 1972. *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 tomos. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Instituto Nacional de Cultura.
- SIERRA PÉREZ, José, 1987. "La música escénica en El Escorial. El P. Antonio Soler y la tradición calderoniana", *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 2, 563-580.
- STEIN, Louise K., 1980. "El 'Manuscrito Novena': sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró", *Revista de Musicología*, vol. 3. núms. 1-2, 197-234.
- _____, 1999. *La púrpura de la rosa (Introduction to the critical edition of the score and libretto)*, Ediciones Iberautor Promociones Culturales S.R.L. / Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- STEVENSON, Robert, 1976. *La púrpura de la Rosa. Música: Tomás de Torrejón y Velasco, Texto: Pedro Calderón de la Barca*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- TERVARENT, Guy de, 2002. *Atributos y símbolos en el arte profano: un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- TORRENTE, Álvaro, 2007. "Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral", en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 99-148.
- VILA CARNEIRO, Zaida, 2006. "El agua en la canción de amor castellana, gallego-portuguesa e italiana", *Cuadernos de ALEPH*, núm. 1, 151-166.
- WHINNOM, Keith, 1982. "La defraudación del lector: un recurso desatendido en la poesía cancioneril", en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1047-1052.
- WILSON, Edward y Jack SAGE, 1964. *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. London: Tamesis Books Limited.

2. De la voz al papel

La voz popular en impresos populares y en otros soportes

MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA
Universidad de Alcalá

El dicho clásico *verba volant, scripta manent* me va a servir de pie forzado para comenzar esta intervención en el Congreso que lleva por título: *Lyra minima: de la voz al papel*. Sabemos que existen dos interpretaciones del significado de esa cita latina: “la voz es pasajera, lo que permanece y tiene valor es lo escrito”, es una (probablemente la más conocida y la más aceptada).¹ Pero hay otra: “es preferible el valor de la voz, su belleza y su vida volandera al de algo fijo, rígido para siempre en la letra escrita o impresa”. ¿Con cuál nos quedamos? Quizá no haya que hacer una elección entre estas dos formas de entender unas palabras latinas; mejor, quedarnos con las dos, en lo que cada una tiene de verdad.

Pero debo reconocer —y es casi obligado decirlo en este ámbito— que mis preferencias se inclinan hacia la segunda interpretación: la voz, su belleza y su vida... y —añado— su misterio. Porque el asombro y la fascinación que la voz nos provoca en el canto —por ejemplo— es algo que siempre he creído relacionado con ese “volar” de la palabra, de la palabra dicha. Es el misterio del vuelo cuando lo vemos en los pájaros (o en los aviones)... Hay explicaciones científicas, desde luego; pero aún así resulta difícil no asombrarse ante la gracia y la levedad del vuelo de una golondrina o ante la majestuosidad del de un águila.

Al *oír* la voz, si está bien utilizada, es frecuente pensar en su misterio, por el poder que tiene. Poder de evocación, de clarificación, de expresividad, de fuerza, de tantas cosas. Y cuando esa voz nos llega en forma de canto, de poesía cantada, ese poder se intensifica. Si una de las definiciones de poesía más conocida ha ido en

1 Una canción popular afirma esto mismo desengañadamente: “Papeles son papeles / cartas son cartas. / Palabras de los hombres / todas son falsas”. Conozco diferentes versiones de esta canción: en Cuba la conocen solo como “infantil” (it), en Colombia, como “canción de rueda” y, en mi tierra, Liébana (Cantabria), la cantábamos para “saltar a la comba”. También la consideran a veces un “refrán” o relacionada con alguno; puede verse, en Correas, este: “A cartas, cartas y a palabras, palabras”. Sobre esas relaciones entre refrán y cantar: Frenk, 2006: 545-560.

la dirección de poner de relieve su “unidad de sentido y sonido” (Guillén, 1990), en la lírica cantada el sonido se “duplica” y el sentido, casi siempre, se intensifica. Esa intensificación se hace más evidente, creo, cuando lo que se canta es un texto de lírica popular. No sé si percibirlo de esta manera es una experiencia general pero, desde luego, es la mía. Me parece más *intenso* el sentido de lo que se ha transmitido en un cantar, como el que podemos oír sobre unas melancólicas y desengañadas palabras:

A los árboles altos
los lleva el viento,
y a los enamorados
el pensamiento.
¡Ay, vida mía, el pensamiento!
Corazón que no quiera
sentir dolores
pase la vida entera
libre de amores.
¡Ay, vida mía, libre de amores!

Y, en una dirección más alegre, es diferente leer un texto como “Él regruñir —yo regañar” (NC, 1801)² que escuchar una voz que canta con humor y que yo he oído cantar en mi tierra del norte español:

Casóme mi madre
con un pícaro pastor,
no me deja ir a misa
ni tampoco al sermón,
quiere que me esté en casa
remendando su zurrón.

Él regruñir, yo regañar,
no se lo tengo de remendar.

En ambos casos, el amor melancólico y la protesta humorística, sus textos cantados parecen llegarnos de otra manera aunque, a veces, no sepamos identificar bien cuál es esa “otra manera”.

² Citaré así, NC seguido del número de la composición, la magna obra de Margit Frenk, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, México: 2003.

Un filósofo acostumbrado a leer despacio los textos, como buen filólogo además de buen filósofo hermenéutico, escribió:

Con todo, la viva voz conserva en el campo del lenguaje tanto la primera como la última palabra. La palabra que se encuentra hablando es la que tiene que ser encontrada de nuevo en la lectura de los textos, si es que queremos que los textos hablen. Esto es válido tanto para la voz del que habla [*o del que canta, añadiría yo...*] como para la lectura, incluso cuando se trata de un mundo que ha surgido literariamente y que, por tanto, no tiene voz. Es algo que realizan conjuntamente nuestra corporalidad y la vida que llevamos dentro (Gadamer, 1997: 99-100).

Hasta aquí, Gadamer. Y utilizo estas palabras tuyas aquí y ahora porque vienen doblemente al caso, puesto que los textos que leemos (o alguna vez escuchamos) quienes nos ocupamos de la *Lyra minima* no forman parte, muchas veces, “de un mundo que ha surgido literariamente y que, por tanto, no tiene voz”; al contrario, esta poesía lírica popular que estudiamos es desde su comienzo “algo que realizan conjuntamente nuestra corporalidad y la vida [la voz] que llevamos dentro”. Es una experiencia completa, esa en la que interviene todo nuestro ser, hecho de cuerpo y de otra cosa que llevamos dentro.

Y en este momento vuelvo a Gadamer que tanto y tan bien ha estudiado el arte de la palabra; quiero recordar otro texto suyo, más breve: “lo que importa es que hay que oír lo que dice escrito. Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender” (1998: 70-71).

Esa sería, creo, la capacidad que deberíamos desarrollar de forma especial los que nos dedicamos al estudio de la voz popular. Deberíamos ser oyentes de la literatura la cual, al principio, fue literatura no escrita; es decir, literatura oral. Nosotros, la mayor parte de las veces, la leemos ya escrita, fijada por la escritura. Y en nuestra lectura, apoyados por la memoria, tratamos de oír, de escuchar interiormente, de comprender. No sé si en esa comprensión también juega un papel la nostalgia de una escucha real de la voz y de ser espectadores-actores de una *performance*, en la que se nos daría todavía más completa esa unidad de sentido y sonido. Leyendo solamente nuestros textos de lírica popular tal vez estemos modificando su significado completo, porque son precisamente los textos en sí mismos los que marcan la línea de separación entre lo oral y lo escrito (Zumthor, 1984: 95).³ Y en los textos debemos quedarnos. O me debo quedar, yo ahora, con ellos.

Estudiándolos es como también identificamos la voz que nos llega en ellos: femenina o masculina, de un grupo o de una persona individual, de una anciana o

3 La observación es de Hans Robert Jauss, pero Zumthor la recoge en el lugar citado.

de una niña, etcétera. Conocemos las “marcas” que sirven para esas identificaciones; y sobre la voz femenina y a la zaga de los trabajos de Margit Frenk, nos ofreció un completo estudio la profesora Mariana Maser (2001), en torno a esa voz en la antigua lírica hispánica. Pero ahora me estoy refiriendo a esa voz primordial que brota de nuestros impulsos y que de alguna manera traduce —a riesgo de traicionar— la casi intraducible realidad de nuestras sensaciones, sentimientos y emociones. La voz lírica popular nos ofrece una perspectiva peculiar sobre la intemporalidad de nuestros sentimientos. Y entiendo la intemporalidad en el sentido al que nos acerca la palabra griega *kairós* (en lugar de *kronos*): el tiempo *adecuado* que, por eso mismo, por ser el adecuado, no sabemos —ni tenemos por qué saber— si lo que cuenta y canta fue hoy o mañana. Es el tiempo intemporal —y perdón por este oxímoron— de la emoción, sea esta del tipo que sea; y las palabras que nos cuentan o cantan algo de esa clase de tiempo —y de esas emociones— sirvieron hace siglos, y nos sirven hoy y servirán mañana, para hablar de las claves emocionales de nuestro ser como humanos.

Quizá sea esa la razón por la cual no nos cuesta nada aceptar y entender la intertextualidad constante que se da en la lírica popular: en ella localizamos, con relativa facilidad, los cruces, las contaminaciones de una canción a otra, sus raíces probables, su descendencia casi segura. La intemporalidad, y hasta, podríamos decir, la densa impersonalidad de la voz que canta en nuestra lírica popular nos permite una lectura —o una audición— que se nos va cargando de sentido. Todo esto es también posible porque esta lírica popular, además de no estar localizada en un tiempo concreto, se encuentra —en cambio— situada siempre, o casi siempre, en “un solo lugar afectivo” (Zumthor, 1984: 110).⁴ La lectura de nuestros textos de la antigua lírica puede aclarar, sin necesidad de muchas palabras, lo que eso significa: es el lugar del *encuentro*. Encuentro entre dos personas (casi siempre dos; alguna vez, más); el lugar que podríamos identificar con una palabra más breve: el *entre* (Buber, 1994: 16). Es decir, el lugar en que sucede algo importante —digno de ser cantado— entre dos personas: el amor (en un porcentaje altísimo), la queja, la discusión, el dolor, la dicha, la felicidad o el duelo de la pérdida. Y tantas otras cosas que son fruto de la fuerza, del dinamismo de la voz que dice y canta.

En los párrafos anteriores he mencionado la palabra *dinamismo*; es decir, energía, fuerza para mover y moverse con presteza y agilidad. Me toca ahora hablar del *dinamismo* de la voz en su vuelo. Esto es, en su difusión. En el castellano coloquial de España, decir de alguien que “voló” equivale, no tanto a una desaparición

4 Dice así todo el contexto: “Una obra con destino oral [...] reduce la duración a la iteración indefinida de un momento único; el espacio, a la unicidad figurada de un único lugar afectivo” (la traducción es mía).

ción cuanto a que se ha ido a otra parte. Eso pasa con los cantarillos de la antigua lírica hispánica: vuelan y aparecen en otra parte, en otras partes inusitadas, inesperadas a veces. Y ahí es donde podemos encontrarlos todavía hoy.

Si repasamos las *fuentes* que manejó la profesora Frenk para la extraordinaria recopilación de su *Nuevo Corpus*, vemos que son variadísimas y, sobre todo, abundantísimas; las podemos encontrar agrupadas en dos de los índices del libro: *el de autores y obras* y el de *Cancioneros, pliegos sueltos, obras de música*. Repasarlos es una tarea que señala los lugares en donde se ha difundido la lírica popular, cómo ha sido esa difusión y cómo y por dónde ha llegado la lírica popular hasta nosotros. Esas *fuentes* son casi inabarcables, y digo “casi”, aunque el trabajo de nuestra maestra pudo abarcarlos prácticamente en su totalidad. Incluso, si a esos índices —sobre todo al de autores y obras— les suprimiéramos los nombres de autores modernos de estudios y antologías en donde se incluían cantarillos que la autora añadió a su recopilación, el número seguiría siendo abrumador. Todavía más abrumadoras son las entradas que aparecen en el índice de *Cancioneros, pliegos sueltos*, etcétera, que además remite a indudables fuentes primarias en las que se acumulaban miles (y no me equivoco: miles) de las cancioncillas de lírica popular que nos interesan. Revisando con cierta rapidez y no excesiva atención, se pueden enumerar en este índice 884 ítems, aproximadamente. Entre uno y otro es donde Margit Frenk ha localizado 3 790 muestras de la antigua lírica popular hispánica.

Menciono estos números extraídos del *Nuevo Corpus* porque es precisamente este libro el que me va a servir de referencia para señalar los porcentajes aproximados de antiguas canciones populares que aparecen en impresos populares a los que aludo en el título de esta intervención. Lo hago aproximadamente porque queda para los expertos informáticos la contabilización exacta.

Pero antes de entrar en la tarea de identificar las canciones populares en ese tipo de impresos, me voy a detener un momento en el adjetivo popular que estoy utilizando profusamente. No pretendo decir nada que no sepa este público especialista. Es solo una manera de “cantar la palinodia” por mi parte.

El concepto de lo *popular* ha estado en discusión constante entre los estudiosos de estos temas. Es difícil llegar a un acuerdo, aunque tengo la sensación de que, poco a poco, se están dejando atrás las divergencias de opinión y enfoque para llegar a una concepción de lo popular más amplia y, sobre todo, más flexible que la que se mantenía, por ejemplo, entre los estudiosos del siglo pasado, especialmente entre los de su primera mitad. No voy a citar nombres, aunque sí quiero mencionar un trabajo reciente, el del profesor Aurelio González quien, en el libro *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia* (2001: 101-108), se refiere precisamente al

adjetivo *marginada*, pero para rechazarlo. Me uno ahora a sus observaciones —y esto a pesar de que yo misma utilicé la palabra en el título de un librito mío, ya de hace años— para hablar de este tipo de literatura popular y de otros similares y quizá emparentados misteriosamente con ella; sobre todo, con su difusión (García de Enterría, 1983). Creo hace ya tiempo y cada vez más que el adjetivo que mejor podemos usar es el de popular, sin más, entendiendo por ello algo que engloba lo sociológico (a lo que aludía en primer lugar lo de “marginada”), lo folclórico y antropológico, lo literario, lo oral —casi siempre— y algo, también tan misterioso como la propia voz, que responde a un gusto interior muy amplio que todos llevamos dentro. La afirmación de que todos somos pueblo, por muy extensa y fácil que parezca, es quizá la más verdadera y la que mejor nos permite llamar a este tipo de literatura *popular*.

Cuando esa voz popular pasa a impresos populares es cuando puede resultar cuestionable, tal vez, mantenernos en el ámbito de lo popular. ¿Impresos, lectura? Llamo impresos populares a los que cuestan poco, se venden por las calles, son frágiles y de pocas páginas, de letra clara y sin acotaciones marginales, entre otras características; es decir, los pliegos sueltos, pliegos de cordel, *folhetos* (término brasileño), libros de *canya* y *cordil* (en catalán), etcétera. Y, de acuerdo con el profesor González, los reconozco por su contenido, pues están “caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura de los poetas cultos, pero que se adapta a una estética popular” (González, 2001: 102). Pero, insisto, esto es en cuanto al contenido principal, porque en cuanto al soporte es indudablemente un tipo de impreso “popular”, que se imprime en ciudades, sí, pero se vende, y se vende barato, un poco por todas partes y —esto es lo más importante— lo compran todos: los pobres, principalmente, pero también ricos, mujeres, niños, letrados e iletrados, nobles y hasta “intelectuales” de la época.

En el siglo XVI, un obispo polaco, Piotr Dunin Wolski —quien vivió entre 1531 y 1590—, además de canciller, legado y embajador, fue un bibliófilo que compraba toda clase de libros y publicaciones varias en sus viajes. Entre ellos estaban “47 romances sueltos españoles, llamados pliegos, impresos en Granada entre 1566-1573” (Romero de Lecea, 1975: 11). Esto, en el siglo XVI. Y hay más ejemplos parecidos del interés de personas cultas por estos impresos populares. Cito otro, bien conocido, del siglo XVII: la colección de pliegos sueltos (*chap-books*, en inglés) que se conserva en el Magdalen College, de Cambridge, la reunió *in situ* el original personaje Samuel Peppeys, funcionario del gobierno británico, viajero curioso, quien compró los pliegos en sus correrías por tierras andaluzas en los años finales del siglo XVII, colección que luego donó al College de Cambridge, donde había es-

tudiado. Allí, los estudió magistralmente el profesor Edward M. Wilson (Wilson, 1995-1997).

Traigo a colación estos datos, quizá ya conocidos por ustedes, para llamar la atención, una vez más, sobre ese proceso intercultural al que también aludía el profesor González en su trabajo citado, señalando “los valores aceptados de una comunidad, en una doble vertiente de conservación y refuncionalización” (2001: 104).

Pues bien, en estos pliegos sueltos (a los que yo llamo pliegos poéticos, también porque —sobre todo en los del siglo XVI— en ellos se conserva mucha y muy buena poesía) encontramos lírica popular; textos que podemos incluir en la *Lyra minima* que nos interesa. Pero, ¿cuánta de esta lírica popular ha pasado de la voz al papel de estos impresos populares? Pregunta que me he planteado muchas veces, pero que solo ahora me he decidido a contestar con calma y con algún número.

Para trabajar de forma un poco más “científica” y no a través de meras impresiones, he atendido a un conjunto de pliegos, conocidos por mí. Tengo delante un conjunto de pliegos para explorar en esa dirección. Necesitaba moverme en un terreno que yo pudiera abarcar y, sobre todo, conocer, y así no hablar por aproximaciones solamente. De esta forma, he revisado unas cuantas colecciones y catálogos de pliegos poéticos sueltos que conozco relativamente bien. Son estos:

1.- Antonio Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos poéticos sueltos. (Siglo XVI)*, Edición corregida y actualizada por A.L.F. Askins y Víctor Infante. Madrid: Ed. Castalia, 1997. Dejo sin revisar los sucesivos “Suplementos” que Víctor Infantes ha ido publicando posteriormente, porque no creo tenerlos todos a mano; y también prescindiendo de los pliegos del XVI que el mismo Prof. Infantes ha localizado este mismo año en una biblioteca italiana, ya que todavía no está publicado el estudio. Aun así, podemos decir que todos los pliegos poéticos del XVI están catalogados en esta magna obra, aunque todavía podríamos decir de ella que está “in fieri”.

2.- María Cruz García de Enterría, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en la British Library de Londres*. Pisa: Giardini Ed., 1977.

3.- Victoria Camps, Víctor Infantes-Marcial Rubio, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la biblioteca de don Antonio Rodríguez-Moñino*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.

4.- María Cruz García de Enterría-Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional de Madrid (Siglo XVII)*. Madrid: Biblioteca Nacional-Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

5.- María Cruz García de Enterría- M^a José Rodríguez Sánchez de León, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (siglo XVII)*. Alcalá de Henares: Serv. De Publicaciones de la Universidad, 2000.

6.- Alicia Cordon Mesa, *Pliegos poéticos sueltos en castellano del siglo XVII en la Biblioteca de Catalunya*. Alcalá de Henares: Serv. de Publicaciones de la Universidad, 2001.

Los cuatro últimos *Catálogos* de este conjunto son una parte, la más importante, de los resultados obtenidos en un proyecto financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (PB91-0162) que dirigí, yo misma, en el Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá de Henares. Conozco, por lo tanto, el contenido de estos *Catálogos* con bastante precisión. Aunque, respecto a los del siglo XVII, no he logrado realizar mi sueño de catalogarlos todos, tarea que sí hizo don Antonio Rodríguez Moñino con los del siglo XVI y que han podido completar sus sucesores. El número abrumador de los pliegos del siglo XVII asusta y es casi inabarcable.

Mi punto de referencia y contraste principal para saber con certeza cuáles son verdaderas muestras de lírica popular antigua es el ya mencionado *Nuevo Corpus*, de la profesora Margit Frenk.

En primer lugar, el número total de pliegos poéticos que contienen estos seis catálogos (llamo así también al *Diccionario* de don Antonio Rodríguez-Moñino, aunque lleve otro nombre) es de 2908; cantidad que confirma, una vez más, los atrevidos cálculos que se han hecho, o que yo misma hice, sobre la masiva difusión de este tipo de impresos populares y que apoya, también, las matizaciones realizadas sobre el analfabetismo de la población española de los siglos XVI y XVII. No me voy a detener en esto porque ya lo he escrito en otros lugares (García de Enterría, 1993).

En segundo lugar —y tal vez lo más importante para destacar aquí—, es que no son muy abundantes, muy numerosas, las cancioncillas de lírica popular que se recogieron en una cifra tan alta de pliegos poéticos sueltos. Calculando, a través de los datos de los seis catálogos que estoy manejando, veo lo siguiente:

En el *Nuevo Diccionario* del siglo XVI, hay 217 cancioncillas. Pero este cálculo está realizado con los datos que aporta el *Nuevo Corpus* y cribándolos un poco, dado el número notable de cantarillos repetidos en distintos pliegos. Natural-

mente, no he tenido en cuenta otro tipo de impresos, solo los pliegos sueltos perfectamente identificados en los índices del *Nuevo Corpus*. Por otro lado, tengo que hacer notar que, en el propio *Diccionario* hay un índice de “Tonos para cantar y bailes” que solo recoge cincuenta textos de lírica popular. Probablemente, este índice requiere una revisión, por estar incompleto.

Sin embargo, esas cincuenta muestras, tan escasas, coinciden bastante con el escaso número de cancioncillas que aparecen en el *Catálogo* de los pliegos del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid: el contraste es, también, grande, pues en 1182 pliegos solo están recogidas 36 muestras de lírica popular. En los 228 pliegos de la British Library, anoto 16 cancioncillas; solo tres en los 165 pliegos de Bibliotecas portuguesas, y ninguna en los de la Biblioteca de Catalunya ni en la de Rodríguez-Moñino.

En resumen: en los 2908 que utilizo como referentes, de lo que llamo “impresos populares”, solo puedo identificar 272 textos de lírica popular antigua. ¿Qué puede significar esto? Porque no llegan ni al 10% de las composiciones que se imprimen en los pliegos sueltos.

Dejando aparte las consideraciones a que podría llevarnos un examen de cómo se formaron esos fondos y colecciones de pliegos poéticos en las distintas bibliotecas, pienso que una explicación nos aboca, de nuevo, al carácter básicamente oral de este tipo de lírica popular. Y otra explicación, pero relacionada con la anterior, es la evolución del gusto de los compradores y usuarios de los pliegos sueltos.

En el siglo XVI se recogían en los pliegos, como textos-base, un gran número de romances viejos; al final del mismo siglo, la moda de los “Romancerillos” y “Cancionerillos” (pliego seriados, impresos en menor tamaño) insistió en la recopilación de romances, pero ya, sobre todo, los del *Romancero Nuevo*. Y en el siglo XVII, los pliegos sueltos se llenaron de otro tipo de romances, o coplas, o quintillas, que apuntaban a otra clase de textos que, con frecuencia, llevaban ya nombre de autor, pero eran unas composiciones que versificaban crímenes y desgracias personales —o de una ciudad o región— (terremotos, huracanes...); casos “horrendos y espantosos”, como los mismos títulos anunciaban; también, poesía religiosa o pseudo-religiosa, etcétera.

Pienso que todo esto, que enumero aquí con tanta rapidez, está hablando de la afición sostenida por lo narrativo, que debía ocupar el primer puesto entre las aficiones de los compradores de pliegos sueltos. Los romances viejos y los nuevos contaban —y cantaban— historias de amor, caballerescas, de la guerra de frontera, en el siglo XVI. En el XVII, los romances de ciego se salmodiaban, y contaban

en verso noticias que interesaban; se ha entendido este tipo de literatura de cordel —en parte— como el inicio remoto del periodismo, porque en ella destacan los crímenes, algunas batallas (las guerras con Francia, las de Portugal y Cataluña), y también historias burlescas o de cuernos; de cautivos, de bandoleros... Se puede ver que el gusto a que atendían con preferencia estos impresos populares, en ambos siglos, era al de la narración, al relato.

¿Y la lírica popular? Las cancioncillas, los villancicos, sí están ahí pero, más que nada, para “rellenar” planas en la imprenta y no desperdiciar papel, que no era barato, aunque fuera de mala calidad. Esto se puede ver, sobre todo, en la escasa presencia de ellas en los pliegos del siglo XVII. En los del XVI, puesto que el romance se cantaba, no estaba descolocada, a su lado, una canción, una letrilla o un villancico popular, cuya letra y tonada eran, también, conocidas —el gusto popular insiste, una y otra vez, en repetir lo que ya conoce—. A veces, no muchas, el autor-impresor del pliego tiene un cierto cuidado en dar una unidad temática al conjunto del impreso, y junto a un romance amoroso, colocará al final un villancico relacionado, también, con el problema amoroso de aquél romance base. Por ejemplo, en un pliego suelto temprano, de comienzos del siglo XVI (muy probablemente, de 1513), se imprime un romance que versifica lo esencial de la trama de la tragicomedia de Rojas, *La Celestina* (García de Enterría, 1983, y Snow, 2006). Y, al final, leemos otro breve romance amoroso, que comienza:

De la luna tengo queja
y del sol mayor pesar;
siempre lo hubieron por uso
de no dexarme folgar...

El gusto certero del impresor Cromberger trata de unificar todo el contenido del pliego con otro villancico conclusivo, que es una nueva queja por los amores “desastrados”, y su final:

Amor, quien de tus plazerres
y deleytes se enamora
a la fin, cuitado, llora.

Como se ve, este villancico no es popular, sino culto, aunque podría buscársele una leve relación con el núm. 749 del *Nuevo Corpus*:

Amor, quien no te conoce
que te compre

el cual, curiosamente, se localiza también en una ensalada que comienza “Al tiempo que ya el aurora”, de un manuscrito de la Biblioteca Nacional. Y me llama la atención que el tema del alba que separa a los amantes está presente en pliego y en manuscrito. Misteriosas correspondencias de la lírica y de su difusión...

No es, con todo, nada frecuente esta habilidad de darnos un pliego poético que cuenta y canta una historia completa en sus cuatro hojillas. Lo más habitual, como decía arriba, es una utilización de la lírica popular como relleno, aunque sabiendo, eso sí, que sería bien recibida por los compradores del pliego, al menos durante el siglo XVI. Después, ya lo he dicho, todo cambia. Y la difusión de la lírica popular se mantiene, evidentemente, a través de la voz, pues hay testimonios numerosísimos del canto callejero de los hombres y mujeres del Siglo de Oro. Lo que cantaban queda anotado en manuscritos, cartas, obras de teatro, obras de ficción... No cito, porque todos ustedes saben a qué me refiero, y el *Nuevo Corpus* nos lo dice una y otra vez si estudiamos sus índices y, principalmente, sus 3790 entradas.

He hablado de los manuscritos y me interesa mencionarlos como otro soporte importante de la voz popular y su transmisión. Para reconocer una vez más su importancia basta recorrer el índice citado del *Nuevo Corpus*. El número de las cancioncillas recogidas a partir de manuscritos es literalmente abrumador. Imposible hacer un recuento rápido sin contar con medios informáticos. Ya la profesora Frenk habló magistralmente de “El manuscrito poético, cómplice de la memoria” (1993); y, como síntesis de ese trabajo, copio una frase breve y densa de contenido: “Manuscrito, memoria y voz eran tres fases de un mismo proceso, y la vida de los poemas se desplazaba continuamente entre una y otra de esas fases” (Frenk, 1993: 115). Como ven, en esas breves líneas aparecen las dos palabras que me están guiando a lo largo de este trabajo: la voz y la vida, el proceso vital de la lírica popular antigua. Ahora se añade otra palabra que, a la hora de realizar estos trabajos, es imprescindible, por mucho, que se nos escape: la memoria.

Los manuscritos apoyan la memoria mejor que los impresos. Si el público lector (o no: solo oidor) compraba pliegos sueltos para conocer y para no olvidar las historias que contaban los romances (siglo XVI) o los “casos” (siglo XVII), cuya presencia impresa es más que evidente, la escasez de lírica popular en esos impresos puede indicarnos que la memoria de ese género lírico buscaba su apoyatura por otros cauces; y uno de ellos sería la que daban los manuscritos. No me refiero ahora, como está claro, a los manuscritos ricos, que los hay y en abundancia; ni siquiera a los “cancioneros” manuscritos, también organizados con criterios perceptibles que señalan unos gustos determinados de quienes los recopilaban o los mandaron copiar. Me refiero, más que nada, a los manuscritos de “poesías varias” formados, muchas veces, por papeles “varios” también, provenientes de distintas

manos, en diferentes clases de papel, con diversas intenciones y unidos aleatoriamente, para que no se desperdigaran.

El manuscrito ayer, entonces y siempre, nos sirve para refrescar la memoria; y pienso que las anotaciones que hacemos en nuestras agendas, a veces a toda prisa, y en nuestros móviles o celulares, tabletas o computadoras, tienen la misma función utilitaria y, dejando a salvo otras funciones, lo que hacen es recordarnos asuntos, citas, obligaciones. El manuscrito poético del Siglo de Oro tenía, como es obvio, otra función: la anotación escrita a mano en un papel era un elemento que añadir a otros, y formar así un depósito de la memoria. En el caso del canto popular también —y recuerdo aquí, de paso, la intervención del profesor Luis Díaz, en el Congreso de *Lyra Minima* de 2007, en México, donde nos leyó una comunicación muy interesante sobre la costumbre, muy actual, de los adolescentes que llevan a las clases sus carpetas llenas de fragmentos manuscritos de canciones, de otros versos (a veces infames, eso sí...), de dedicatorias de compañeros, de cosas ajenas a las asignaturas obligatorias, pero que también quieren conservar y recordar, porque los mecanismos de ayuda a la memoria son, a pesar del tiempo transcurrido, siempre semejantes (Díaz, 2010); amigos y colegas míos, profesores de enseñanza media, comentaron hace unos días, por cierto, que acababan de ver entre sus estudiantes el trasiego de carpetas de ese estilo—.

Quiero mencionar, por un momento, el caso de los manuscritos guardados en monasterios religiosos, principalmente femeninos. El interés creciente por la escritura femenina está llevando a un trabajo de investigación muy serio de estos manuscritos conventuales (Manero, 2004 y Baranda, 2013). Recuerden los conservados en un monasterio del Carmelo y que han estudiado Víctor García de la Concha y Ana María Álvarez Pellitero (1982). No cabe duda de que el gusto por la poesía cantada fue un rasgo distintivo de Santa Teresa de Jesús y también de San Juan de la Cruz. Y a través del epistolario de Santa Teresa podemos ver cómo se transmitían, de un convento a otro, papelillos con canciones escritas por las monjas, casi siempre “al tono de”, divinizadas. Lo mismo, o parecido, sucede con San Juan de la Cruz. En relación con el *Cántico*, dice García de la Concha: “san Juan compone las treinta primeras estrofas en su prisión toledana, entre diciembre de 1577 y agosto de 1578. Sabemos que se difundieron con rapidez oralmente y en papeles manuscritos” (2004: 163); se trata de cantos que, según datos fiables, pasaban de un carmelo a otro. Los testimonios que nos quedan del gusto de san Juan de la Cruz por la poesía cantada son abundantes; y, a través de esos testimonios, conocemos su modo de divinizar repentizando un cantarillo popular:

Si amores me han de matar
agora tienen lugar
(NC, 618).

La historia de esta versión a lo divino la contó fray Jerónimo de San José en su *Historia del venerable padre fray Juan de la Cruz* (Madrid, 1641), a medio siglo de distancia de la muerte del santo, y la noticia le había llegado también a través de papeles varios de los y las carmelitas. Lo mismo, o parecido, sucede con otra canción popular que llevó al éxtasis al santo cuando en su corazón la cambió a lo divino:

Muero de amores, carillo
¿qué haré?
Que te mueras, a la fe
(NC, 706).

Otro ejemplo desconocido: bastantes años más tarde, una monja bernarda, Sor Magdalena de la Trinidad, de un convento de Ocaña, escribe sus reflexiones, relata sus visiones, lo que siente y vive en la oración, y en sus escritos demuestra una enorme admiración por Santa Teresa de Jesús y por la espiritualidad del Carmelo; y quizá, llevada por ello, en el manuscrito inédito que se conserva⁵ de la segunda mitad del siglo XVII, la monja escribe romances, coplas y endechas con bastante fluidez y gracia. Pero lo que me interesa destacar ahora es que también mezcla otros metros de poesía popular; por ejemplo, esta seguidilla que a la vez tiene resonancias de adivinanza popular cantada:

¿Quién es esta que sube
de la montaña,
que aunque sube del valle
al monte iguala?

Y responden los coros:

María hermosa
que es de los cielos reina,
de Dios esposa.

⁵ En mi biblioteca particular, como regalo espléndido de mi gran amigo y maestro que fue don Eugenio Asensio. Lleva por título *Luz del entendimiento*, y está fechado en 1654; la composición que cito está en el fol. 82r.

Recuerdo, de paso, que el auge de la seguidilla se da desde finales del siglo XVI y, sobre todo, en el siglo XVII; y Sor Magdalena de la Trinidad —por lo que dice de sí misma o deja adivinar— nació y se formó en este último siglo. En su formación tuvieron mucho que ver sus lecturas; pese a sus pretendidas manifestaciones de ignorancia y “sin letras”, se deduce muchas veces de su texto que le gustaba la lectura de novelas de caballería y disfrutaba con romances y letrillas de su tiempo.

La afición de los religiosos y principalmente la afición carmelitana por las coplillas pasará también, en alguna ocasión, a algún pliego suelto, como uno que se ha estudiado hace relativamente poco (Carro Carbajal, 2005) que lleva el título de *Coplas sencillas y sin arte*; aunque esta vez el término “coplas” está referido al metro utilizado según el sentido que se le daba ya en el siglo XVII: cuartetas en rima asonante en los pares, mantenido a lo largo de toda la composición. La sencillez de metro y contenido lleva a pensar en una composición escrita en un convento por una persona (la voz parece femenina en algún momento, pero no queda claro) que deseaba obedecer las recomendaciones de Santa Teresa a sus monjas para que escribieran “con simplicidad y llaneza”.

Simplicidad y llaneza que parece haberse perdido a lo largo del siglo XVII, cuando se trataba de escribir villancicos para ser cantados en las fiestas de la Navidad, Reyes y otras. Las riquísimas colecciones de estos villancicos, que se conservan en tantos lugares del mundo hispánico, nos aportan material enormemente abundante para la búsqueda de canciones de lírica popular. Estas aparecen mezcladas de distintas formas entre las letras, muchas veces rebuscadas, conceptuosas, pseudo-populares —y digo bien, falsamente populares— con que en los siglos XVII y XVIII se celebraban en las iglesias y catedrales las fiestas del ciclo navideño, principalmente, y que fueron extendiéndose, después, a otros ciclos festivos. En el *Nuevo Corpus*, la profesora Margit Frenk ha utilizado con abundancia estos pliegos de villancicos como una fuente importante de canciones populares, y lo son. Pero estos impresos ya no son estrictamente populares, al menos en mi opinión. Se imprimían por imprentas adscritas unas veces al Palacio Real (en Madrid) o en catedrales e iglesias a las que convenía su difusión entre quienes iban a asistir a la celebraciones litúrgicas. No voy a entrar en este tema, que he tratado en otras ocasiones para buscar en esos villancicos “noticias” de la sociedad cortesana y diplomática de la época, pues de alguna forma eran también pliegos “noticieros”; o también para subrayar su carácter efímero; o llenos asimismo de referencias teatrales; y, lo que más interesa aquí, para subrayar su condición de depósito de canciones y de bailes de la voz popular, por muy enmascarada que estuviera entre el barroquismo de las letras y la polifonía musical de aquellos siglos.

Precisamente, para poner de relieve ese enmascaramiento, traigo aquí un ejemplo que me parece paradigmático. En 1777 se celebra la fiesta de los Santos Reyes (Epifanía) en la Catedral de Sevilla. Las “letras de los villancicos que se cantaron” las imprime el “Doctor Don Geronymo de Castilla, Impresor Mayor de dicha ciudad”. Creo que es evidente, desde la portada donde van estos datos, que no se trata de un impreso popular. Y leyendo el contenido, es más evidente todavía que el gusto conceptuoso, culterano, que permaneció vigente en determinados ambientes durante el siglo XVIII, primó en la composición de estos villancicos. Y eso a pesar de que algún villancico tenga el ritmo de seguidilla, aunque ya se le identifica como “tonadilla”. No conozco la música que acompañaba estos villancicos, pero la complicación retórica de las letras y las voces distintas que intervenían me hacen pensar en una polifonía también compleja.

Hacia ya tiempo que se había perdido de vista, en las iglesias, aquella recomendación del Concilio de Trento en un Decreto de 1562:

En aquellas misas que se celebren con cantos y órganos, nada profano ha de entremezclarse, sino tan solo himnos y loores divinos. El canto debe estar dispuesto no para satisfacer el oído, sino que las palabras sean claramente entendidas por todos (*apud* Torres, J., A. Gallego y L. Álvarez, 1981: 146).

¿Se entendía la letra de estos villancicos por los asistentes a estas celebraciones? Tengo mis dudas. Creo que aquí pueden hablar mejor quienes estudien estos villancicos desde un conocimiento musical del que yo carezco. Pero precisamente, y esto es lo que me interesa en este momento, en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid de este pliego (signatura VE/1305-94), en una página en blanco, encontramos una muestra evidente de la voz popular y, probablemente, del gusto popular por los villancicos populares. Vemos unos toscos dibujos a pluma que parecen una ingenua ilustración navideña: tres figuras humanas, y tres animales —¿pavos?— que pueden hacernos pensar en unos pastores llevando regalos al Niño de Belén; el portal no aparece y sí, en cambio, una fachada que puede ser la de una iglesia, porque está rematada en lo alto por una cruz. Y sobre estos dibujos, una mano torpe, quizá por inexperta, ha anotado dos versos de un villancico, esta vez, sí auténticamente popular:

La Virgen fue a Belén
por una montaña oscura...

Al leerlo, tuve que recordar una voz, unas voces cantando ante un “nacimiento” (o “pesebre”, en otras regiones) un villancico que quizá todos recordemos:

La Virgen va caminando
por una montaña oscura,
y al vuelo de la perdiz
se le ha espantado la mula.
Pobrecita Virgen,
va pisando nieve,
pudiendo pisar
rosas y claveles...

De nuevo, nos volvemos a encontrar con la voz del pueblo, la voz nuestra, la de todos. Y me gusta encontrarla en lugares así, en un impreso que recoge textos que podríamos llamar “cultos”, como si fuera una protesta reivindicativa de lo que realmente es popular, tradicional, que va atravesando los siglos. Ese villancico, que una mano del siglo XVIII copió con torpeza, se canta todavía hoy. La letra la podemos oír en música pausada y un tanto melancólica cuando la canta, por ejemplo, un coro en León, en el norte de España. Pero también entre las palmas y risas de una navidad gitana, en el sur, como la he podido escuchar yo misma. O con variantes de letra que indican la enorme vitalidad del villancico navideño.

En uno de sus magistrales libros, escribe la profesora Frenk: “según sostenemos algunos, no existe una oposición entre lo oral y lo escrito, entre oralidad y escritura” (1997: 19). Lo que he pretendido decir en esta larga intervención es precisamente eso, que no hay oposición entre la voz y el papel, que se necesitan mutuamente para que podamos recordar, para que podamos disfrutar de la antigua lírica popular hispánica, de nuestra *Lyra minima*, y la podamos estudiar; y podamos compartir, estos días, nuestros intereses, nuestros gustos y nuestra amistad.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a y Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, 1982. *Libro de Romances y Coplas del Carmelo de Valladolid (1590-1609)*, Salamanca, 2 vols. Salamanca: Consejo General de Castilla y León.
- BARANDA, Nieves, 2013. “Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos”, *Bulletin Hispanique*, 115/1, 165-184.
- BUBER, Martín, 1994. *Yo y Tú*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- DÍAZ VIANA, Luis, 2010. “Los versos compartidos de los adolescentes: la importancia de lo escrito en la transmisión del folclor contemporáneo”, *Lyra minima. Del Cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. México: El Colegio de México / UNAM, 43-53.
- FRENK, Margit, 1993. “El manuscrito poético, cómplice de la memoria”, *Edad de Oro*, XII, 109-118.
- _____, 1997. *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- _____, 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, 2006. *Poesía popular hispana. 44 estudios*. México: FCE.
- GADAMER, Hans-Georg, 1998. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- _____, 1997. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid, Playor.
- _____, 1993. “Lectura y rasgos de un público”, *Edad de Oro*, XII, 119-130.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, 2004. “Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro”, en *Al aire de su vuelo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 109-145.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2001, “Poética de lo marginal: entre lo popular y lo culto”, en M. Masera (coord.), *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*, 2001. Barcelona: Azul Editorial, 101-108.
- GUILLÉN, Jorge, 1969. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial.

- GUILLÉN, Cristina e Isabel RUIZ DE ELVIRA, 1990. *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional, (Siglos XVIII-XIX)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MANERO SOROLLA, Pilar, 2004. “Jerónimo Gracián y la escritura femenina”, en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Augustin Redondo*, vol. 2, 835-848. Madrid: Castalia.
- MASERA, Mariana (coord.), 2001. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul Editorial.
- MASERA, Mariana, 2001. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul Editorial.
- ROMERO DE LECEA, Carlos, 1975. “Palabras previas” al Estudio y Edición facsímil de los *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*. Madrid: Joyas Bibliográficas.
- SNOW, Joseph T., 2006. “En los albores de la celestinesca: sobre el Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea en el pliego suelto de 1513”, *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 7/7, 13-44.
- TORRES, Torres, J., A. GALLEGOS y L. ÁLVAREZ, 1981. *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical.
- WILSON, Edward M., 1955, 1956 y 1957. “Samuel Pepys’s Spanish Chap-books”, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*.
- ZUMTHOR, Paul, 1984. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris: Presses Universitaires de France.

Desterrados del Parnaso. El verso “popular” rioplatense: voces / hojas / mensajes

PABLO ROCCA
Universidad de la República

I

En 1885 se imprimió en Montevideo un pequeño libro de setenta y cuatro páginas: *Colección de canciones del payador oriental Juan de Nava*. El circuito payadoresco había salido de las pulperías o de los fogones de las estancias para afirmarse en pueblos y ciudades del Río de la Plata y, por entonces, aspiraba a dar el salto del canto al impreso. Prevalcían los nombres del oriental Juan de Nava y el argentino Gabino Ezeiza (Rocca, 2013).

Juan de Nava cumplía ese deseo con su primer *opus*, al que orgullosamente presidía con su retrato dibujado de cuerpo entero, que incluía décimas, octavas y redondillas. Invariables octosílabos equilibran las composiciones serias con las humorísticas. Al primer registro le corresponde el uso de un castellano respetuoso de la norma castellana; el segundo, más numeroso, se acerca al habla rioplatense, aunque tomando una prudente distancia de la variante gauchesca que había alcanzado su consagración una década y poco atrás con el *Martín Fierro*. Sin embargo, de Nava recobra y radicaliza una apuesta de la gauchesca cuando parodia el lenguaje de los gallegos y, en especial, de los italianos a los que, además, incorpora como personajes de la payada de contrapunto para hacerlos funcionar de modo verosímil en su relato. Esa apuesta novedosa se cumple primero en el “Canto de contrapunto. Entre el Payador Oriental y el Italiano José Richetti, el cual tuvo lugar en una estancia del Departamento de Minas (República Oriental)” (de Nava, 1885: 39-44). Es decir, que el poeta-payador inventa ese intercambio versificado al borde mismo de la fértil primavera de la “literatura Giacumina” que, hasta donde se ha investigado, brotó en las dos márgenes del Plata en 1886 (*apud Anónimo*, 2011). Ya en ese mismo año de 1886, en el “Canto de contra punto [*sic*] que tuvo el cantor Oriental con el italiano Yacumin Ravanetti, en la Estancia llamada de Bador en la

Costa de los Palmares”, el yo-narrador-autor-personaje se encuentra ante un par desafiante. Lánguido, desconfiado, trata de eludirlo, pero su rostro le resulta familiar al otro, y la sospecha de estar ante un profesional en el género se valida cuando una vieja le acerca el reciente libro de versos que trae su retrato:

Luego lanzó en derredor,
Una mirada segura,
Y sus ojos se clavarón,
Sobre mi caricatura:
Parecía estaba en duda,
Sobre si me conocía,
O si abría visto algún día,
Estampada mi figura.

Conforme me miró un rato,
Me dijo muy placentero,
Lo conozco forastero
O yo he visto su retrato.
Y yo con grande recato,
Me estaba haciendo el chiquito,
Cuando una vieja un librito,
Trajo de adentro de un cuarto.

Conocí por la carátula,
Que eran mis composiciones,
Y que me habían descubierto,
En aquellos rededores.
Luego en manifestaciones,
Se vinieron los paisanos,
Hasta que el diablo Italiano,
Me dedicó estos renglones.

Aura que le he descubierto,
Nu se vaya hacer rugar,
Perque tiene que cantar,
Aquí un mumento conmigo;
Quiero probarle mi amigo,

Adrento dista reunión,
A ver si é cume me dicen,
Cuerte in impruvisación
(de Nava, 1886: 17).

El *librito* es el que se había publicado un año atrás con una colorida carátula a dos tintas: celestes franjas horizontales que simbolizan la bandera uruguaya y, en el centro, la estampa del autor con un traje colorado, encerrado en un óvalo. La imagen presenta a un hombre de mediana edad, grueso, de cuidado cabello renegrido y levemente ondulado; pulsa una guitarra española y viste un ceñido trajecito de verano. En su rostro rebosa un bigote generoso y una expresión severa pero cordial. Suficiente información gráfica en ese mundo casi sin imágenes para ser recordado. Al margen de la parodia del italiano, ese es el pacto ficcional que de Nava quiere establecer entre el verso que se improvisa y el que se imprime para la memoria y el archivo de los que poseen un breve pero firme capital simbólico. Si en la segunda parte del *Martín Fierro* el reconocimiento de quien mató al hermano del payador negro se procesa en el curso del diálogo versificado, aquí la imagen precede al duelo de voces y esa revelación otorga una configuración dramática sin riesgos aparentes para un desenlace violento entre los contendores.

De paso, Juan de Nava distingue a quien canta en la lengua nacional frente a quien la mancilla con un lenguaje mostrenco, que rebaja aun más el artificio de la escritura. Paradójicamente, esto no hace más que mostrar que estamos ante un juego de convenciones y artificios verbales posibles. Salvo los escasos versos del *Martín Fierro* y algunos aislados ejemplos de la gauchesca precedente en que algunos italianismos van salpicando el cuerpo central del texto, nunca antes se había confrontado en la poesía rioplatense un payador criollo con un gringo escenificando, por lo menos, cuatro niveles: el español estándar, el gauchesco, el italiano y una variante híbrida a partir del contacto con las dos formas precedentes. Juan de Nava aprovecha esta tensión y la expone con un humor que seguramente sería celebrado por todos los sectores sociales criollos, tan reactivos contra los gringos:¹

José
Aura si que mambrumao
Amigu si aduvinára,
¿Cume sabe que he cumido
Ina yunta é botifara?

1 Sobre la reacción antigringa en Argentina, véase Halperin Donghi, 1993 y Devoto, 2004; sobre el mismo tema en Uruguay: Oddone, 1968 y Rodríguez Villamil, 1968.

Payador

Veo que Ud. no comprende
El lenguaje castellano;
No ha dejado el italiano
Para ponerse á cantar
Y si así vá á continuar
Mejor será que dejémos
Y un ratito, pues, le oirémos
Aquí solo improvisar
(de Nava, 1885: 40-41).

Un nuevo orden social y nuevos discursos se están imponiendo en ese *mundo del ochenta* (Jitrik, 1998). Los poetas que vienen de la entraña de la comunidad oral han comprendido que, para sobrevivir, necesitan el medio impreso, el cual empieza a triunfar a partir de precarias mediaciones materiales (folletos, hojas) consumidas por los neoalfabetos, pero con la ansiada compensación de lograr consumos mayores y la paralela legitimación de los *doctores* en sus artículos, sus libros y sus historias.

Oír y leer: es pocas veces más evidente esta alianza entre el oído y el ojo que entenderá la canción y el poema como formas diferentes pero coincidentes en un punto, como *objetos sonoros* antes que cualquier otra cosa (Vilarino, 1989: 1). Como en los modestos versos del gran payador-poeta José Betinotti (1878-1915) publicados, por primera vez, en 2012:

En mi conciencia discreta
afirmo, y luego respondo.
que el payador en su fondo
tiene algo de poeta [...]
(“Un pensamiento”, Betinotti, 2012: 27).

II

Payadores y gauchescos actúan en el teatro social según su oportunidad y su contexto. La vulgarización de las ideas a través del canto no fue exclusivo usufructo de las divisas tradicionales. Seguramente, percibiendo su eficacia comunicativa con las mayorías, y recogiendo una noción romántica de lo “popular”, ya a comien-

zos del siglo XX, algunos anarquistas —no, por cierto, los escritores más notorios de este grupo— se sumaron a este discurso (Prieto, 1988; Rey de Guido y Guido, 1989). Ciertas producciones se mimetizaron con el gauchesco en un intento de apropiación de la ideología de los bandos tradicionales. Una de ellas se difundió por 1920 en las prensas de *La Batalla* a través de un modesto folletito (*Carta gaucha escrita pa los gauchos*, de Juan Crusao, seud. de Luis Woollands), en el que se anuncia una tirada de veinte mil ejemplares de la obra (Rocca, 2009: 20).

Varias décadas más tarde la fuerza del sistema poético de raíz criolla era tal que el Partido Comunista uruguayo, necesitando crecer entre los sectores rurales que le daban la espalda, la fomentó entre sus adeptos como vehículo de propaganda. El diario *Justicia* —órgano oficial del Partido— convocó a sus lectores a que mandaran composiciones en estilo gauchesco, que definieron como “payadas” cuando, en realidad, eran textos rigurosamente escritos. Bajo el colgado “Otra cosa es con guitarra” y con el título tomado de dos versos del *Martín Fierro* (*Los hermanos sean unidos / porque esa es la ley primera*), el 4 de agosto de 1953 se publicaron quince piezas a página entera formato sábana. Los textos, firmados o con seudónimo, pertenecen a autores al margen del canon literario de la época, en un claro gesto de incorporación de la voz del sujeto *de abajo*, al que se le asigna ese lugar que se identifica con lo criollo. En esas muchas coplas se aclama al Partido, a su Secretario General (Eugenio Gómez), a la causa proletaria, a su diario local, a la Unión Soviética y, simultáneamente se ataca a los sectores tradicionales y a los Estados Unidos. No se esquivo el culto a la personalidad, como en “El más sabio conductor”, de Mario Bentancour:

¡Qué camino recorrido
lleva Gómez, camaradas!
Triple fecha homenajead
por el Puerto y el Partido
Certero el rumbo ha seguido
—¡qué gran cabeza, la pucha!—
“en el foco de la lucha”
siempre a la masa prendido,
es el Padre del Partido:
como a un padre se le escucha
(Bentancour, 4/VIII/1953: s/p).

En otras ocasiones, se asocia la idea de la revolución contemporánea a la gesta revolucionaria fundacional comandada por el General José Artigas. Eso ocu-

re, por ejemplo, en un texto que Ademar Gómez manda desde Treinta y Tres, en el que hay eco del poema “Orejano”, de su coterráneo Serafín J. García (de *Tacuruses*, 1935), por más que en este priva un aliento anárquico que, en el del presunto discípulo, se encuadra en un movimiento emancipador y en un jefe. Traslaticiamente los dos se pueden asimilar al Partido Comunista y su Secretario General:

De un rincón a otro rincón
de nuestra tierra querida
recorre otra vez erguida
la figura magistral
del más querido oriental
nuestro padre José Artigas.

[...]

No se detenga a escuchar
lo que le dice el doctor:
sólo ha de sentir dolor
el que su voz les escuche
pues ellos llenan el buche
y son como sanguijuelas,
no perdonan ni a su abuela
si de los pesos se trata,
y al pobre por su trabajo
no le dan ni pa'alpargata

(Gómez, 4/VIII/1953: s/p).

La única mujer que interviene ese día, quien oculta su nombre y apellido pero no el de su marido, manda desde Salto un poema con versos mal medidos y ritmos desacompañados, que poco se acercan al registro oral, pero su fervor por el Secretario General lleva a los redactores de *Justicia* a incluirlos entre el conjunto neocriollo ya que en ellos, ahora sin embozo, Artigas se reencarna en Eugenio Gómez:

[...]

Gracias a tus luchas, Gómez,
esperanza del proletariado,
que en las luchas difíciles
firmes siempre están a tu lado.

La clase trabajadora
siguiéndote Gómez, va
a ti, oh glorioso jefe
estrella de amor y paz.
[...]
Oh, descendiente de Artigas,
con los mismos ideales
corre la sangre en tus venas
por tus pobres orientales
(M. B. P. de Rocca, 4/VIII/1953: s/p).

Hay que notar que la primera gauchesca fue cautelosa en la creación de héroes criollos. Exaltar al héroe de este medio supondría el riesgo de redimir al gaucho. De hecho, ningún texto de Hidalgo aúpa a esta categoría a José Artigas o a sus comandantes, y pocos son los que hacen lo mismo después de la independencia con Fructuoso Rivera, Manuel Oribe o Juan Manuel de Rosas, salvo durante la prolongada Guerra Grande (1843-1851), del lado oriental del Plata, que coincide con la dictadura rosista de la otra margen. Y si bien, el apóstrofe del jefe enemigo y sus servidores presionaron al género, política que Hilario Ascasubi llevó a sus extremos de eficacia comunicativa y refinamiento retórico, otros poemas del género llegarán a encarnar, en algunos jefes guerreros, las cualidades de la civilización. Hasta en los gringos como Giuseppe Garibaldi o el comandante de la escuadra inglesa que apoya a Montevideo contra los ejércitos de Oribe y Rosas. Eso se verifica en el diálogo entre Vicente y Juan de Dios, de autor anónimo, publicado en un folleto en 1843:

Vicente

y á ese Coronel mentao
del sombrero arremangao
que le llaman Garribalde.

Juan de Dios

Ese amigo, ni de valde
se puede chancear con él.
Es mas malo que un infiel!
y patriota el Italiano:
hay le tengo un Rabicano

para darse cuando entre
donde quiera que lo encuentre

Vicente

Pues yo amigo al Comodoro
ingles, le guardo mi Moro,
que es lo más que puedo hacer
porque como á mi muger
lo aprecéo, esto es verdá
(Anónimo, 1970: 774).

Simultáneamente, la poesía académica crea sus héroes civiles y militares escogiéndolos entre los primeros defensores de la independencia contra los españoles y portugueses, o en los presidentes constitucionales, algunos de ellos caudillos montoneros (como Rivera), que se ponen el traje de ciudadanos, con el que se los prefiere recordar, como lo testimonian decenas de poemas de Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Cruz Varela, Acuña de Figueroa y muchos otros que se encuentran en *La lira argentina*, compilada por Ramón Díaz en 1824, en el *Parnaso Oriental*, de Luciano Lira (1835-1837) o en la póstuma e inconclusa *Colección de poetas del Río de la Plata* (2011 [circa 1845]).²

En cualquier caso, para la gauchesca, siempre mejor la ley que el ídolo, que no podría ser sino el padre de los gauchos. Cuando una personalidad representa el derecho y el orden, según la variante ideológica que sea, podrá recuperar el centro del canto patrio.

III

Desde la segunda mitad del siglo XIX, una vez que empieza a construirse el canon nacional a un lado y otro del Plata, una vez que la gauchesca salta de la hoja al periódico y de este al folleto y luego al libro, se difunde en hojas sueltas la poesía de creadores menores o la de quienes se arrojan a la circunstancial celebración o su reverso. Obra de poetas que no pudieron editar un folleto —no se hable de un libro bien encuadernado—, porque les falta dinero, porque no consiguen el apoyo de un impresor ni, menos, de la crítica o quizá porque la meta codiciada de la ma-

2 Ejemplo extremo de esta variación temática de la poesía neoclásica, de la que los *Parnasos* están llenas, es la exaltación de Rivera en versos escritos en latín y traducidos al castellano, publicados en *El Nacional*, en noviembre de 1838. Debemos el descubrimiento y su copia a la minuciosa investigación de Victoria Herrera (cfr. Introini, Herrera y Moreira, 2012: 82-85).

yoría está en el rápido efecto poético-político (o, mejor, político-poético) sobre un receptor apartado de los medios de difusión más orgánicos. Otros hubo, los expulsados del Parnaso, que con su magro patrimonio solo pudieron comunicarse con la frágil hojita. Todavía hoy persisten, aunque el papel parece batirse en retirada, aunque las formas de reproducción se abarataron y multiplicaron.

Sobre la constante difusión de literatura por medios de mínimo costo, algo significativo para la sensibilidad de tantos, no existe en América Latina estudio alguno ni los archivos suelen ocuparse de estas figuras y de sus materiales fuera de todo catálogo. Las bibliotecas los expulsan y es difícil que alguien confíe en su *valor*. Cuesta medir su recepción y hay que tener cuidado en identificar de manera total la penuria del medio con la pobreza radical del creador. Esta es una vía posible, pero no la única, ya que ha gravitado la urgencia por transmitir mensajes políticos utilizando las fórmulas métricas y sonoras que facilitan su memorización, poniendo el acento en lo informativo más que en lo propiamente estético. Como han planteado Miguel A. García y Gloria B. Chicote en su estudio de la enorme colección de folletos criollos reunida en La Plata por Roberto Lehmann-Nitsche, hay un *carácter desechable* en esta literatura “ya que fue escrita para consumo inmediato a través de la memorización y no para ser resguardada en los estantes de un archivo o biblioteca” (García y Chicote, 2008: 25). En efecto, pocos se interesaron en este material, estéticamente inválido desde una mirada del arte purista, que no deja de asociar limitación material con impotencia creativa. Gracias a los eruditos y a los historiadores algo pudo salvarse. En una serie de notas sobre grandes bibliotecas personales, Ángel Rama llegó a la casa del historiador uruguayo Juan E. Pivel Devoto, quien confesó que, desde su infancia en 1916 (es decir, a los seis años de edad), comenzó a coleccionar hojas sueltas de cualquier género discursivo, desde panfletos a poemas. Para 1961, había acumulado “millares de piezas: ‘La hoja suelta, como el folleto, tuvo siempre un carácter más ágil, más polémico que el libro: era la proclama, el manifiesto, la alarma, lo que ahora es el boletín de la radio’” (Rama, 1961).

Cuando la hoja sirve como vehículo para un poema es algo más que información, es el arte del pobre o el del que pretende llegar a las mayorías que están muy alejados del libro. Entre las hojas sueltas o pliegos simples que conozco saltan toda clase de temas. Hay cándidos versos dedicados a la madre, la naturaleza o las zozobras interiores en el amplio friso de posibilidades que ofrecen las batallas de amor. Un ilustrativo ejemplo de otro tema que, hasta hace pocos años, seguía vivo y llamaba la atención de los escuchas son los versos de “El Gauchito del Talú”, quien imprimía sus composiciones burlescas de asunto futbolístico y estilo semi-

gauchesco, y uno o más vendedores recitaban algunos fragmentos en las tribunas del Estadio Centenario de Montevideo. Después de haber atraído a su público con suficientes muestras sobre episodios del momento, el vendedor ofrecía, en venta, el conjunto en grandes hojas de formato tabloide. Allá, a principios de la década del setenta, recuerdo haber escuchado con asombro la atención general, hasta las risas cómplices, y recuerdo que el negocio no era del todo desdeñable. Hoy, por lo menos, sobrevive bajo este mismo seudónimo un hábil versificador que cierra un programa futbolístico que se emite en la emisora montevideana *Oriental*. Otra muestra de las continuas mutaciones del género en el que, la décima y la octava, continúan en pie.

Un alto porcentaje de los versos volanderos se dedica a lo político; en general, bajo la ponderación o el maltrato de una personalidad pública, en homenaje a un caído o en el calor de una disputa civil o militar. Estas piezas pueden ser estimadas como heterodoxas legatarias de la gauchesca. De mi pequeña colección particular, compuesta por unas tres decenas de piezas, elijo cuatro casos de distintos puntos del Río de la Plata, entre 1886 y 1969. Dos, son del siglo XIX; dos, de la centuria siguiente, lo cual habla de la relativa pervivencia de lenguajes y la firme continuidad de los medios difusores durante el reino de la imprenta. Esta actividad repetida no se transforma en una producción seriada en esta zona americana; probablemente, porque la escolarización ha crecido incorporando una gran masa de lectores de periódicos, folletos y, aun, libros. Ni por asomo estas hojas se acercan al tipo de producción de la literatura de cordel, propia de comunidades apartadas de los planes educativos dirigistas —y por eso tan explosiva— en el Nordeste brasileño, desde fines del siglo XIX.³

Sospecho que los impresos rioplatenses de los que me ocuparé se brindaron gratuitamente —o por una contribución voluntaria— en diferentes espacios públicos, según la época, la circunstancia y el sector social al que pertenezca el autor. Todos están firmados; algunos, con seudónimo. Ninguno tiene la más mínima entrada en diccionario o historia literaria. De ahí que, pese a algunos esfuerzos, no poseo el menor dato biográfico de los autores ni otras referencias bibliográficas útiles para situar los textos elegidos. Mejor así: esta incuria nos coloca frente al texto casi desnudo. *Casi*, porque la referencia política en un lenguaje que se entrega al sentido más visible, y justifica la existencia del mensaje, sirviéndole de significante fuerte.

3 Sobre un fenómeno hoy vigente, aunque oficializado, y que fue atendido por la crítica brasileña o sobre la cultura de Brasil, consúltese Curran, 2003. La página *web* de la Academia Brasileira de Literatura de Cordel es: www.ablc.com.br.

En estos poemas aislados se advierte la apología del soldado o el escarnio del tirano por una voz exterior o interna, rural o urbana, pero que siempre quiere establecer un puente con el auditor-lector en un régimen elocutivo que impone una versión de la realidad sin amortiguaciones. Cuando no se opta por un discurso inflamado y exterior a la situación narrada se retoma el viejo artificio de la voz del gaucho-soldado o la del soldado-civilizado.

“A José Visillac”, de R. de Iturriaga y López, la hoja más antigua de todas las seleccionadas, fue compuesta en *La Plata, Mayo 13 de 1886* y se ordena en cuatro octavillas endecasílabas. Esta apología del jefe criollo uruguayo, perseguido por el general Máximo Santos, se vierte en un lenguaje engolado, ahíto de adjetivos, como los que presiden la última estrofa: “La suerte te fué adversa: en la batalla / una mortal herida recibiste / Y, ensangrentado, exánime caíste / De tu brioso y magnífico corcel” (de Iturriaga y López, 1886). A contrapelo, el gobernante militar encarna todos los males públicos y, en su fuerza, radica su debilidad futura: *¡Pobre ambicioso! isabe que los pueblos / No perdonan jamás a su verdugo!*

La pompa neoclásica más apta para estas operaciones, a despecho del tema y el sujeto que lo instiga, sobrepuja al estilo gauchesco. Este amaga recordarse de tal convalecencia, pero no lo hace, en las cuatro décimas alineadas en “Al heróico General Lamas. Vencedor de *Tres Árboles*”, de Eugenio G. López, que debió publicarse en ocasión de la visita de Diego Lamas a Buenos Aires; aunque, en realidad, este llegó al grado de coronel en la revolución saravista de 1897. Poco después del final de la guerra, a fines de octubre de ese año, Lamas fue homenajeado en Buenos Aires por un numeroso grupo de civiles, así como de oficiales del Ejército argentino, en el que había servido en los largos años anteriores a la campaña del ‘97 (Mena Segarra, II, 1996).

No es la única pieza de esta clase que lo alaba,⁴ y seguro que salió antes de la muerte accidental de Lamas, ocurrida el 20 de mayo de 1898, seis años antes del próximo levantamiento de Aparicio Saravia. Dos datos sugieren que la hoja se imprimió en Argentina y en la especial ocasión del homenaje de octubre de 1897: *El ejército Argentino / Te saluda placentero / Y te ensalza...*, dice al comienzo de la *Décima segunda*; y tres franjas celestes atraviesan el papel, dos en los extremos y otra en el

4 Otra hoja, anónima, reproducida por C. Enrique Mena Segarra, es una sucesión de décimas en las que se derraman elogios en este orden a los jefes blancos de 1897: Aparicio Saravia, Lamas, Juan Francisco Mena y José González. El texto de un creador ostensiblemente culto es anterior a la muerte del coronel Lamas, aunque no vacila en considerarlo inmortal antes de tiempo: *Quede su nombre estampado / como heroico en nuestra historia / y en el campo de la gloria / donde la espada ha empuñado / nazca la flor del sagrado / lema de la libertad, / que el país con ansiedad / de su fragancia hoy espera* (Mena Segarra, I, 1996: 113). Mena Segarra no conoció o, por lo menos no mencionó, la pieza que comento en el texto central. Otras formas del canto a Lamas, asociado esta vez a Saravia y a Eduardo Acevedo Díaz, fueron estudiadas en Rocca, 2014.

centro, todas en diagonal, representando la unión de los colores de las banderas argentina y uruguaya. Si el templado texto nacionalista se inicia de modo mayestático con: *Gloria y prez del nuevo mundo / Tu serás eternamente / Caudillo audaz y valiente*; aunque no hay término que provenga de la oralidad, la invectiva del enemigo lo acerca a un estilo que impuso la gauchesca en estas tierras: *Que aplaste el reptil inmundado / Que odiamos de corazón / Y un grito de maldición / Repercuta por el mundo!* (Décima 4^a).

Podría postularse, con razón, que los dos textos referidos del siglo XIX están más adentro del universo de la escritura que en el de la oralidad aunque, como sabemos, esta no puede definirse sino a través de la primera, así como lo “popular” no puede ser delineado sin su contrario, esto es: lo selecto, lo elitista. Estrategias diversas de la pedagogía: los poetas del XIX, de seguro origen burgués u oligárquico, quieren “civilizar” al público de escasas letras al tiempo que concitar la adhesión a sus causas; en las dos hojas del siglo XX el platillo parece inclinarse para el campo oral, ya sea por la posible pertenencia a sectores sociales pequeño burgueses de sus practicantes, ya porque el discurso impregnado por la oralidad se ha canonizado.

El 25 de marzo de 1964 alguien que se identifica con pelos y señales —domicilio incluido— y se presenta como *Versificador Minuano*, continúa haciendo una poesía política sometida a esta lógica del elogio y su reverso como canto fúnebre, esta vez ante la muerte de Benito Nardone. Son “Décimas póstumas [*sic*] dedicadas con todo cariño y recuerdo, y en homenaje al gran líder ruralista y más grande demócrata del Uruguay y de América Latina del siglo veinte” (Del Puerto, 1964). Una pequeña y desvaída foto del conductor de la conservadora Liga Federal de Acción Ruralista y ex Consejero Nacional de Gobierno, acompaña estas diez imperfectas décimas. Con la *seriedad* propia del poeta de pocas letras (Borges, 1979: 10), este versificador inhábil en el manejo de la lengua lucha con vocablos prestigiados por la lírica culta, condimentados con americanismos y el código distintivo del decir panfletario:

Fué firme cual atalaya
Fué fuerte cual coronilla
Hoy es estrella que brilla
En nuestra patria uruguaya
Porque hombres de su taya
No nacen todos los días
“Él”, tuvo la valentía
De enfrenar al enemigo

Que con sucios adjetivos
Cobardes lo combatían
(Décima 5ª).

Seis décimas integran también la composición “Como en la Dictadura de Máximo Santos”, difundida en una pequeña hoja fechada en diciembre de 1969 e impresa probablemente en Melo (departamento de Cerro Largo), donde la hallé dentro de un libro viejo en una biblioteca particular a comienzos de la década del noventa. En ellas se retoman las características de la poesía gauchesca inicial: violenta denuncia política de hechos presentes, registro de matriz oral, vocablos corrientes en el género (“aparcerero”, “patacones”, “pucha”). Solo en el título se evoca al autoritarismo santista, ya que el texto suspende los términos de comparación con lo que señala ese momento histórico como una suerte de grado cero de la tiranía y la corrupción, posibilidad que había anunciado el autor de “A José Visillac” en 1886. El hablante del poema de 1969, travestido con el seudónimo “El Manco Apolinario”, se presenta como partidario del senador Amiscar (errata por Amílcar) Vasconcellos, enfurecido por lo que considera una traición a los ideales batallistas —es decir, la original formulación socialdemócrata uruguaya— por parte del Presidente Jorge Pacheco Areco y su equipo gobernante. Desde esa posición protesta contra:

Desfalcos al por mayor,
Lo de La Pluna y la Aduana,
revaluos de mañana
y otro en la tarde. Un primor
Pucha si el Tayador
me da entrada al redondel,
fullerando, tras de el,
haría un fino trabajo,
metiéndole el mismo tajo
que los “Tupa” en San Rafael
(Décima 2ª).

[...]
Yo no veo
la manera,
que arreglen ese escenario,

donde el pueblo en su calvario,
ve un Parlamento entregado.
Y a Pacheco acorralado,
con el fondo monetario
(fragmento de la Décima 6ª,
El Manco Apolinario, 1969).⁵

Versos escritos para destinatarios no siempre refinados (o, principalmente, no refinados) que si acaso los leen o, tal vez, si un poco compulsivamente los escuchan, aseguran la comunicación con el oyente-lector por la rapidez con que es posible descodificar su mensaje. Priva en ellos el sello *individual* que, desde luego, no es lo mismo que decir: *originalidad*, y que —en la intrincada red teórica que se enfrenta a lo *popular*— tampoco entra en los dominios de lo *tradicional* ni de lo *folclórico*, para acudir a la precisa justificación que Margit Frenk hace del título general de sus ensayos sobre *Lyra minima* (Frenk, 2006: 12).

Herederos de la tensión entre oralidad y escritura que proviene de la *gauchesca*, confiados en la transparencia de la palabra para la difusión del mensaje, estos poetas marginales de diferentes épocas y siempre desterrados de cualquier Parnaso —al que por entrar darían cualquier cosa— se ubican en una frontera conflictiva. Desde allí incomodan algo a quienes lograron su lugar en la historia literaria y, mucho más, a quienes nos encargamos de construir taxonomías y —no hay otro remedio— valoraciones.

5 Parece tentador comparar las diferencias de lenguaje, a pesar de la común idea crítica y carnavalizante, de estas décimas con el soneto “El guantudo”, que Roberto Ibáñez publicó por ese entonces en *Marcha*, cuya primera estrofa dice: “*Vuelve a tu bolsa, vuelve al pugilato / Presidente casual y policíaco / Sobrio jamón, trasero candidato / Ungido por un síncope cardíaco*”. El texto, según declaraciones de la Prof. Norah Giraldi-Dei Cas, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en 2001, circuló, también, en aquella época en una pequeña hoja volante que, para una exposición la mencionada investigadora hizo copia, de la que reproduzco el fragmento antecitado.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

- ANÓNIMO, 1824. *La Lira Argentina*. Buenos Aires, Biblioteca de Mayo, tomo VI, “Literatura”, 1960: 4.692-5.219 [Reproducción facsimilar de la edición de 1824, publicada en Buenos Aires].
- ANÓNIMO, 1970. “Diálogo que tuvieron el día 11 del corriente los paisanos Juan de Dios Oliva, Martín Zamora y Vicente Morales que llegó al campamento del General Rivera”, *Revista Histórica*, Montevideo, 2ª época, t. XLI, núm. 121-123, diciembre: 761-774 (Presentación de La Dirección [Juan E. Pivel Devoto]) [1843].
- ANÓNIMO, 2011. *Literatura popular inmigratoria*. Estudios preliminares de Ángela L. Di Tullio e Ilaria Magnani. Buenos Aires: Biblioteca Nacional [Contiene diversos textos de la llamada “Literatura Giacumina”, 1886 y ss].
- BENTANCOUR, Mario, 4/VIII/1953. “El más sabio conductor”, *Justicia*, Montevideo, núm. 5.444, 2ª Sección: s/p.
- BETINOTTI, José, 2012. *Versos*. Buenos Aires, Leviatán (Prólogo s/f. Edición al cuidado de René Palacios More).
- DEITURRIAGA Y LÓPEZ, R., 1886. “A José Visillac”. Poema en hoja volante, 185 mm x 275 mm, datada en “*La Plata, Mayo 13 de 1886*” [Copia en archivo particular del autor de este trabajo].
- DE NAVA, Juan, 1885. *Colección de canciones del payador oriental Juan de Nava*. Montevideo: Juan B. Vaillant, Imp. Tipografía de la Guía General de Comercio.
- _____, 1886. *El cantor oriental. Colección de canciones del payador Juan de Nava*. Segunda serie. Montevideo: Imp. Escuela de Artes y Oficios.
- DEL PUERTO, Pedro E., 1964. “El cóndor plegó sus alas”. Poema en hoja volante, 200 x 285 mm. Al pie de la composición aparecen estos datos: “*Autor: Pedro E. del Puerto. Versificador Minuano. Rincón de Carrasco. Ruta 101 Km. 24.300, Dpto. Canelones. Prohibida la reproducción sin la autorización del autor. Marzo 25 de 1964*” [Copia en archivo particular del autor de este trabajo].
- EL MANCO APOLINARIO, 1969. “Como en la Dictadura de Máximo Santos”. Poema en hoja volante, 140 x 205 mm, datada en “*Dic. de 1969*” [Copia en archivo particular del autor de este trabajo].

- GÓMEZ, Ademar, 4/VIII/1953. “Hay rumores de alborada”, *Justicia*, Montevideo, núm. 5.444, 2ª Sección: s/p.
- HIDALGO, Bartolomé, 1986. *Obra completa*. Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas. (Prólogo de Antonio Praderio. Edición al cuidado de J[uan E.] P[ível] D[evoto]).
- LAMAS, Andrés, Juan María GUTIÉRREZ, José RIVERA INDARTE y Teodoro M. VILARDEBÓ, 2011. *Colección de poetas del Río de la Plata*, prólogo y notas de Pablo Rocca, transcripción paleográfica de Valentina Lorenzelli, Clásicos Uruguayos. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- LIRA, Luciano (comp.), 1981. *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República uruguaya*, prólogo y fichas de Juan E. Pivel Devoto, Clásicos uruguayos. Montevideo: Biblioteca Artigas [Reimpresión facsimilar de los tres tomos editados entre 1835 y 1837, los dos primeros en Buenos Aires y el último en Montevideo].
- LÓPEZ, Eugenio G., circa 1897. “Al heroico General Lamas. Vencedor de ‘Tres Árboles’”. Poema en hoja volante, 190 por 270 mm [Copia en archivo particular del autor de este trabajo].
- M. B. P. DE ROCCA, 4/VIII/1953. “Cantos a Eugenio Gómez”, *Justicia*, Montevideo, núm. 5.444, 2ª Sección: s/p.
- REY DE GUIDO, Clara y Walter GUIDO (selección, prólogo y notas), 1989. *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Teoría, historia y crítica

- BORGES, Jorge Luis, 1979. *El Martín Fierro*. Buenos Aires, Emecé [1953].
- CURRAN, Mark, 2003. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp [1998].
- FRENK, Margit, 2006. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE.
- GARCÍA, Miguel A. y Gloria B. CHICOTE, 2008. *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de “Folklore argentino” (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata [Acompañado por un CD con grabaciones de canciones populares registradas a comienzos del siglo XX].

- DEVOTO, Fernando, 2004. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- JITRIK, Noé, 1998. *El mundo del ochenta*. Buenos Aires: Editores de América Latina.
- HALPERIN DONGHI, Tulio, 1993. “¿Para qué la inmigración? Ideología y política inmigratoria en la Argentina (1810-1914)”, en *El espejo de la historia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 228-229.
- INTROINI, Juan, Victoria HERRERA y L. Augusto MOREIRA, 2012. *Viejas lirás y nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Universidad de la República.
- MENA SEGARRA, C. Enrique, 1996, I. “Los poemas populares”, en *Las banderas de Aparicio y otras historias*. Montevideo: Cal y Canto: 106-117.
- _____, 1996, II. “Diego Lamas en Buenos Aires (1897)”, en *Las banderas de Aparicio y otras historias*. Montevideo: Cal y Canto, 118-126.
- ODDONE, Juan A., 1968. *Los gringos*. Montevideo: Editores Reunidos (Enciclopedia Uruguaya, núm. 26).
- PRIETO, Adolfo, 1988. *El discurso criollista en la formación de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RAMA, Ángel, 1961. “La biblioteca de un historiador [Juan E. Pivel Devoto]”, *Marcha*, Montevideo, núm. 1501 (24 de marzo): 23.
- ROCCA, Pablo, 2009. “Acerca de las representaciones de lo rural”, en *Tradiciones Rurales*. Autores Varios. Montevideo, Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación / Ministerio de Educación y Cultura: 14-22.
- _____, 2013. “Los poetas-payadores de la modernización (Un desafío para la historia de la lírica rioplatense)”, *Miscelanea*, Assis (Estado de São Paulo), vol. 14 (julio-diciembre) 2013: 9-30 [Edición electrónica publicada en diciembre de 2014: <http://www.assis.unesp.br/#!/pos-graduacao/cursos/letras/revista-miscelanea/edicoes/volume-143416/> Edición impresa publicada en febrero de 2015].
- _____, 2014. “Dar lugar al desengaño. Acevedo Díaz, Sánchez y el caudillismo”, en Roger Mirza y Jorge Dubatti (eds.), *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses*, Montevideo. Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación, Universidad de la República, FHCE. MEC, 169-210.

RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia, 1968. *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)*. I. *La mentalidad criolla tradicional*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

VILARIÑO, Idea, 1989. *La masa sonora del poema. Sus organizaciones vocálicas. Indagaciones en algunos poemas de Rubén Darío*. Montevideo: Arca.

“El cielo por un beso”: canciones y danzas en el cancionero de Vanegas Arroyo

MARIANA MASERA

Universidad Nacional Autónoma de México

*Un centavo vale esta hoja,
solo dada es más barata,
se les dedica á las niñas
que son lindas cual la plata.
Tendrá preciosas canciones
modernas, de actualidad,
que gozar las hará mucho
en pueblos é en la ciudad.
Ojalá sean del agrado,
lo espero que así será
y el gusto será cumplido
del Editor y no hay más.*

Uno de los fenómenos culturales más interesantes que marcaron el imaginario popular de fin del siglo XIX y principios del XX en México fue la proliferación de imprentas populares que, con sus impresos, llenaron las plazas, mercados, ferias y calles de las ciudades, creando un ávido público lector, lector-oidor y lector popular.

La producción de la imprenta Vanegas Arroyo comienza hacia la segunda parte del Porfiriato, en 1880, dentro del periodo de pacificación (1867-1910) (Castillo, 1997: 18). Durante esta época la población urbana de la ciudad de México casi se duplicó, aumentando de 230 000 a 470 000 habitantes; sobre todo, la población provenía de la parte central del país, que esperaba compartir la riqueza que se generaba en la ciudad. Sin embargo, las transformaciones y la modernización agudizaron las diferencias entre las clases sociales.

En la urbe porfiriana, cada vez más, se distinguían los grupos por sus actividades tanto sociales como culturales, así: “los grupos aristócratas dictaban gustos y modas; la clase media participaba activamente en la vida urbana y la mayoría

popular desempeñaba oficios cada vez más diferenciados” (Castillo, 1997: 20). Una sociedad gregaria, cuyo lema de orden y progreso estaba permeado por las ideas del “darwinismo social”.

En cuanto a la prensa, esta tuvo un gran cambio después de mediados del siglo XIX; los periódicos dejaron atrás los editoriales políticos y comenzaron a ofrecer las noticias que podían discutirse acaloradamente en distintos espacios, tanto públicos como privados, noticias de tonos tremendistas que eran aptas para todo tipo de público. Además los precios, tan bajos como el de un centavo al que se ofrecieron estas distintas publicaciones, terminaron por quebrar a los periódicos serios (cfr. Castillo 1997: 30).

Se puede decir que en México, como sucedía en España, se reforzaron dos tipos de elementos: por un lado la multiplicación creciente de distintos productos impresos que se dirigían a lectores populares, con la consecuente creación de una economía basada en estos, y la consolidación de la figura del editor; por otro lado, la separación de la literatura dirigida a las “masas” y la literatura de formas cultas (Chartier, 2007: III-III2). De esta manera, la diversidad de productos ofrecidos en las ciudades no solo generó una nueva economía, sino que también permitió la continuidad de una variedad de prácticas de lecturas que provenían de siglos anteriores y la aparición de nuevas, cuyo soporte predilecto fueron los impresos.

Entre las composiciones que se imprimen con mayor frecuencia se hallan las canciones que provenían del teatro, que puede considerarse como el espacio de control social más importante de entre siglos. Sobre todo, se incluyen los números bailables de las obras en los cancioneros populares, generalmente, fragmentos de las zarzuelas, que fue el género preferido y de mayor difusión del teatro popular mexicano.

La masificación del teatro comenzó a partir de 1880, cuando se introdujo el teatro por horas o por tandas, donde convergieron dos tradiciones teatrales: el género chico español y el teatro popular mexicano, dando paso al género chico mexicano (Bryan, 1983: 130). Mientras en el teatro culto las funciones comenzaban a las ocho de la tarde y duraban más de cuatro horas, como en el Coliseo (llamado después el Teatro Principal) y el Teatro de los Gallos; para los pobres solo quedaba el teatro popular con los títeres, el circo, la carpa o los jacalones, de los cuales había, por lo menos, ocho en 1874, tanto en el Zócalo como en sus alrededores. En estos teatros se oían los gritos de entusiasmo de la muchedumbre, las vociferaciones y las obscenidades que se decían durante los bailes del can-can. El escándalo llegaba a tal grado que se impuso una multa de 25 pesos por bailararlo; sin embargo, ya se había instituido una estrategia para continuar disfrutando el baile a pesar de

la sanción impuesta. De esta manera, antes de la función, el empresario en turno pasaba un sombrero entre el público para recoger el dinero de la multa y luego comenzaba el baile (Bryan, 1983: 161-165).

La Literatura de Cordel (LC) es un término que denomina no solo a una forma de literatura sino también a un modo de difusión que podía ser oral, cantado o vendido en despachos y tiendas (Díaz Viana, 2001: 25):

la singularidad, el aura de experiencia propia tal como se da en la comunicación folklórica de una comunidad rural fue suplida y sustituida por la “repetibilidad y la fugacidad” de la contemplación de una imagen narrativa impresa o de la lectura de un librito popular o de la lectura en voz alta de los fragmentos de la Biblia o leyendas de santos (*Palabras del pueblo*, vol. I, 26).

Dicho de otra manera, la LC constituye una manera o vehículo más de transmitir cultura que siempre se ha caracterizado, entre otras, por la difusión oral y escrita —como sistemas complementarios—. Una literatura, agrega el estudioso, donde la performance tiene preferencia. Este tipo de literatura ha jugado un importante papel desde que podemos hablar de su existencia, con “ese efecto de amalgama, acarreado materiales de origen muy diverso, de lo considerado como culto a lo entendido como tradicional, y procedentes de épocas muy distintas también, enormemente separadas en el tiempo” (Díaz Viana, 2001: 29).

Muchos de los temas que circulaban oralmente fueron impresos por su gran popularidad; podían ser tanto canciones muy conocidas de antaño como recientes. Para el impresor, una vez que se antologaban en los cancioneros, siempre adquirirían el título de “Modernas” o “Nuevas”, como señala Díaz Viana:

Las “nuevas canciones” casi siempre indican que se nos está presentando una versión más o menos retocada (nuevamente hecha) [...] de asuntos que venían de mucho tiempo atrás y que, a buen seguro, resultaban perfectamente conocidos para la mayoría del público al que iban dirigidos. Lo impreso, pues, sería también —en ocasiones— un recurso para apuntalar refrendar y aún difundir lo oral (2001: 33).

La LC nos muestra cómo ha funcionado y se ha difundido una parte importante de la cultura europea y americana: mezclando tradiciones distintas y a veces encontradas, sin reparar en fronteras, ni en ámbitos rurales o urbanos, sin sujetarse a normas cerradas; al margen, muchas veces, de lo establecido. Como se ha mencionado, la cultura es “lo menos puro que existe porque se forja con lo otro, en los otros y para los otros” (2001: 37).

México no es la excepción. En los impresos de Vanegas Arroyo predomina la hoja volante cuya difusión preponderante era oralizada y podía ser, tanto privada, de boca en boca, en las casas, como pública, lecturas en voz alta que se realizarían por personajes especializados en memorizar, recitar y cantar. Estos últimos eran quienes recorrían los atrios de las iglesias, las ferias, cantaban las loterías o se ponían a las puertas de lugares como cantinas y pulquerías.¹ La diversidad y gran difusión de los impresos destacan la importancia de estos en la construcción de la cultura popular del siglo XIX y XX.

La imprenta de Vanegas Arroyo, como otras, no cejó en su entusiasmo por ofrecer al público diferentes formatos entre los cuales se pueden nombrar cuadernillos, hojas volantes, novenarios, etcétera. Ello habla de una intención del editor por abarcar diferentes temas que interesaban a un amplio y diverso mercado, ávido de noticias, de juegos y de devociones.

En este trabajo solo me abocaré a describir las impresiones que Vanegas Arroyo dedicó a las canciones y danzas. La extensión del cuadernillo era idónea tanto para piezas largas como para colecciones de piezas breves de los siguientes géneros: adivinanza, canción, himno, felicitación, invitación, teatro profano y obras de materia religiosa.

La popularización de las canciones de teatro es un ejemplo de cómo conviven la cultura escrita y la oral en diferentes facetas, y se complementan. Las letras de las composiciones podían ser leídas tanto en privado como en público, en voz alta o a media voz, mientras la gente al leer el impreso recorría su memoria y tarareaba o cantaba las canciones que más le gustaba, pudiendo repetir la canción tantas veces como quisiera.

Cada año, las portadas se renovaban y se hacía énfasis tanto en la “novedad” como en la selección: *Nueva Colección de Canciones Modernas*, o *El “Retírate por Dios, Pepito”*. *Escogidas y Bonitas canciones para el presente año* (1908), este último caso ilustra otros ejemplares donde la primera pieza del cancionero ofrece el título de la colección y el subtítulo se sujeta al año. Existe otra colección seriada por cuadernos denominada *El folklore nacional*, que responde al espíritu nacionalista de la época; asimismo recibe el subtítulo: “Selecta colección de canciones modernas para el presente año”.

1 Entre 2013 y 2014, con un equipo de investigadores y estudiantes, entre los cuales se hallaban Briseida Castro, Rafael González Bolívar, Ana Rosa Gómez Mutio, Grecia Monroy, investigadores nacionales como Anastasia Krutitskaya, Santiago Cortés Hernández, Berenice Granados, Claudia Carranza e investigadores internacionales como José Manuel Pedrosa, Luis Díaz Viana, Pedro M. Cátedra y María Jesús Zamora, se propone la realización de la edición de los textos que ofrecerá un estudio de varios géneros en archivos físicos y digitales, además de la apertura de la base al público.

En la portada se halla grabada la parte más llamativa y, muchas veces, era a color y de gran calidad. El grabado hace alusión al título. En la portada se le dice al posible comprador el contenido del producto que tiene entre sus manos. Además de llamarse canciones “Modernas”, cada cuadernillo se distingue con algún subtítulo, como “La primavera”, “El mantón de manila”, “El Pompóm”, que pertenecen al nombre de alguna de las composiciones incluidas. Con frecuencia, las canciones son tomadas de los libretos de las zarzuelas más conocidas; sin embargo, los títulos se abrevian para el cuadernillo, por ejemplo: “El Pompóm”, se refiere a la “Habenera del Pompóm”, incluida en la zarzuela “El pobre de Valbuena”, de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez, estrenada en Madrid, en 1904, en el Teatro Apolo. Esto demuestra la gran afluencia de textos entre la Península y México.

A pesar de la insistencia de los editores por difundir y remarcar la novedad de las composiciones, aquellas que se imprimían generalmente eran las más difundidas entre la población. Este hecho se confirma al revisar los repertorios incluidos en los cuadernillos donde se hallan composiciones que se repiten año tras año.

La función del impreso destinado al cancionero es muy llamativa, pues el usuario busca un soporte de memoria que le permita repetir, cuantas veces quiera, la experiencia del cantar que tanto le gusta, como lo hacía desde siglos atrás con otros tipos de pliegos poéticos. Es decir, el impreso es un recurso poético que le permite poner en movimiento la memoria de la melodía en cualquier momento y compartir con los demás la composición de moda. Más aún, le permitía a un gran público que no asistía a las funciones teatrales estar al tanto de los contenidos.

El formato del cuadernillo tiene además una portadilla interna, con un índice que indica el contenido, al que le sigue, en la mayoría de los casos, una dedicatoria que el editor hace al público-lector y, por último, la contraportada, donde se incluyen imágenes que anuncian otras publicaciones del editor. Todo ello indica que cada espacio de la impresión está planeado para una función informativa distinta.

La dedicatoria nos indica al público que va dirigido el impreso. En Vanegas Arroyo la mayoría de las veces aparece señalando un público femenino, al “bello sexo”, en las etapas tempranas; volviéndose más común un lector impersonal en las publicaciones más tardías, hacia los años veinte. Por ejemplo, en el cancionero que se titula “La primavera”, se explicita que el destinatario es un público femenino:

Señoritas mexicanas:

No tengo nada que decir respecto de mi presente edición, pues ustedes saben que todas las canciones que publico, llevan el gusto fino y exquisito de tan amables favorecedoras de su servidor y amigo.

EL EDITOR.

Las antologías reflejan el gusto del público donde predominan los ritmos extranjeros que llegaban a México a través de las partituras para el teatro, la industria discográfica y, posteriormente, el cine.² Estos permitían al gran público, de menores recursos económicos, conocer las letras de las manifestaciones culturales que más le agradaban. El editor de estas imprentas fue el facilitador, el agente cultural entre la cultura culta y el público general; o, si se quiere, en términos de Peter Burke: el puente entre la gran y la pequeña cultura.

Los géneros musicales más populares durante el Porfiriato fueron el vals, el fox-trot, las polkas, mazurkas, la danza cubana y las composiciones del teatro breve, como la zarzuela.³ Las fuentes, como se observa, son muy diversas y demuestran cómo los usuarios integraban las distintas composiciones en su realidad como melodías de la misma calidad, sin importar su origen, solo por el gusto de entonarlas y compartirlas.

Lo anterior nos recuerda la afirmación de Jean François Botrel, quien destaca al impreso como una escritura de frontera, cuya pertenencia dual nos refiere tanto al mundo de la cultura escrita e impresa por el libro y la imagen, como a la cultura oral y tradicional con referencia a la mnemoteca y al repertorio del pueblo. Además de la pluralidad de prácticas que ofrece al usuario como “recitar, leer, ver, escuchar, escenificar, cortar, pegar, y hasta tragar, con *n* combinaciones; depende del tipo de necesidad o expectativa y de las modalidades de producción y comercialización que lo caracterizan y sitúan en un conjunto de impresos y/o textos memorizados y de prácticas” (Botrel, 2007: 16).

El cancionero de cordel

Dentro del amplio repertorio de la imprenta de Vanegas Arroyo las canciones pueden aparecer en distintos contextos y formatos. Hay aquellas que se ofrecen en las hojas volantes que pueden aparecer fuera de colección, así tenemos diferentes géneros, como los corridos: “Corrido de un valiente oaxaqueño” (1911), que termina con la copla en letras amplias de:

Adios Luisa, se acabó
la sombra de tu siprés...

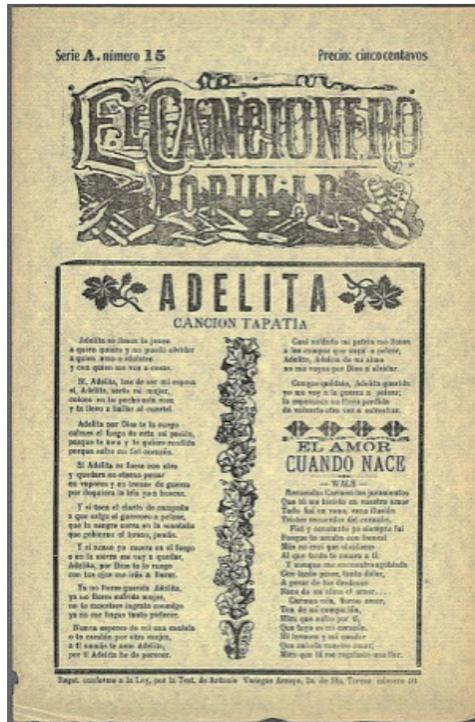
2 Durante finales del siglo XIX también, en Chile, se comienza la importación de géneros de música foránea, que se ven reforzados con la llegada de las casas de música y la importación de partituras, así como la industria discográfica y el cine sonoro (Zamora Pizarro, 2009: 62).

3 Por ejemplo, durante el Porfiriato, de estos géneros podemos nombrar: vales (“Sobre las olas” y “Carmen”, de Juventino Rosas); fox-trot (“Mi querido capitán”); polkas (“Pompas” y “Las bicicletas”).

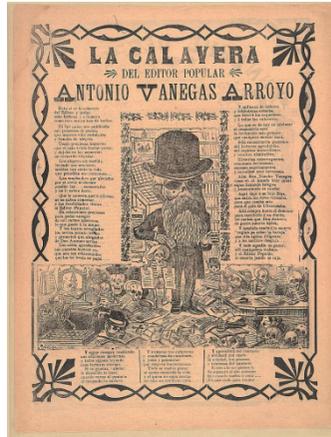
¡Esta historia aconteció
en mil novecientos diez!
(Base de datos impresos populares).

O las hojas volantes donde se combinan dos canciones. Veamos, por ejemplo, la conocida canción “Adelita”, muy difundida durante la etapa revolucionaria, que puede combinarse con diferentes canciones como un vals o con el “Canto a un Bohemio”:

Adelita se llama la joven
a quien quiero y no puedo olvidar
a quien amo o idolatro
y con quien me voy a casar.



Fuera de lo lírico, existe otro género de coplas satíricas que están en verso denominadas “las calaveras” y que en México se realizan para el día de Muertos. Estas, se dedicaban a todo tipo de personajes públicos y personajes tipos.



También existen las canciones como complemento a una narración de sucesos, cuyo título, por ejemplo, es: “ASOMBROSO SUCESO acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!”, que es resumida en coplas, en los “Sensibles lamentos de los moradores de aquellos pueblos”; cuya primera estrofa es destacada con una tipografía más amplia y dice:

¡Oh, qué angustia, qué dolor
exclaman los campesinos
de esos tres pueblos vecinos,
pidiendo piedad al Señor!

El cancionero de la hoja volante tiene la numeración como parte del título y en él incluyen un número breve de canciones y danzas; incluso, hay hojas volantes donde solo aparece una canción extensa: “Un chasco muy divertido que enamora a Rendido”. Además, hallamos el cancionero en formato de cuadernillos “Cancionero Nuevo” o “a lo moderno”, donde se apela a la curiosidad del lector y se utiliza como una estrategia de venta estas “palabras para vender”.

El imaginario poético de la lectura para señoritas

Los cancioneros de cuadernillos son dirigidos a ese público femenino ávido de canciones modernas, predominantemente amorosas, que provienen de fuentes varias y el editor las aglutina según su criterio, que está regido por el gusto del público y, por supuesto, atento a procurar las ganancias para la imprenta.

El cuadernillo no parece prestar gran atención a la clasificación de las composiciones por género musical, ya que esta suele ser muy irregular. De modo que algunas de ellas llevan tan solo la denominación de danza, en tanto que a otras se les clasifica según el género musical como polkas, chotís, vales y arias, que provenían generalmente del teatro. Sin embargo, si analizamos todos los textos registrados, con frecuencia se hallan estrofas tradicionales, de larga permanencia en el cancionero popular panhispánico.

Un ejemplo de lo anterior se puede apreciar en el cuadernillo denominado “La primavera”, del año de 1890, donde aparecen unas coplas que tienen el esquema típico de las que se utilizan para dar serenata:

Asómate a la ventana
que deseo ver tu rostro
para que alumbres la calle
con el fuego de tus ojos.

Asoma la cara
niña de mi vida,
que van a romperse
la cuarta y la prima.

Y de esta misma familia de coplas hallamos una burlesca que alude a los que interrumpen los amores de los enamorados:

Asómate si no quieres
que me suba por la reja,
y te rompa los cristales
y se despierte la vieja.⁴

En otras composiciones, denominadas danzas, asimismo hay versos completamente tradicionales, tanto en la forma como en el tema, con el uso de comparaciones vegetales, como el caso de la amada comparada con la rosa, utilizando la típica fórmula que forma parte del cancionero tradicional de México:

⁴ Las estrofas de serenata tienen una larga trayectoria en el cancionero, como lo demuestra el siguiente ejemplo, en tono burlesco, perteneciente al entremés de “El barbero” (siglo XVII) que se incluye en la obra de Margit Frenk: “Asómate a esa vergüenza, / cara de poca ventana, / y dame un jarro de sed, / que vengo muerto de agua”. (NC, 1950). Véase en el NC el aparato crítico de esta copla para más referencias.

Tú de mi pecho,
trigueña hermosa,
eres la rosa,
flor sin igual.⁵

Tampoco es ajena a este cancionero la presencia de la voz masculina melosa y quejosa, que siempre ha sido asociada a la voz masculina del antiguo cancionero cortesano, donde el hombre que se siente despechado por un amor, afirma: “Quiero que mires / lo que yo te amo / y siempre ufano / mi amor será”. Los elementos celestiales son muy utilizados en el cancionero para comparar la belleza de la amada o para demostrar la profundidad del sentimiento amoroso del amado; se utilizan términos religiosos como se ve en los siguientes ejemplos:

Al cielo pido
me de la calma
porque con el alma
te adoro yo.

Yo quiero verte,
yo quiero hablarte
yo quiero darte mi fiel amor.

Juntos iremos
volando al cielo
que será el premio
que Dios nos da.

El amado generalmente es el que sufre las consecuencias de la belleza o del amor de la amada, como en el siguiente ejemplo, donde este le propone a la mujer que le rompa el corazón:

Ven, ven trigueña,
ven a mis brazos
hazme pedazos
el corazón...

5 Véase, por ejemplo, en el CFM, en el tomo I la sección: “Eres hermosa”. Allí podemos citar: “Eres rosa y eres rosa / y eres clavo de comer, / eres azucena hermosa / cortada al amanecer” (CFM, 83a, “La rosa”).

La danza, de la cual he tomado el título de este artículo, “El beso”, ofrece ejemplo de los tipos de personaje comunes en los cancioneros panhispánicos desde fines del siglo XVII y hasta el siglo XX, cuando el mundo marginal urbano aparece en la poesía. Por ejemplo, a la muchacha se la describe como la “niña querida” y al hombre se le describe por su habilidad en los naipes para ganar el amor de la mujer:

Niña querida
si tú lo quieres
con un triunfo voy a ganar
muy pocas señas (...)

El sufrimiento del enamorado por un amor no correspondido es tan característico del cancionero de Vanegas como del *Cancionero Folklórico de México*:

El enamorado

Yo sufro mucho con gran dolor
si usted me diere su dulce amor
si usted me niega su corazón
yo moriría de una fuerte pasión.

Yo nací para querer
siempre la he de amar
la he de amar asta el morir
aunque le pesa a usted.

Más adelante, tenemos otras composiciones que sirven para vengarse del desamor con el que se le ha maltratado al enamorado, y se incluye la canción denominada “Las calabazas”, de contenido burlesco, y que ofrece una oportunidad para romper una relación no querida:

¡No eres flor, no eres flor, y si lo fueras,
otras hay mucho mejores

Cómelas, cómelas que son sabrosas
con ramas, ramas de perejil;
si pensabas darme a mí las calabazas
yo primero, yo primero te las di!

No podría faltar en esta educación sentimental la figura de la madre. En este caso, solo aparece descrita desde el punto de vista masculino, donde a la madre se le adora como a una figura sagrada:

Sal a la fosa
de tu sepulcro,
ven, madrecita,
sal á escuchar
el llanto triste
de un pobre hijo
que a tu sepulcro
viene a llorar.

En otro cuadernillo denominado en *Alta Mar*, de 1902, hallamos algunas composiciones como el vals denominado “El Océano”, donde las letras refieren a estos mundos mixtos donde la poesía de autor y la difusión masiva rompen las barreras de lo culto y lo popular:

Olas que a mi alma empujan
para adorarte más
suspiros que de mi alma
te buscan sin cesar.
Llanto de mis ojos
brota de aflixión...
gritos de amor sublime
que arranca el corazón...
[...]

Olas que al pecho agitan
del mar de mi pasión
relámpagos que deslumbran
mi pobre corazón.

El tema patriótico es esencial en las hojas y cuadernillos de la Imprenta Vanegas Arroyo donde, asimismo, se imprimieron himnos y marchas. Sin embargo, los cancioneros registran las composiciones más allegadas a la lírica:

Los militares

Me gustan los militares
me gustan, me han de gustar
porque son unos señores
que saben muy bien pelear.

¡Que vivan los mexicanos
militares de instrucción,
que son guerreros y sabios
honra de la federación!

El asombro y fascinación de los adelantos tecnológicos llegados con el nuevo siglo también hacen su aparición en el cortejo de los amantes modernos, a cuyo *locus amoenus* típico se integran las nuevas y elegantes máquinas que ha traído el “progreso”, como los tranvías eléctricos:

Los tranvías eléctricos

Vámonos niña á pasear
en eléctricos tranvías
por esas hermosas vías
de Tacubaya a Mixcoac.

A Tlálpam y á Coyoacán
a San Ángel y a la Villa
gozando así a maravilla
con el gracioso zic zac...

Y así como ese eléctrico agente
mover hace el hermoso tranvía
así tu también, vida mía,
movieras tu amor hacia mí.

Otro tema fundamental que existe en los cuadernillos son las canciones de corte religioso que hacen hincapié en la maldad del judío:

Como judío maldito de errante vivo
yo fui el que le negué el agua a mi Creador,
oí una voz de los cielos que me dijo:
anda y anda hasta la consumación.....

Tenemos canciones en verso mayor que describen la preocupación por ese nuevo siglo XX, con la desesperación del amante, a quien el amor de la niña se va con el siglo viejo. Junto con las canciones de desprecio que acusan a la amada de “coqueta, vil e inconstante”:

Te desprecio por loca y perjura
por coqueta, vil e inconstante
hoy que tengo rendida a otra amante
ni siquiera me acuerdo de ti.

Otros viejos temas tradicionales de las nuevas canciones es el tópico de la morena con supervivencias que pueden provenir desde el siglo XVII:

A las blancas las hizo Dios
y a las morenas el cielo
que vayan con Dios las blancas
que yo á las morenas quiero.⁶

La continuidad de la misoginia en los cantares burlescos es otro punto de contacto entre estos cancioneros y los de tipo oral:

De que la mujer empieza
no más a ver y ver para afuera,
es que ya se le metió
el chivo en la nopalera.

Asimismo, continuando con el género de las canciones burlescas, hallamos en la voz femenina el conocido tópico de la malcasada; una estrofa donde la esposa desea que su marido se muera:

6 El tema de la morena aparece ya en el antiguo cancionero, por ejemplo: “Morenica, no desprecies / tu color morena: / que aquésa es la color buena (NC, 145 B), y en el *Cancionero Folklórico de México* hay una versión de la copla que aparece en el impreso: “Las rubias las hizo Dios / y las morenas, el cielo; /que vayan con Dios las rubias, que yo a las morenas quiero” (2591a, “La morena”, “Las chaparreras”, “De la arena nace el agua”, “La Sanmarqueña”, estrofa suelta).

Mi marido está maldito
yo estoy a su cabecera
con un rosario en la mano
pidiendo a Dios que se muera.⁷

El mundo de los impresos

La imprenta Vanegas Arroyo es parte esencial de los cambios que sufre la sociedad de México a fin del siglo XIX y principio del XX. En sus impresos se representan temas y formatos que muestran nuevos gustos, como los cuadernillos de cancioneros, donde aparecen composiciones extranjeras al lado de las nacionales. Además, brindan la posibilidad de poder conocer los elementos que esa sociedad privilegiaba tanto del teatro, del circo y de la feria, así como de la religión, la justicia y la política.

Estos cancioneros nos señalan relaciones tan diversas y tan ricas que pueden trazarse de distintas maneras. Hacia atrás, con cancioneros peninsulares antiguos, pero también relaciones paralelas, con cancioneros cultos contemporáneos, que pueden llevarnos a otros ámbitos como las canciones militares y las religiosas. Las relaciones entre diferentes manifestaciones culturales, como el teatro y las plazas, están presentes; además de un perfil del usuario, en este caso, las mujeres a quienes se destinaban estas antologías cuya “educación musical” quedaba permeada por la selección “fina” del editor. Como dice el título de este trabajo, por un simple centavo, las mujeres adquirirían: “El cielo por un beso”.

Cada cuadernillo nos confirma el mapa cultural que es la antología, donde no existen las fronteras —ni de origen ni de territorio— para el usuario. Más bien impera la necesidad de compartir, apropiarse y pertenecer, de los discursos que se están gestando; por ello, estos impresos pertenecen al espacio de lo impuro y de lo mixto, al gran espacio de la cultura popular.

7 El tópico de maldecir al marido también se encuentra en el cancionero panhispánico desde varios siglos: “Si avéis dicho, marido, / esperá, diré yo lo mío Si se compliese, marido, / lo qu’esta noch’ é soña[do]!, / qu’estuviédes subido / en la picota, emplumado; / yo con un moço garrido / en la cama, a mí costado, / y tomando aquel placer / del qual vos sois ya cansado: / hiziésemos un alnadon / que vos fuese a descender” (NC, 1733).

BIBLIOGRAFÍA

- BASE DE DATOS IMPRESOS POPULARES IBEROAMERICANOS: <http://ipm.literaturaspopulares.org>
- BOTREL, Jean-François, 2007. *El género de cordel*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BRYAN, Susan, 1983. "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato", *Historia Mexicana* 33, núm. 1, La sociedad capitalina en el Porfiriato (jul.-sep.): 130-169.
- CASTILLO YURRITIA, Alberto del, 1997. "Prensa poder y criminalidad a finales del siglo XIX en la ciudad de México", en Ricardo Pérez Montfort (coord.), *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*. México: CIESAS / Editorial Plaza y Valdés.
- CHARTIER, Roger, 2007. "Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación", *Co-herencia* 4 (7), 111-112.
- DÍAZ VIANA, Luis (coord.), 2001. *Palabras para el pueblo Vol. I*. Madrid: CSIC.
- FRENK, Margit (coord.), 1977. *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México.
- _____, 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica hispánica (Siglos XV a XVII)*, México: UNAM / FCE / COLMEX.
- ZAMORA PIZARRO, Manuel, 2009. "En Mejillones yo tuve un amor. Imaginario social e identidad local. Un análisis de contenido", *Ciencias Sociales* 23: pp. 59-76.

Lyra minima y marginal en el cancionero popular argentino reunido por Robert Lehmann-Nitsche

GLORIA CHICOTE
Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS - CONICET

Los resultados de las investigaciones sobre poesía popular argentina efectuados por Robert Lehmann-Nitsche fueron reunidos en tres conjuntos fundamentales: 1) la *Biblioteca Criolla*, colección de folletos impresos publicados entre 1880 y 1925, conservada actualmente en el Instituto Iberoamericano de Berlín; 2) el manuscrito *Folklore Argentino 1905*, perteneciente al Museo de Etnología de Berlín, transcripción de las grabaciones de canciones populares efectuadas en la ciudad de La Plata, y 3) los *Textos eróticos del Río de la Plata*, publicados en Leipzig en 1923.

En los últimos congresos de *Lyra minima* presenté los abordajes que efectué sobre la *Biblioteca Criolla* y el *Folklore Argentino 1905*, con el propósito de caracterizar el desarrollo de la lírica popular en Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, en un momento histórico en que se estaban produciendo cambios sustanciales, en los planos social y económico, que conllevaron nuevas prácticas culturales (Chicote, 2010 y 2012).

El desembarco de la multitudinaria inmigración proveniente de Europa, los desplazamientos de migrantes internos, el asentamiento de poblaciones disímiles en su adscripción étnica, su lengua, su cultura y su extracción social en los florecientes centros urbanos, dieron lugar a un conjunto de manifestaciones líricas heterogéneas que cautivaron el ávido apetito científico de Robert Lehmann-Nitsche durante su permanencia en Argentina, en las primeras décadas del siglo XX. Ya ha sido mencionada la documentación de coplas folclóricas de origen hispánico, de poemas criollistas o de canciones llegadas de Europa que Lehmann-Nitsche

documentó en textos impresos y grabó en cilindros de cera. En esta ponencia me detendré en sus incursiones más atrevidas en ámbitos del saber que hasta ese momento habían sido objeto de escasa atención por académicos e intelectuales y, en casos extremos, habían sido considerados tabú. Me refiero a las manifestaciones de la cultura de los márgenes que sedujeron tempranamente al científico alemán. Con ese propósito serán considerados algunos de los “raros” testimonios que nos legó su tarea colectora en relación con las manifestaciones líricas populares: la poesía marginal, las expresiones del arrabal y las canciones de temas prostibularios.

Desde su llegada a fines del siglo XIX, Lehmann-Nitsche colecciona “voces de tinta” que lo introducen cada vez más en las prácticas de consumo de la cultura popular.¹ El polígrafo alemán fue pionero en el tratamiento *científico* de temas y géneros que hasta ese momento no habían ingresado en el mundo académico. Su intrepidez lo condujo a descubrir un universo absolutamente novedoso para el cual ni siquiera contaba aún, por esa época, con pares interlocutores: las manifestaciones literarias o musicales que eran tabúes para la moralidad vigente, tales como las canciones de carácter prostibulario, los versos y refranes escritos en baños públicos y otras expresiones de temática sexual creadas o reproducidas en reuniones masculinas. Bajo el efecto de su fiebre recolectora de folletos impresos, poemas orales y canciones, progresivamente comienza a identificar textos que denomina “Bordellpoesie”, caracterizados por estar compuestos en lunfardo y abordar el campo semántico erótico-escatológico.

Con referencia a esta práctica coleccionista, Raúl Antelo (2006: 79) acota que, cuando Marcel Duchamp y Katherine Dreier visitan a Lehmann-Nitsche en el Museo de La Plata, quedan impactados por la colección de textos eróticos que está preparando. En sus relatos del viaje, el artista vanguardista y su mecenas asimilan este interés del científico a una actitud extremadamente vital contrapuesta al clima de depresión imperante, a su entender, en la “alta” cultura rioplatense caracterizada por su dependencia de los modelos europeos. Una vez más, la búsqueda de nuevos significantes verbales se sitúa, en correspondencia con la emancipación sexual, en uno de los posibles puentes entre vanguardias y cultura popular que transitan ese periodo.²

1 Un análisis integral de este aspecto puede ser consultado en García y Chicote, 2008.

2 Según Antelo (2006), las obras de Duchamp, *El pequeño vidrio*, *El gran vidrio*, y *Dados*, representan visiones estereoscópicas, cargadas de erotismo casi pornográfico. En el mundo del arte ingresan, de la mano de las vanguardias, los *object-dar*, tal como el ya clásico mingitorio de Duchamp, que en una plétora de asociaciones libres llega a relacionarse con las perspectivas anárquicas y anarquistas que promulgaron las nuevas corrientes estéticas. Estas diferentes focalizaciones de Antelo hacen que el periodo se defina como el de “la irreversible explosión del cuerpo” (26).

La incompreensión o el desinterés de las instituciones determinó que la colección “pornográfica” de Lehmann-Nitsche no fuera publicada en Argentina sino que apareciera en 1923 en Leipzig con el pseudónimo de Víctor Borde, titulada *Texteaus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanischund Rotwelschnachdem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt*. Esta edición integró el tomo VIII de las *Obras para el estudio de Antropophyteia, Anaurios para pesquisas folklóricas e investigaciones de la historia del desarrollo de la moral sexual*, en la que también colaboraron prestigiosos científicos como Franz Boas y Sigmund Freud, entre otros. Tal como consta en un expediente de los archivos de los Tribunales de la ciudad de Buenos Aires, la edición tuvo su ingreso prohibido en la Argentina, aunque existen tres ejemplares en el país en posesión de Horacio Becco, Julián Cáceres Freyre y el bibliófilo Jorge Furt (actualmente extraviado). En 1981, Juan Alfredo Tomasi ni publicó nuevamente el libro en Buenos Aires bajo el título de *Textos eróticos del Río de La Plata*, con un estudio introductorio que da cuenta de las peripecias del género y del texto. Los poemas coleccionados por Lehmann-Nitsche y su aproximación al tema son de especial importancia, ya que no existe en el país ningún otro estudio sobre “folclor prohibido”. En general, los compiladores lo excluyen o hacen mínimas referencias, como lo hizo el mismo Lehmann-Nitsche (1911) en la publicación de sus adivinanzas, quizás por recomendación de la comunidad académica. El libro contiene poesía tabernaria, sicalíptica y excretoria procedente de distintas regiones del país, reunida alrededor de 1900. Los textos en verso y prosa están seguidos por un glosario y un comentario explicativo dirigido a los lectores no hispanohablantes. La segunda edición incluye en el apéndice un artículo sobre el tema aparecido en *Kryptadia* de autor anónimo, aunque posiblemente pertenezca al mismo Lehmann-Nitsche.³ También debe ser destacado que los textos reunidos en esta edición de tema erótico vuelven a aparecer, a veces con variantes, en otras recopilaciones del autor, como por ejemplo las grabaciones efectuadas en cilindros de cera y sus respectivas transcripciones en *Folklore argentino 1905*.

Pasemos a considerar diferentes ejemplos. Entre los diferentes tipos urbanos tratados con pintoresquismo en la cultura popular se encuentran los compadritos (personajes de la vida nocturna que transitan los límites de la legalidad y, en algunas ocasiones, se dedican al trato de personas) y las afiladoras (mujeres que se valen de sus artes de seducción para engañar). El folleto, *Consejo a las afiladoras* (1910), tiene una ilustración en la tapa que representa a los protagonistas como figuras atractivas y seductoras a pesar de la censura moral que recae sobre estas formas de vida cuasi-delictivas.

3 *Kryptadia*, VII, París, 1901, pp. 394-9.



En una poesía que aparece reiteradamente con diferente atribución de autoría se publican décimas críticas a los “jailaif”,⁴ “los atorrantes de levita que son tráfugas”. Versos que aparecen en versiones impresas y cantadas ejemplifican las referencias a este submundo:

Por la avenida

I

¡Soy un canfinfla
De los mejores,
Tengo más flores
Que un jardín!
Con mi nenita
Que es un tesoro,
Yo tiro el oro
Del bacanín.

4 Ortografía difundida en estas ediciones para el sintagma inglés *high life*.

II

¡Soy un canfinfla
De clase buena,
Tengo una nena
Que es muy gentil!
Tengo un carrito
Siempre suspenso
Por un Vichenzo
Por un buen gil.

III

En todas partes
Donde yo piso,
No hay ningún guiso,
Ni hay más poder;
Con mi melena
Bien rizada,
De ansia palpita
Toda mujer.

IV

¡A ver un tigre
De alto cogote,
Verá el cerote
Que llevará!
¡A ver un loco
De costra dura
Y su locura
Le haré pasar!

V

¡A ver un malo
Si es que se ofrece,
Y antes que rece
Una oración!
¡Que salga al frente
Con diez cañones

Que a coscorrones
Entra en razón!

VI

¡Soy un canfinfla
De los mejores,
Tengo más flores
Que un jardín!
Con mi nenita
Que es un tesoro,
Yo tiro el oro
Del bacanín.

Este poema aparece cantado, grabado y transcrito por Lehmann-Nitsche y asimismo, en la constante búsqueda de correspondencias escritas, se cita como fuente del poema un folleto popular de la época *Las aves nocheras. Canciones populares o sean costumbres criollas* (1901: 19-21).

También se documenta la existencia de folletos impresos dirigidos al público masculino, ávido de diversión picaresca, que inician la serie literaria pornográfica. Se puede destacar, entre ellos, *Pimienta molida*: “Nuevo ramillete de versos alegres para hombres solos. Cuadros vivos de la vida real. Picadillo del género verde y canciones de todos los gustos”, un cuadernillo con versos de contenido erótico-escatológico con desnudos femeninos en la tapa, y con pie de imprenta en Madrid. También aparecen folletos referidos a *Versos graciosos de Quevedo*, “para hombres solamente”, que retoman una tradición mitificadora del poeta español.⁵

⁵ Este cuadernillo incluye anotaciones manuscritas de Lehmann-Nitsche que vuelven a ilustrar la atribución autoral y el proceso editorial. Seguidamente al nombre del autor, “Paco González” aparece la inscripción en cursiva, “Manco, I, 20”, que alude a otro folleto de la colección con idéntico contenido. Después del lugar de edición (Calle del Torreón 67, Madrid), una vez más Lehmann-Nitsche escribe: “Debe ser impreso en Buenos Aires en 1915”. También el folleto *Quevedo. Para hombres solamente. Graciosos versos, chascarrillos y poesías picarescas*, de Barcelona, tiene la aclaración “impreso en Buenos Aires!”.



Un conjunto de adivinanzas muy subidas de tono, cuya solución es el órgano sexual masculino, aparecen cantadas y luego publicadas en los *Textos eróticos* (1981: núm. 104, 33-34):

¿Señora, no compra un niño?
Señoras, les vendo un niño
Sin coyunturas ni huesos,
Hace señas como el mudo
Y tiene barba en el pescuezo;

Es de cabeza pelada
Y se muere de tristeza
Al ver que se le caen
Los sesos de la cabeza
(Jujuy).

Para las niñas tengo un niño
Sin coyunturas ni huesos
Que mira por un sólo ojo
Y usa barba en el pescuezo
(Santiago del Estero).

Para introducir uno de los aspectos más creativos de la labor de Lehmann-Nitsche, recordemos que en los espacios marginales de la sociedad rioplatense comenzaba a desarrollarse una nueva forma de hablar, el lunfardo. Como propiedad de los sectores marginales de la ecléctica sociedad de fines del siglo XIX, este idiolecto expresaba la cosmovisión de sus creadores: el mundo orillero desarrollado como contrapartida de la legalidad. El lunfardo sería, además, la lengua del género paradigmático de la cultura popular rioplatense, el tango, al cual el científico alemán dedicó una monografía inédita (extraviada en la actualidad).

Esta referencia conduce al género protagónico de la poesía popular rioplatense que va ganando espacio para imponerse claramente en las décadas posteriores: el tango. Los cuatro tangos presentes en el manuscrito *Folklore Argentino 1905* —dos de los cuales son cantados— tienen la importancia de ser registros muy tempranos que anteceden las primeras ediciones comerciales de 1906⁶ y confirman la aseveración de Jorge Novati en la *Antología del tango rioplatense*: “esta etapa, que transcurre entre los años 1905 y 1910, (...) se caracteriza por un acostumbramiento a la presencia ‘generalizada’ del tango en el cuerpo social” (Novati, 1980: 32).

Este fenómeno se acompaña por una producción crítica condenatoria, en la cual, los calificativos de lascivo y libertino lo excluyen de los salones elegantes y del ámbito familiar.⁷ Novati indaga en las primeras manifestaciones, desde la década de 1860 hasta 1920; en principio, caracteriza la homonimia de la voz tango (tangos de negros, tango andaluz, tango americano y habanera) y lo conecta con el surgimiento de la milonga y el imaginario criollista. En su análisis de los ámbitos en los que se toca, se baila y se canta, hace referencia al tango como hecho popularizado a partir de su impacto en las tempranas críticas periodísticas, su camino desde los suburbios al centro y el auge en París, que valida su inserción definitiva en la cultura popular. En cuanto a los espacios, Novati menciona el circo, la milonga, los prostíbulos y las “casitas” (prostíbulos clandestinos, alquilados a un grupo de hombres para divertirse; sitios que llevaban los nombres de las damas que los regenteaban).

El mercado editorial y la industria de la música grabada son sensibles a este desarrollo. Desde principios del siglo XX se editan partituras y se comercializan grabaciones para ser escuchadas con las nuevas tecnologías de reproducción. En 1901, la casa editora Breyer Hermanos publica, con motivo de los carnavales, partituras de 14 tangos de “ondulantes modulaciones y que en medio de nombres

6 A partir de 1906 aparecen tangos grabados de los repertorios de Villoldo y los esposos Gobbi, siempre bajo el rótulo de canciones criollas. Se trata de versiones cantadas, casi todas de carácter cómico o picaresco, en el estilo teatral impuesto por las compañías españolas.

7 Para mayor información, remitimos al libro de Salas (2004).

sugestivos como ‘Golpiá que te van a abrir’, ‘Qué calor con tanto viento’ y otros, entreabren a los ojos de los danzantes de avería venturosos horizontes de cortes y quebradas” (citado en Novati, 1980: 31). Hacia 1904, las editoriales Breyer, Francalanci, Medina, Neumann, Ortelli, Pirovano, Poggi, Prelat y Rivarola ya habían publicado los siguientes títulos: “Gallo viejo”, “Ahí... nomás”, “La cara de la luna” y “Muy... de la garganta”. En su mayoría, las denominaciones consistían en eufemismos detrás de los cuales se ocultaba el contenido obsceno de los poemas que hacían referencia directa a la sexualidad de los sectores sociales relacionados con la prostitución. Por esa razón, en un primer momento, las partituras no se acompañaron con los textos, por lo cual algunos críticos creyeron que el tango carecía de letra. Posteriormente, se descubrió que “La cara de la luna” era una contrafacta de “La concha de la lora”, compuesto por Manuel Campoamor; y que “Cara Sucia”, de J. A. Caruso, en un principio se habría denominado “Concha sucia”, a pesar de que solo conocemos los versos moralizados:

Cara sucia, Cara sucia, Cara sucia,
Te has venido con la cara sin lavar
Esa cara tan bonita y picarona
Que refleja una pasión angelical...

Las primeras letras instituyen un universo pleno en metáforas y significaciones, y representan un sustrato social subalterno que, en tanto tal, no se encuentra integrado a los órdenes dominantes. Las abundantes connotaciones sexuales poco a poco se van desmarcando y van siendo cargadas de sentidos y valores ajenos que posibilitan su integración en otros circuitos. Los primeros tangos compuestos en la década del ochenta responden a estas características: “La flauta de Bartolo”, alude al órgano sexual masculino y, “Dáme la lata”, se refiere a las carpas: sitios improvisados de milonga donde se les pagaba a las mujeres para bailar con una “lata” (ficha con valor de cambio).⁸

También en esta época se inicia la comercialización generalizada de aparatos para la reproducción mecánica de la música. En 1897 fueron novedad sensorial, y en 1901 se comenzaron a vender cilindros de cera con cantos criollos para gramófonos. El cilindro alternó con el disco hasta 1910, cuando fue desplazado por este último. La nueva tecnología es publicitada como algo nunca visto hasta el momento en un vértigo de novedad que linda con la magia. La letra del tango “La bicicleta”, de Ángel Villoldo, es bien ilustrativa de la “fiebre tecnológica”:

8 En las décadas siguientes se incorpora en las letras una conciencia crítica y una mirada introspectiva que se interroga por la condición humana en sí misma. En ese proceso, al tango se lo dota del sentido nostálgico que lo caracteriza hasta el presente (Rosboch, 2006).

En la época presente
no hay nada tan floreciente
como la electricidad.

El teléfono, el micrófono,
el tan sin rival fonógrafo,
el panpirulintintófono,
y el nuevo cinematógrafo.
El biógrafo, el caustígrafo,
el pajalacafluchincófono,

el chincatapunchincógrafo
y las auras hechas con arroz.

Todos estos nombres
y muchos más
tienen los aparatos
de electricidad,
que han inventado
desde hace poco
con idea que el mundo
se vuelva loco.

En relación con las prácticas musicales, las ciudades rioplatenses aportan la movilidad de límites entre centro y periferia, espacios urbano y rural, en la creación de ese lugar ambiguo designado como “el arrabal”. En este ámbito florecieron las milongas, como resultado de la interacción de costumbres provenientes de la población negra, el gauchaje y los inmigrantes, grupos varios de los que emergieron la *percanta* y el *compadrito*, protagonistas polimorfos del género, los *piringundines* en los que el baile coexiste con actividades colaterales de prostíbulo. Uno de los tangos recogido por Lehmann-Nitsche, “La pishuca” o “El baile en la de Tranquelí”, designa sin dudas uno de estos ámbitos marginales.

*El baile en lo de Tranqueli*⁹

I

Anoche en la de Tranqueli
Bailé con la Boladora
Y estaba la parda Flora
Que en cuanto me vio estriló,
Que una vez en los Corrales
En un cafetín que estaba,
Le tuve que dar la biaba
Porque se me reversó.

II

Estaba el mulato Pancho,
Lunfardo muy atrevido,
Y este en cuando me vido
Me dijo: ¿Qué hacés aquí?
Yo no quise contestarle,
Lo he visto muy atorrante,
El chafo le batió espiente
Y yo me puse a bailar.

III

Luego se largó un jailaife,
Muy bien vestido y de leva,
Y dijo que en lo de Esteban
El bobo le habían pungiao;
Yo di la vuelta ligero
Para averiguar quién era,
Sólo vi a la montonera,
El otro ya había espiantao.

IV

Se presentó el mayorengo
Con un talero en la zurda,
Formó un estrilo a la gurda
Con todos que estaban allí;

9 También denominado en la documentación escrita y sonora como: “La pishura”, “La pishuca” y “La poshuca”.

A uno le pegó unos palos
Porque estaba compadreando
Y yo que estaba cantando,
Se vino derecho a mí.

V

Me dijo que me dejara
De cantar la semifusa,
Que me iba a dar la marusa
Y me iba a hacer espantar;
Que marchara muy despacio
Sin andar con compadras,
Porque me iba a dar la viaba
Y me iba a hacer encanar.

VI

Las vagas se secretaron
Y yo me quedé solo
Y la mulata Chingolo
Me llamó para bailar;
Yo que no tenía ni medio,
Le dije que no bailaba
Y un escabio me gritaba:
¡Putá, que es misho el vacán!

VII

Yo formé un pequeño estrilo
Y no quise echarle la buena
Porque el chafo y la cadena
Me iban a hacer estrilar;
Yo me eché el funche a los ojos
Y toqué a lo de Estelvina
Y con ella en la cocina
Nos pusimos a matear.

Lehmann-Nitsche graba este tango en 1905 e incluye el texto en sus *Textos eróticos* (1981: núm. 257, 109-112), acompañado por un extenso comentario:

El mal afamado café Trancredi estaba situado en la zona de los prostíbulos de Buenos Aires. Los nombres que aparecen son, en la mayoría de los casos, sobrenombres de conocidas celebridades del burdel. La poesía es extraordinariamente conocida, posteriormente apareció con variantes y sin la última estrofa, editada en un folleto de Manuel M. Cientofante, *Contrapunto clerical*, pp. 27-9, Buenos Aires, 1907 (1981: 231).

El café Tancredi estaba ubicado en las calles Suárez y Necochea, ángulo sudeste. Había pertenecido a Juan Filiberti, “Mascarilla”, padre de Juan de Dios Filiberto, quien se lo vendió a Tancredi en 1878 o 1882 (Novati, 1980: vol. 1, 150). En la edición de los *Textos eróticos* se hace referencia a otra casa de baile situada en Ensenada con el mismo nombre, “La Pandora de Tancredi”, frecuentada por marineros, peones, troperos y soldados, en la que se bailaban danzas extranjeras, tales como maxixa, mazurca, polca, habanera, vals. Una práctica habitual del lugar era pagar a las damas por cada pieza y organizar a las parejas bajo la regencia de un bastonero que presidía el baile (Novati, 1980: 187). Una vez más, los versos de este tango están plagados de términos pertenecientes a la jerga marginal que se impondría como registro del género, el lunfardo, de los que el colector en reiteradas oportunidades aporta significados (por ejemplo: *voladora*, ramera de la calle; *bobo*, reloj).



Una multiplicidad de expresiones que transitaron desde ambientes rurales hasta el espesor masivo de lo urbano, cautivaron al coleccionista alemán. La fijación de textos de tono erótico-pornográfico constituyó una práctica novedosa en el ámbito de la filología, y pudo validarse desde las investigaciones antropológicas y psicológicas, muy en boga a principios del siglo XX. Tal como los nuevos actores sociales se sentían interpelados por este conjunto de prácticas específicas, con significados particulares, destinados a satisfacer sus deseos y expectativas, los representantes del universo académico despertaban al interés por objetos de estudio diferentes, que les aportarían elementos para comprender el lugar de la poesía popular en los medios de comunicación y, especialmente, en la cultura de masas que se impuso en el transcurso del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTELO, Raúl, 2006. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- CHICOTE, Gloria, 2010. "Lectores, oyentes y cantores en la lírica popular argentina de entresiglos", *Lyra minima*, Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja (eds.). México: El Colegio de México / UNAM, 29-42.
- _____, 2012. "La lírica popular-tradicional argentina: límites difusos", *Olivar*, núm. 18, 255- 275.
- GARCÍA, Miguel Ángel y Gloria CHICOTE, 2008. *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Berlín y La Plata: Ibero-Amerikanisches Institut-Edulp.
- LAS AVES NOCHERAS. *Canciones populares o sean costumbres criollas*. Buenos Aires: Casa Editora de Francisco Matera, 1910.
- LEHMANN-NITSCHKE, Robert, 1911. *Folklore Argentino I. Adivinanzas rioplatenses*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hnos.
- ____ (VÍCTOR BORDE), 1923. *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelschnachdem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt*. Leipzig: Ethnologischer Verlag, Dr. Friedrich S. Krauss.
- ____ (VÍCTOR BORDE), 1981. *Textos eróticos del Río de La Plata*, Juan Alfredo Tomasini, Julián Cáceres Freyre y Enrique Ricardo del Valle, eds. Buenos Aires: Librería Clásica.
- NOVATI, Jorge (coord.), 1980. *Antología del tango rioplatense*, vol. I (desde sus comienzos hasta 1920). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- ROSMOCH, María Rosa, 2006. *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*. La Plata: EDULP.
- SALAS, Horacio, 2004. *El tango*. Buenos Aires: Emecé.

Hacerlo todo tan vuestro que nada tenga de mío: autores de villancicos en la colección de la John Carter Brown Library

ANASTASIA KRUTITSKAYA
Universidad Nacional Autónoma de México
ENES - Unidad Morelia

Quien ha incurrido en Villancicos, otras maldades avrà intentado.
Polo de Medina

Poco o nada se ha escrito sobre el “oficio de villanciquero”. El de villanciquero, de aquel “que escribe, ò usa villancicos” (*Aut.*),¹ es un oficio por excelencia, pues se trata de un “trabajo o exercicio en que se emplean varios Artífices, según las reglas del arte que cada uno professa” (*Aut.*). Un artífice que no solo debe ser poeta y proliferar en todo género de metros para llegar a la suma perfección de la poesía, sino también abundar en los conocimientos musicales. Ya decía Díaz Rengifo en su *Arte poética española*:

Otros Villanzicos ay que se conforman en la cantidad, y numero de las sylabas, con el punto de la musica en que se cantan: y lleuan mas, o menos largos los versos, segun lo piden las fugas que se hazen en las sonadas. Destos no se puede dar regla cierta, porque penden de la musica: de suerte que el que los huuiere de componer, o ha de ser musico, o alomenos tener buen oydo, para que oyendo la sonada, la sepa acomodar el metro: el qual puede ser de vn mismo genero, y con todo essoconuenir a vna sonada, y no a otra (1606: 38).

Casi un siglo y medio después, al ampliar el tratado de Rengifo, Joseph Vicens marca la diferencia entre los villancicos del siglo XVIII, “de otro nuevo estilo

1 En 1788 se modifica la entrada del *Diccionario de la Real Academia Española*, dejándola en “el que escribe villancicos” y suprimiendo el ejemplo proveniente de Polo de Medina. En 1791 se restituye la aclaración de “el que escribe, ò usa villancicos”, por esta edición nada más. Solo hasta 1884 se reformula la definición del vocablo: “*Villanciquero*. El que compone villancicos. || El que los canta” —para esta fecha el villancico religioso ya se encontraba en completo desuso— y hasta la actualidad se queda como “persona que compone o canta villancicos”.

[...] y mas corriente”,² y los que fueron descritos en el *Arte poética* a finales del siglo XV y principios del XVI:

En todo genero de Metros, oy llega al sumo la perfeccion de la Poesia, con la invencion relevante de subtilissimos Poemas, à que se esmeran los ingenios. Testigo evidente es la agudissima variedad de Villancicos, que en estos tiempos inventan los Poetas, de los quales para la mas facil inteligencia conviene tratar, siendo muy distintos de los passados. [...] Supuesto ya, que los Villancicos, que oyestàn mas en uso, y con otro perfectissimo estilo mejorados, se componen de quantas especies de versos quisiere su Author (1759: 52-53).

En efecto, la variedad métrica del villancico religioso es un verdadero dolor de cabeza para el editor contemporáneo. No sorprende que tampoco se le olvida a Joseph Vicens proporcionar alguno que otro consejo al villanciquero, viendo la extrema variedad de especies de versos y formas para el nuevo género poético: “y assi el que empieza à componer Villancicos imite à buenos Poetas, que à poco llegará à formar elegantissimas ideas” (1755: 54).

La imitación de buenos poetas definitivamente escaseaba en estas composiciones, pues incluso el ejemplo que proporciona el *Diccionario de Autoridades* para ilustrar el vocablo *villanciquero* —“Que arrendaba las Navidades, y fiestas del Corpus para el abasto de las letrillas, *Villanciquéro* general de estos Reinos”— proviene de la *Academia segunda*, de Jacinto Polo de Medina (1630),³ poeta satírico, natural de Murcia, donde el autor abiertamente se burla del oficio:

Era este Licenciado el Sacristan de la Villa, hombre dotado en la sabiduria de Villancicos, persona que arrendaba las Navidades, y fiestas del Corpus para el abasto de las letrillas, Villanciquero general destos Reynos por la Magestad de Apolo. En fin esta enfermedad de sus cascos le forçava à que muchas vezes visitasse à estos Academicos ilustres, entreteniendolos con sus simplicidades; desvanecido con las alabanças (que por oirle mas disparates, le davan viendo lograda la luxuria de los Poetas, en que les escuchen sus versos) no dexava Santo que no atormentasse con sus coplas. Escuchen Vuessas mercedes, dezia, estos Villancicos, que sin desayunar me he compuesto para la Missa del Gallo, y para el Sabado Santo con su Gloria in excelsis Deo, por estrivillo (1670: 35).

2 “*Corriente*. Por extension se llama lo que sin la menór dificultád y contradiccion está admitido, y corre libre y desembarazadamente: y en este significado se dice Opinion y senténcia corriente: estilo y uso corriente, trato y comercio corriente, etc.” (*Aut.*).

3 Jacinto Polo de Medina fue citado en el *Diccionario de Autoridades* en 41 ocasiones (Ly, 2004: 269).

Prosigue, Polo de Medina, ironizando sobre los tópicos villanciqueriles en la “Silva a vn Poeta de Villancicos, y muy devoto de monjas”, que salió impresa en 1637, en el *Buen humor de las musas*, con otro retrato satírico-burlesco del villanciquero:

Licenciado Monjorum,
Molde de Villancicos,
Alfeñique con voz, y con sombrero,
Niña del ojo tuerto
Del cavallo Pegaso,
Motilon del Parnaso,
Cohecharlas querias
Con estas niñerías,
Porque te dicesse su deidad divina
Vna gran melecina
De duros consonantes para olla.
O desdichada cholla!
Que vna vez que quisiste,
Y vna Dezima hiziste,
Porque te descuydaste,
Doze versos me dizen que la echaste:
Dezima con comiato
La llama todo el pueblo,
Mas yo por cosa rara
Duodezima, hermano la llamara.
Con don de Villancicos,
Me dixo vn sastre, que naciste al mundo;
Poeta rubicundo,
De Hysopo en blanco se arme todo hombre
en oyendo tu nombre:
Abrenuncio letrillas digan todos,
pues tanto esta passion contigo puedo,
Te llamaremos Sor fulana Perez:
Y quando estès con mucha compostura
De novicio en figura,
Qualqueira que te viera,
Cingulumpuritatis te dixera.
Locutorio perpetuo te hallaron,
Y tan eterno assistes

Tu que treinta mañanas,
Haziendote Poeta carabanas,
Con Alva saliste entre las coles,
Buscando caracoles
Para hazer à las Musas vn regalo,
Poeta zampapalo,
que à vn difunto le hiziste vn Villancico,
Con vn Kyrieleison por estrivillo.
Otro le compusiste à vn monumento;
A la mujer Veronica
Tampoco no perdonas,
Poeta, escribe monas,
Y à mi me haràs otro,
O tu ingenio el mas potro,
Que el prado ha visto en la rozineria,
Domine chirimia,
Tipligaznate entre dulçaina, y pito,
Que en voz fileteada
Hablastaça penada,
Conviertete à tu Dios, llora el pecado
De aver villancicado;
Guardate que se quexan
Las Letanias de tus malos versos,
Porque en ellos sus Santos martirizas,
Pasqual, Anton, y Gil te la han jurado,
Recogete à sagrado,
Metete Monja, pues tan devota eres,
Que te llama la gente,
Licenciado continuo comunmente,
Lançadera de todo Monasterio,
Con visitas continuas,
De andadera de Monjas te examinas
(1670: 139-141).

Los tópicos se reconocen sin mayor esfuerzo: que los villancicos, ya en 1637 (el primer pliego de villancicos localizado data de 1612, de la catedral de Sevilla) parecían poesía hecha de molde, llena de metáforas culteranas burdas y sin sentido; que su versificación dejaba mucho que desear, y que estos textos, más que inspirar piedad e instruir en la fe cristiana, servían para vanagloriar a sus autores.

La fama de los villanciqueros se extendía por doquier. Se convertían, incluso, en el objeto de ironía en sus propios villancicos, como versan las coplas que se cantaron la noche de Navidad en la capilla de la Real y Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad (Madrid), en 1747:⁴

Solo. Yo soy un Poeta,
que quando no aprieta
el numen entero,
de villanciquero,
voy à remendon⁵
De letras soy Sastre,
la hora de-sastre,
descubre la ilaza
que es todo trapaza,
lo que se cosió.
Respuesta. De poetas y sastres,
la hora es, en suma,
en vestidos y letras
ver las costuras.

Bien sabemos que, por las prisas y los aprietos, los textos de los villancicos no solo se reutilizaban de un lugar a otro, sino también se reescribían y se adaptaban a las necesidades de diferentes festividades del ciclo litúrgico; el villanciquero

4 En otro ejemplo, de Melchor Álvarez (Navidad, 1688, Real Capilla de las Señoras Descalzas [Madrid]), el poeta que compone villancicos se compara con el que escribe comedias, un argumento más a favor de la característica teatralidad del género. Desde la introducción se plantea la controversia: “Como las raras figuras / siempre del Portal son fiesta, / oy por figuras, y raras / han venido dos Poetas. / El uno haze Villancicos, / y el otro escribe Comedias, / y aunque en los genios son varios, / el hambre los empareja...”. El estribillo la reformula: “*Coro.* Niño hermoso del Cielo / oíd los Poetas, / que por pobre merecen / vuestra clemencia. / 1. Poeta comediero, / por qué al Portal se acerca, / no ve, que essa jornada / no es para su cabeça? / 2. Pues el villanciquero / conmigo se gorgea, / viendo que yo, a lo menos, / escrivio algunas cenas? 3. No riñan, tenga, / y a una pregunta, / que hazerles deseo. / respondan apriessa. / 1. y 2. Digala. / 3. Atiéndanla. / Qué cosa es la / que tiene / más vacía un Poeta, / la cabeça, el estómago, / o la faldriquera? / 1. y 2. No pregunte essas cosas; / porque qualquiera / es contagio que passa / por los Poetas. / *Coro.* Oygan, atiendan, / y el Villancico / escuchen, / pues con donayre / en él se satirizan / los que le hazen: / porque se vea, / que por pobres merecen / vuestra clemencia”. Al final, la disputa se resuelve amistosamente en las coplas.

5 “*Remendon.* El que por oficio compone ò adereza lo que está viejo ù roto” (*Aut.*).

se convertía en un verdadero sastre que ya por oficio componía o aderezaba lo que estaba a la mano. En estas condiciones, no cualquier genio puede llegar a constituir el numen poético. Para dar un ejemplo de la reutilización constante de los textos, en la colección de la John Carter Brown Library están los villancicos que Diego de Ribera compuso para la fiesta de San Pedro que se celebró en la Catedral de México en 1673, cuando fue maestro de capilla Joseph de Loaysa y Agurto. En 1712, casi cuarenta años después, Antonio de Salazar los vuelve a musicalizar para la misma festividad y en la misma catedral.

Y para agotar dicho tema, Alonso de Castillo Solórzano, en 1625, da el vivo testimonio de cómo resonaba la fama de los villanciqueros a todo lo largo y ancho de España:

[...] que esta nueva poesía ejercitada de sus flamantes profesores, es malilla de asuntos, como solfa de villancicos festivos, que en ella acomodan cualquiera letra, venga ó no venga bien; con que se dicen ridículos disparates, pues al modo que un rocín atado á una estaca en el alcacer comienza por lo más tierno, y estando allí tiempo sin mudarse, le obliga á comer hasta lo más duro de las cañas, y aun las mismas raíces, así hace el poeta villanciquero, que forzándole á que, atado á una solfa, haga un villancico á la Natividad, otro á la Resurrección y otro á los Inocentes, lo viene á parecer en sus versos cuando llega al cuarto (De Castillo Solórzano, 1908: 310).

Doce años antes que Polo de Medina, se retoman en este fragmento los mismos tópicos; testimonio vivo y elocuente del impacto que tuvo que haber ocasionado la instauración de la práctica de sustituir los responsorios de los maitines en latín por textos en lenguas vernáculas. De tal manera que Tirso de Molina, ya en 1612, en *La mujer que manda en casa*, resuelve que ha de ser pecado ser poeta:

¿Ser poeta
es pecado? Hay enfenita
caterba de ellos doquiera;
entre pubricos y ocultos,
comicos, criticos, cultos,
hay chusma villanciquera
y otras enfenitas setas
que eslabonan desatinos;
entre catorce vecinos
los quince hallará Poetas
(1736: 19).

¿Quiénes eran todas estas personas, los villanciqueros? En la colección de la John Carter Brown Library que consta de treinta y nueve pliegos impresos de la segunda mitad del siglo XVII (tres de la Natividad, de la Navidad y de la Concepción, diez de la Asunción, diecinueve de San Pedro y uno de Santa Catarina) aparecen mencionados diez nombres. A excepción de la “villanciquera mayor de la Nueva España”,⁶ —que aunque diga don Alfonso Méndez Plancarte que lo fue del mundo hispánico, hay que constatar que el de España lo fue Manuel de León Marchante, que hasta Sor Juana mandó a imprimir algunos villancicos de él bajo su propio nombre (“¿ser poeta es pecado?”)—, varios de ellos eran versificadores y escritores afamados y además se conocían entre ellos. Pues en la *Fama y obras póstumas*, de Sor Juana Inés de la Cruz, que Castorena y Ursúa dio a la imprenta en España, figuran los elogios dedicados a la Phénix de México, de Lorenzo Antonio González de la Sancha y de Felipe de Santoyo, dos de los villanciqueros de la colección de la John Carter Brown Library. González de la Sancha, además, tenía acceso al manuscrito inédito de Sor Juana *El equilibrio moral* que se encontraba en poder del “curioso tesorero de los más exquisitos originales de la América”, don Carlos de Sigüenza y Góngora” (Alatorre, 1980: 443) y cuyo paradero final se desconoce.

Lorenzo Antonio González de la Sancha es autor de tres juegos de villancicos: dos de la Natividad de Nuestra Señora (uno, sin fecha y otro, de 1698) y uno de San Pedro, de 1715. A pesar de haber escrito varias y extensas obras de carácter religioso —panegíricos, canonizaciones y consagraciones—,⁷ no mereció buenos comentarios por parte de Méndez Plancarte en sus *Poetas novohispanos*:

Del presbítero bachiller don Lorenzo Antonio González de la Sancha, “natural de México, Rector y Resolutor de Casos Morales de su Colegio de San Pedro, y Cronista de su V. Congregación” (Ber.), nos da muy buena idea su mediocre “Elegía” a Sor Juana, en su “Fama Póstuma” —donde, sin embargo, loa Casto-

6 En esta colección se encuentran tres pliegos de la autoría de Sor Juana: de San Pedro Apóstol, de 1677; de la Asunción, de 1685, y de Santa Catarina, de 1691, que se cantó en la Catedral de Oaxaca. Además, se conservan en John Carter Brown Library otros cuatro pliegos que le fueron atribuidos por don Alfonso Méndez Plancarte: el de la Concepción, de 1676; de la Asunción, de 1677 y de 1686, y el de San Pedro de 1692.

7 Autor de *Resurrección panegírica discurrida en las exequias del ilustrísimo señor doctor don Manuel de Escalante, Colombres y Mendoza... en la parentación que esta su reconocida Congregación consagró dolorida a su memoria* (1709, México: Por la Viuda de Miguel de Ribera Calderón); *Víctima cathólica, panegírico culto, holocausto gratulatorio, demonstración christiana, que consagró al Soberano Jesús Sacramentado en la custodia del Sagrado Vientre de su Purísima Madre el Colegio Real de San Juan de Letrán, de esta imperial corte mexicana a los felices sucesos de las victoriosas armas de nuestro Rey y señor natural don Philipo V que Dios guarde* (1711, México: F. de Ribera Calderón); *Culto festivo pompa solemne con que celebró la canonización del esclarecido padre de pobres San Juan de Dios, patriarca y fundador de la sagrada religión de la Hospitalidad, en su convento hospital de esta imperial corte de México su ilustre provincia de el Espíritu Sancto, en cuyo nombre lo dedica al señor don Andrés Pardo de Lagos* (1702, México: Lupercio); *Elogios afectuosos que cantaron elevadas musas de la Helicon mexicana a la solemmissima Aclamación que consagró la Imperial Ciudad de México, corte de la Nueva España al Rey señor don Philipo Quinto* (1701, México: Juan Joseph Guillena Carrascoso, en el Empedradillo).

rena el “rumboso estilo” de las “Exequias Mitológicas” que en la misma ocasión recopiló este “Ingenio de los más floridos de nuestra América”—; ni conocemos su “Elogio Poético Eucarístico” por las victorias de Felipe V, 1711 (Ber.)(1994: LXII).

Otro, Felipe de Santoyo García, “natural de Toledo y humilde ‘portero de la Audiencia de México’” (Alatorre, 1980: 444, núm. 36, citando a Beristáin), escribió los villancicos de la Concepción que se cantaron en la Catedral de México en 1695, pero también fue autor de la *Mística Diana: Descripción panegírica del nuevo templo de Santa Teresa la Antigua* (1684); se dedicó a la composición de villancicos guadalupanos e imprimió, en 1681, la *Panegírica dedicación del templo para la mejor heroína de las montañas Santa Isabel, mística Cibeles de la Iglesia*; en 1690, *Poesías varias, sagradas y profanas*, y *Octavas reales en loor del Patriarca de los pobres, San Juan de Dios*, en 1702, premiadas en el certamen poético con motivo de la canonización de dicho santo.

José Luis de Velasco y Arellano, de quien es el juego de San Pedro de 1714, notario receptor del arzobispado, llegó a entregar a las prensas el *Desengaño en silva libre*, en 1711,⁸ el *Llanto por la muerte del Delfín de Francia*, también ese mismo año, y *Épica solemne plausible demostración que en asunto general celebró la Academia del título de N. Señora de la Encarnación y Patriarca Señor San José*, en 1718 —de hecho, fue presidente de dicha academia—, así como algunas obras más.

Tal parece que bajo el pseudónimo de Silvestre Florido se escondía Antonio de Morales Pastrana (según la noticia que proporciona Méndez Plancarte, 2004: XLIII), bachiller, quien escribe unos preciosos villancicos jocosos dedicados a San Pedro (1682). Don Antonio de Morales Pastrana, oficial del juzgado de media anata, aduana, tribunal de cuentas y contaduría de Real Hacienda, agente-fiscal y oficial mayor del Gobierno del Virrey Conde de Paredes, también fue autor de *Solemne plausible festiva pompa magnífica ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Sta. María* (1671), donde se relatan los festejos organizados en la Nueva España para conmemorar la beatificación de Santa Rosa de Lima; y con frecuencia participaba en diversos concursos de poesía. En su momento Eguíara y Eguren decía que es:

mexicano de nacimiento y origen, en el deleite de las letras sagradas y profanas, así latinas como castellanas y no menos hábil en el arte de la prosa que en el del verso, fue muy apreciado de los eruditos, como se desprende de las censuras que anteceden a su primer opúsculo, del que en seguida haremos mención. En sus

8 Obra que, según Alfonso Méndez Plancarte, no se conserva. Este mismo año y en la misma imprenta (la de Juan José Guillena Carrascoso) se publicaron también *Saeta amorosa, estímulo cristiano: Canto moral y Católico triunfo de Felipe V. Poema heroico*.

opúsculos castellanos publicados, que aquí enunciamos, embebidos en la más rica erudición, ofrece un resumen de su doctrina y elocuencia aunada a su piedad, y son: *Solemne, regocijada y festiva pompa en la beatificación, digna de todo aplauso, de la gloriosa virgen de Lima, Rosa de Santa María*, México, Lupercio, 1671, en cuarto. // *Los dolores de la Santísima Virgen Madre de Dios*, México, Juan José de Guillena Carrascoso, 1694, en octavo (1986: 458).

Además, José Ignacio Bartolache, en *Opúsculo guadalupano*, publicado póstumamente, proporciona la noticia sobre una *Canción real histórica á la milagrosa Imagen de María Santísima Señora nuestra de Guadalupe de México que escribia devoto, y la consagraba humilde á la misma Augustísima Señora don Antonio Morales Pastrana, hijo de esta Imperial Corte. Y dá á la Estampa el Bachiller Silvestre Florido* (México, Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1697) y comenta que: “este opúsculo consta de treinta y quatro páginas en octavo, que son otras tantas estrófas, ciertamente muy bien tiradas en quanto á lo poetico; pero en quanto á la relación histórica que el Autor cuidó de distinguir con letra bastardilla, está muy suscinto, y nada trae de particular” (1690: 31).

Los villancicos de Silvestre Florido asombran por su tono juguetón e irónico. Aunque no solía escribir comedias, sus textos ilustran la relación intangible que se mantiene entre el villancico y el teatro breve. Tal es el diálogo de una de las composiciones del segundo nocturno entre un “cierto curioso” y san Pedro:

—Padre, una curiosidad
a preguntaros me obliga,
si a caso no os da fatiga
y la extrañáis novedad.
¿Por qué en el huerto valiente,
y en el palacio tan yerto?
—Porque tuve allá en el huerto
a mi Maestro presente.
—¿Luego nació la ossadía
de su gallarda asistencia?
—Sí, que ay mucha diferencia
de una a otra compañía.
—¿Pues cómo de una criada
os dejáis assí llevar?
—A quien no hará exasperar
una muger porfiada.

no fue negar la pregunta,
fue cumplir con la obediencia.
¿Pero no podréis negar,
que negásteis, Padre Santo?
—Es verdad, pero con llanto
se fue mi culpa a labar.
—¿Cómo a una pregunta sola
titubeó vuestro denuedo?
—Porque fue atención, no miedo,
que mi obediencia acrisola.
—¿Cómo negáis enefecto
a la repregunta presta?
—Porque para la respuesta
se me avía impuesto precepto.
—Y así el hazer resistencia
a tanta pregunta junta,

El presbítero y bachiller Diego de Ribera, quien firmó los villancicos de San Pedro de 1673, proliferó en honras fúnebres y dedicaciones de los templos; además, compuso el *Epílogo en verso castellano de las obras que ha hecho en México el excmo. señor don fray Payo Enríquez de Rivera* (en 1676) y varias visitas a la Virgen de los Remedios, de las que se conservan: el *Amoroso canto*, de 1663, los *Reverentes afectos*, de 1667, y los *Acordes rendimientos*, de 1678, que narran el traslado de la imagen milagrosa de Nuestra Señora de los Remedios a su santuario.

Araceli Eudave lo ha bautizado como “cronista lírico de los acontecimientos más importantes de la Ciudad de México de la segunda mitad del siglo XVII” (2009: 5). Más que un observador, era un intenso partícipe de las redes sociales hegemónicas dentro del orden corporativo de la sociedad novohispana. Antonio Rubial apuntaba, en su momento, que: “las corporaciones tenían como finalidad la unión de sus miembros en proyectos comunes, se juraban fidelidad, se organizaban bajo una estructura jurídica que excluía a los ajenos, elegían a sus autoridades y se identificaban con un cierto número de símbolos de representación” (2010: 121). Desde 1671, Diego de Ribera pertenecía a la famosa y elitista Congregación de San Pedro, fundada en 1577, que reunía entre sus miembros al clero secular de la Nueva España y patrocinaba los suntuosos festejos de San Pedro que se celebraban en la Catedral Metropolitana de México. En 1673 le encargan la composición de los villancicos que se cantarían en la fiesta catedralicia. Así, Diego de Ribera

aprovecha la ocasión para agradecer a su mecenas y reconocerse como el capellán de don García de Valdés Ossorio, conde de Peñalva, visconde de San Pedro Martyr de Vega del Rey, del Orden de Santiago, señor y mayorazgo de la Casa de Valdés. Los textos de los villancicos representan variaciones sobre lugares comunes para la lírica villanciquera sobre San Pedro; sin embargo, el último texto es una jácara titulada “Empezando con esdrújulos”, que parece ser más bien una adulatoria dedicada específicamente a don García de Valdés, visconde de San Pedro:

*En la xácara quiere mi musa
políticas frazeshazer de su vena,
tímida al empeño se halla,
mínima a los mares se arriesga.*

Oygannos explicar los alientos,
del Político Pedro, y sus prendas,
Máximo por las llaves, que guarda,
bélico por los hechos, que intenta.

Del magnífico Pedro me asombra
colérico impulso cortando una oreja,
pálido en oyendo preguntas
tímido en llegando a respuestas.

Si benévolo quiso mostrarse
discípulo firme de la suma Alteza,
átomos de peligro no busque,
ápices de despeño no vea.

[...]

Los esdrújulos se han acavado,
Rethórica viva de Pedro en las señas,
méritos por su fee se le canten,
Víctores por sus hechos merezca.

Efectivamente, personas ilustres que florecieron por estos tiempos, los villanciqueros, al presentarse la oportunidad de escribir los villancicos, no la desaprovechaban. El lugar de donde se emitían los textos, las principales catedrales vi-reinales, los convertía en un instrumento político. A este discurso retóricamente organizado que vela por la monarquía absoluta y representa el “drama estamental: la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social” (Maravall, 2000:

90), se le suma la convencional necesidad de reafirmar las relaciones sociales que convienen políticamente a los sujetos involucrados en el discurso. Así, don Diego de Ribera, al dedicar y consagrar humildemente los villancicos a don García de Valdés, lo dice con todas sus letras:

Ordinario puede ser en los ingenios escribir las obras para buscar el patrocinio, pero en esta se halló tan a medida de su gusto el amparo, que aun no se llegó a escribir, quando ya se podía dedicar (que esso es correr sin violencia en las dedicatorias). Hazañas y glorias del Príncipe de la Iglesia San Pedro mi Padre animaban mi pluma y públicas celebridades de su culto en Vuestra Señoría fomentaban mi impulso: Yo formaba las voces, para los cisnes del coro, y vuestra señoría encendía las luces, que desde su sepulcro anima el fervor ardiente, que viviendo mostró, la devoción del doctor y maestro don Simón Estéban Beltrán de Alzate y Esquibel, digníssimo maestrescuela que fue desta Metropolitana Iglesia, a cuyas expensas se perpetúan las grandezas desta fiesta, con que se prueba ser de justicia en mi el dedicarla, como en vuestra señoría el admitirla, recibiendo en el la voluntad que, rendido le ofrece su menor servidor, y más aficionado capellán de vuestra señoría.

La misma Sor Juana dedica la serie de villancicos de san Pedro Apóstol al señor licenciado don García de Legaspi Velazco Altamirano y Albornoz, canónigo de la Catedral de México:

Señor mío, ofrézcole a vuestra señoría los villancicos que para los maitines del príncipe de los apóstoles san Pedro hize como pude a violencias de mi estéril vena, poca cultura, corta salud, y menos lugar, por las indispensables ocupaciones de mi estado. Lo festivo de sus alegorías se debe a la fiesta; y sobre el común privilegio de versos, tienen ampl[i]a licencia en la imitación de mi gran padre san Gerónimo, que en una Epístola *ad Eustochium* dize: *Festus et dies, et natalis Beati Petri festivius est solito condiendus, itatamen, ut scripturarum cardinemio ularisfermo non fugiat*. Lo que tienen de malos, sanar puede a la sombra de Pedro; aunque he advertido que para sanar el mal de unos pies (tal es el más incurable de los versos) se valió de su mano imagen, y viva sombra de sus padres son los hijos, que con la imitación de sus exemplos si no igualan, a lo menos siguen el tamaño de sus virtudes, y grandeza de sus hazañas: séalo vuestra señoría de su padre san Pedro, por lo eclesiástico, ya que en lo natural y político es glorioso esplendor de sus nobilísimos progenitores, y de la mano de su favor a mis versos, para que corran

como buenos a la sombra de su patrocinio: para conseguirla no alego más títulos porque no quiero adelantarle a vuestra señoría en el rostro el color, que desea la púrpura en sus vestidos ambiciosa de reteñirse en el capelo con el lustre, y honor de su sangre. Tampoco escuso la pequenés de lo que ofrezco, porque como hija de san Gerónimo, quiero que vuestra señoría escuse con sus palabras, en la Epístola *ad Marcellam*, reconociendo en lo pequeño del don lo consagrado de la voluntad, que lo ofrece: *Quia velat a Virginis menus est, aliqua in ipsis munus culis esse misteria de monstremus*. Guarde Dios a vuestra señoría como deseo. Es deste Convento de Nuestro Padre San Gerónimo, junio 20 de 1677 años.

En estas fechas, Sor Juana recién se estaba iniciando como villanciquera, probablemente fuera el cuarto juego de villancicos que ella escribía desde 1676. El anterior juego está dedicado a San Pedro Nolasco y, evidentemente, fue encargado por las jerarquías de la Orden de la Merced. Llega el nuevo pedido por parte de la Catedral de México, y no sabemos hasta dónde intervino en esta negociación don García. Lo que sí se sabe es que en 1677 don García de Legaspi, siendo ya canónigo de la Catedral, es designado sacristán de la misma, con todas las responsabilidades que correspondan (Mazín Gómez, 1999: 754); fue, además, abad de la ya mencionada Congregación de San Pedro. Cabe recordar que mientras Sor Juana escribía el *Neptuno alegórico* para la llegada del Virrey, Tomás de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, don García de Legaspi y Velasco junto con don Ignacio de Hoyos Santillana, patrocinaban la creación de la *Transformación Teopolítica. Idea mitológica de príncipe pastor, sagrado Proteo, que en el aparato magnífico del triunfal arco y padrón glorioso, en el fausto día de su recibimiento...*, dedicada al nuevo arzobispo Aguiar y Seijas.

Para cerrar el tema, José Luis de Velasco y Arellano, notario del arzobispado, destina la dedicatoria de los villancicos de San Pedro (1714) para Pedro de Robledo, también notario público del Juzgado de Testamentos, Capellanías y Obras Pías:

Esse breve papel, en líneas breve,
es, al apóstol Pedro, elogio rudo,
en que mi corto numen, mas no pudo
discurrir; y solo hizo lo que deve.
A vos, don Pedro, a ofrecer se atreve,
su balbuciente poema; tan desnudo
de vana presunción, pues siempre mudo
le hallaréis, qual estatua de relieve.

Recibid la reseña, en que os empeña
vuestra noble atención; y heróyco cedro
amparad con la sombra esta reseña.
Dichas con ella duplicadas medro,
en la que ofresco víctima pequeña,
y más quando se acoge à vn noble Pedro.

Sin embargo, parece que el círculo de los villanciqueros no era exclusivo de los hombres ilustres. Gabriel de Santilla (San Pedro, 1688) fue uno de los sacristanes de la Catedral de México; Juan Alejo Tellez Girón (San Pedro, 1686), primero seise, y después organista principal (Pérez Ruiz, 2002: 39), es decir, músico de la catedral de México.

Así fue, a grandes rasgos, el oficio de villanciquero. Se puede observar, desde los circuitos internos, que había un círculo cerrado de versificadores ilustres que se dedicaban al oficio con cierta frecuencia, pero también se solía recurrir en ocasiones a los presbíteros, a los sacristanes o a los músicos que circulaban por las catedrales. Todos ellos poseían determinada formación básica indispensable para la composición de este tipo de textos. Algunos, seguramente, lo hacían por el amor al arte, pero tampoco podemos excluir ese importante factor que convierte los pliegos de villancicos en un instrumento político vinculado al poder, donde la búsqueda de patrocinios es un mecanismo que estimula a los poetas en su participación en el oficio. Y oficio es, porque no deja de ser el arte de las reelaboraciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, 1980. "Para leer la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz". *NRFH* XXIX: 428-508.
- AUT.: *Diccionario de Autoridades, 1726-1739*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Versión en línea: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- BARTOLACHE, José Ignacio, 1790. *Opúsculo guadalupano*. México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros.
- DE CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, 1908. *Tardes entretenidas en seis novelas*, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, 1700. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, 1759. *Arte poética española*. Barcelona: María Angela Martí Viuda.
- _____, 1606. *Arte poética española*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José de, 1986. *Biblioteca mexicana*, ed. Ernesto de la Torre Villar. México: UNAM.
- EUDAVE LOERA, Carmen Araceli, 2009. *Diego de Ribera (1630-1688): cronista lírico de la Ciudad de México*. El Colegio de México: Tesis para obtener el grado de Doctora en Literatura Hispánica.
- LY, Nadine, 2004. "La poética de un diccionario: Autoridades". *Bulletin Hispanique* 106, 1: 253-316.
- MARAVALL, José Antonio, 2000. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MAZÍN GÓMEZ, Óscar (dir.), 1999. *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitana de México: inventario y guía de acceso*. Zamora: El Colegio de Michoacán / México: Centro de Estudios de Historia de México / Condumex.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, 1994 [1945]. "Introducción". En *Poetas novohispanos (segundo siglo)*. México: UNAM.
- _____, 2004 [1952]. "Estudio liminar". En *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz II. Villancicos y letras sacras*. México: FCE.
- PÉREZ RUIZ, Bárbara, 2002. "Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana". *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* 3: 21-73.
- POLO DE MEDINA, Jacinto, 1670. *Obras en prosa, y verso*. Zaragoza: Diego Dormer.

- RUBIAL, Antonio, 2010. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México: FCE / UNAM.
- TIRSO DE MOLINA, Miguel, 1736. *Segunda parte de las comedias verdaderas del maestro de las ciencias don Miguel Tirso de Molina*. Madrid: Doña Theresa de Guzmán.
- Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de México a los maytines del gloriosísimo príncipe de la Iglesia, el señor san Pedro*, 1677. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Mexico, a los Maytines del Glorioso Principe de la Iglesia el Señor San Pedro*. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Mexico: En los Maytines del Gloriosissimo Principe de la Iglesia el Señor San Pedro*, 1682. México: Viuda de Bernardo Calderón.
- Villancicos, que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico: En los Maytines del glorioso Principe de la Iglesia Señor San Pedro*. Escrevia los don Ioseph Lvis de Velasco, y Arellano, Notario Receptor de este Arçobispado, 1714. México: Francisco de Rivera Calderón.
- Villancicos, que se han de cantar en los Maytines de la Noche Buena de Navidad, en el Real Convento de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de Cautivos desta Corte, este año de 1688. Pvuestos en mvsica por el P. Fr. Domingo Ortiz de Zarate, Maestro de Capilla de dicho Convento*, [1688]. [Madrid]: s/i.
- Villancicos que se han de cantar la noche de Navidad en la capilla de la Real y Milagrosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad, este año de 1747. Puestos en música por don Manuel de Ossete Gasca y Viamonte. Se hallarán en la Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad, calle del Olivo Baxo*, 1747. [Madrid]: Joseph Francisco Martinez Abad.

Manifestaciones de lírica popular: los versos y cedulaillas de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche

CAMILA DE ORO
Universidad Nacional de La Plata

Robert Lehmann-Nitsche fue un científico alemán que llegó a la Argentina en 1897 para dirigir la Sección de Antropología del Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de La Plata. Vivió en el país hasta 1930, donde se desempeñó como docente en las Facultades de Ciencias Naturales y Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Después de jubilarse en 1930, regresó a Berlín, donde permaneció hasta su muerte en 1938.

Quedó alucinado con los paisajes urbanos de Buenos Aires, como también con la heterogeneidad poblacional producto de las inmigraciones europeas en Argentina durante el siglo XIX. Debido a su afán investigador y coleccionista, Lehmann-Nitsche se dedicó a estudiar la literatura erótica en el Río de La Plata así como las manifestaciones producto de la sociedad criolla, aborígen y europea.

Durante aquellos años proliferaron las impresiones de folletos para satisfacer los gustos de una sociedad móvil y heterogénea:

El fenómeno editorial respondía, y a la vez configuraba, los nuevos campos de lectura de un circuito que denominamos popular porque se desarrolló al margen de la educación institucionalizada, aunque en algunos aspectos se rozó con los autores, los textos y los objetivos de esta última (Chicote y García, 2008: 34).

Gracias a la curiosidad y a su espíritu coleccionista reunió una gran cantidad de impresos sobre diferentes temas, géneros y registros —situados entre 1880 y 1925, y publicados en Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Chile y Bolivia— bajo el nombre de Biblioteca Criolla. De no haber sido recopilado por el científico alemán,

no contaríamos con uno de los repertorios más representativos de la literatura popular escrita durante fines del siglo XIX y principios del XX. Estos pequeños textos representan la variante literaria del criollismo en auge como, así también, contenidos vigentes en Europa que remiten a prácticas culturales y conflictos clasistas.

La Biblioteca Criolla es un interesante objeto de estudio que nos permite la posibilidad de indagar sobre lenguajes musicales y poéticos, o bien analizar las relaciones que se establecían entre la literatura popular y la literatura canónica, sobre la cual influye notablemente y es, al mismo tiempo, “su cristalización” (Chicote y García 2008: 35).

En este caso, tomaremos como objeto de estudio dos de las catorce hojas sueltas pertenecientes a la Biblioteca Criolla¹ denominadas *Juego de versos y cedulillas* y *Versos de novios y novias-Versos de compadres y comadres*, que a su vez, serán comparadas con dos historietas extraídas de la revista *PBT*.² Se pretende analizar estos impresos no solo desde su contenido sino también en estrecha relación con el contexto histórico y social en el que se produjeron, haciendo énfasis en el público al que estaban dirigidos.

Juego de versos y cedulillas fue publicado en Buenos Aires en el año 1905. Pone de manifiesto diálogos de cortejo entre mujeres y hombres. Consta de numerosos personajes —la señorita, el caballero y el gendarme nacional, la comadre y el compadre, el yerno y la suegra, el novio y la novia, el paisano, la paisana y el pueblo— y la acción parece repetirse como un patrón: el intento por conquistar y seducir a la mujer a través de la palabra. En todos los casos la mujer coquetea y se niega a la propuesta masculina; aun así, podemos pensar que el vínculo entre la novia y el novio es el que está más arraigado en relación con el resto de los protagonistas.

En primer lugar, se da a conocer el intercambio entre el caballero y la señorita. Él le ofrece su corazón a través de románticas palabras, intentando seducirla; pero ella, por su parte, coqueteando y sabiendo el interés que tiene el caballero, se niega y le advierte que no haga falsas promesas:

CAB.: —Por ser dueño de su amor
querida de mi alma entera
daría lo que no tengo
y todo, si lo tuviera.

1 Solo catorce impresos se conservan en la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina; el resto se encuentran en el Instituto Iberoamericano de Berlín.

2 Semanario argentino dedicado al humor gráfico; fundado por Eustaquio Pellicer (quien también fundó *Caras y Caretas*, en 1898) y destinado al público juvenil. Su primer número apareció en 1904 y, en 1955, durante el golpe de Estado, fue clausurada junto con el resto de las publicaciones realizadas por la editorial ALEA.

SEÑ.: —Con todo su ofrecimiento
Yo no sabría que hacer,
lo que no puede cumplirse
no se debe prometer.

Luego aparece otro personaje, el gendarme nacional, quien tiene el mismo propósito que el caballero. Nuevamente, se establece el juego de seducción; en esta ocasión, el hombre intenta convencerla afirmando que tiene dos grandes amores que nunca olvidará: el amor por ella y por la bandera, y que pese a cualquier circunstancia que suceda, la recordará por siempre. La dama parece estar levemente más interesada en este hombre que en el primero y afirma:

SEÑ.: —No le digo á ustedes que si
pero tampoco que no;
si esos dos amores tiene
yo tambien tengo otros dos.

Aunque finalmente, luego de tantas palabras y versos románticos, la mujer agradece la oferta del caballero, pide pruebas de esas promesas y termina por acusarlo de descortés ante sus dichos, agregando que se vaya con la muchacha con la que estuvo paseando días atrás.

A continuación, el compadre trata de persuadir a su comadre afirmando que el niño que tuvieron en la iglesia se le parece. Su comadre responde de manera inteligente y suspicaz declarando que no intente con frases hechas y que solo tendrán hijos en la iglesia. Pero el hombre no se da por vencido e intenta una vez más, recurriendo a otra estrategia; es decir, comentar que soñó con ella. De todas maneras, la mujer le asegura que con ella no tiene posibilidades y que “para usted no soy ni desnuda ni vestida”.

Además, el yerno quiere darle un beso a su suegra, quien responde que lo quiere a pesar de todo como a una enfermedad. Por otro lado, los novios discuten acerca del conflicto por el anillo.

El paisano corteja a la paisana a través de versos muy románticos pero ella afirma que ya es tarde, que otro hombre llegó con el amanecer y que la conquistó con canciones. Sin embargo, el hombre le dice que ella es “a quien yo quiero en esta tierra argentina”, y la paisana sostiene que recuerda el día en que lo conoció y que escuchó su primera canción, día en que él le juró amor ardiente y ella “con igual ardor pagué tu amor con mi amor que vivirá eternamente”.

Finalmente, el pueblo cierra los versos y cedulillas con la siguiente exclamación:

Vivan San Juan y San Pedro
con la alegría que dan
porque alegrándonos vienen
y alegrándonos se van.

Como puede apreciarse, la aparición de gran cantidad de personajes y la figura del pueblo nos permiten pensar que estos versos fueron escritos para representarse. No sería casual, puesto que las hojas sueltas y los folletines que se propagaron en Argentina, durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX manifiestan la formación de una educación sentimental de los sectores populares.

Es importante mencionar que, durante aquellos años, circulaban escritos que enseñaban a conseguir novia, a escribir cartas y a cómo expresar sentimientos; por lo tanto, estos ejemplares pueden leerse de esa manera.

El público lector de los impresos era nuevo y estaba conformado, en su mayoría, por la clase trabajadora: criollos e inmigrantes que habitaban las ciudades y la zona rural. Eran personas recientemente alfabetizadas —como producto del proyecto modernizador que se llevó a cabo en el país durante 1880 y 1910— quienes recurrían a la prensa periódica como práctica inicial a precios accesibles. A veces, necesitaban acercarse al texto con la ayuda de un lector mediador, figura a la que se recurría con frecuencia, particularmente para los diarios leídos por inmigrantes, porque sabían que tener acceso a un folleto o a una revista se asociaba con un posicionamiento diferente en la sociedad e implicaba otro tipo de experiencia.

De igual modo, los principios que estructuran las normativas de socialización de las clases populares son la religión, la moral y el orden social, tal como podrá percibirse en los ejemplos que analizaremos.

Versos de novias y novias-Versos de comadres y compadres no tiene lugar ni año de impresión pero, debido a las similitudes estéticas respecto de la hoja analizada anteriormente, podemos inferir que es del mismo lugar y año (Buenos Aires, 1905).

En este caso, analizaremos el texto por separado. En primera instancia, hay una conversación entre un caballero y una dama. Continuando con la temática del primer ejemplo, el hombre quiere seducir a la mujer mediante piropos; incluso está dispuesto a servirle como un esclavo —propuesta bastante inusual para la sociedad machista de aquel entonces, pero en el terreno del amor parece ser otro recurso de conquista—. La dama advierte que los hombres ofrecen placeres aunque finalmente son ellas las que terminan esclavizadas.

El hombre construye su discurso mediante las estrategias comentadas, pero también invoca a San Juan, el santo de los novios:

CAB.: —Bendito sea San Juan
que día me da valor
para decirte, bien mío,
que te ama mi corazón.

Ella no le cree, no puede confiar en ese hombre por más que invoque a los santos, porque siempre dicen lo mismo pero “tan sólo es un deseo”. Incluso, se muestra más práctica y distante declarando que, pese a no decir palabras románticas, lo quiere como él nunca la quiso, y agrega:

SRA.: —Las frases más seductoras
tiene el hombre enamorado,
y cuando son engañados
es cuando mejor adornan.

Una vez más, emerge el engaño —tópico de los folletines— que está asociado a la “desconfianza de los inmigrantes a los criollos por [...] mujeriegos” (Lobato, 2011: 345). Hasta los últimos versos la dama persiste en esa idea y, siguiendo con el coqueteo, pese a los múltiples intentos y muestras de amor, sostiene que si ese amor es solo para ella “después de que pase San Juan tal vez te diga que sí”.

En el segundo caso, se establece un diálogo muy particular entre el compadre y la comadre. El caballero afirma que si San Pedro —el santo de los compadres— le da suerte podrá tener una comadre bonita; la mujer acata sus propuestas afirmando que con un compadre así ella sería feliz. Él le propone que, después de casarse y tener un hijo, quiere que ella sea la madrina de la criatura; y, a su vez, él quiere ser el padrino del primer hijo de ella, si es que lo acepta como tal.

A raíz de esto, la galantería predomina en la conversación donde hay invocaciones a San Pedro e intentos por consolidar una relación con la dama, dejando de lado el sacramento, manifestando el deseo porque su comadre no tenga marido y que, en caso de tenerlo, lo quiera más a él. La dama, en principio, propone que el compadre debe tener respeto por los lazos del casamiento, pero los últimos versos advierten otra cosa:

SRA.: —La felicidad busquemos
compadre y sino la hallamos

si a la gloria no llegamos
al infierno llegaremos [...]

CAB.: —Mi deseo es créame
cuando la suerte me cuadre
de tener una comadre
tan bonita como usted.

SRA.: —Un compadre enamorado
tiene muchos pareceres,
porque olvida los deberes
que tiene con el ahijado.

Beatriz Sarlo postula que estos textos representan un mundo seductor, donde la mujer es mejor tratada que en la realidad, sus sentimientos son importantes para los hombres y parecen más respetables. Dichas publicaciones responden a las expectativas de sus lectores, generalmente vinculadas a la temática de la pareja, el ideal que se tenía del amor, la infidelidad y el trato hacia la mujer.

Como hemos observado en las hojas sueltas analizadas, la estructura de las mismas es repetida y las tramas son redundantes, ya que hablan de lo conocido con términos conocidos y de lo desconocido con términos conocidos.

Es interesante comparar los ejemplares extraídos de la Biblioteca Criolla con dos historietas que reflejan la concepción del matrimonio, del amor y la representación del hombre y la mujer de la época. Ambas pertenecen a la Revista *PBT*, destinada a un público juvenil.

La primera de ellas se denomina *El matrimonio*. Da cuenta de cómo debería ser la vida matrimonial y qué significa el matrimonio para el hombre —“Para él, el matrimonio es el puerto donde termina su vida accidentada”—, y cómo debe actuar con su esposa —“Tiene, además, el deber de proteger a aquella que se ha confiado a él, y de hacerla respetar de todo el mundo”—. Por otro lado, la mujer es quien se entrega confiada al cuidado del hombre y dirige la vida doméstica, respetando los intereses comunes; mientras que el hombre se encarga de la economía y el bienestar familiar, según su poder adquisitivo. En caso de no cumplir con sus responsabilidades “lo tomarán para la ‘butifarra’”, es decir, que será objeto de burlas.

Las visitas de los recién casados expone el comportamiento de un matrimonio al momento de visitar a aquellas personas que desea seguir frecuentando. El tiem-

po estimado para las visitas es de quince minutos, a menos que haya una relación de intimidad y parentesco, como es el caso de las primeras visitas que deben realizar, denominadas: “visitas de gratitud”.

El hombre debe llevar a su esposa a las casas que acostumbraba a ir cuando era soltero, aunque antes tiene que considerar el peligro que “ofrece para una mujer una sociedad fácil”. Asimismo, deberán cumplir otra formalidad: él tiene que acompañar a la esposa a la casa de sus amigas; superada esa instancia, ella podrá hacerlo sola.

El corpus estudiado exhibe los mismos tópicos que las hojas sueltas —el amor, el matrimonio y el trato hacia la mujer— aunque, en este caso, podemos percibir sin dificultades que la figura femenina se encuentra subordinada a la masculina.

En los ejemplares de la Biblioteca Criolla esa noción está presente, pero de manera implícita, puesto que refleja la etapa de cortejo que antecede al matrimonio. Incluso, no es tan explícito porque al tratarse de un diálogo conocemos qué piensa la mujer acerca del amor, la seducción y el engaño, entre otros tópicos; a diferencia de lo que sucede en las historietas, donde la unión ya está consolidada y el hombre es el protagonista que cumple su rol de protector.

Las fuentes trabajadas son un indicio de cómo, a través de las publicaciones periódicas, se instruía a los lectores no solo para enseñarles a escribir cartas, a conseguir pareja o a cómo expresar sus sentimientos, sino que también indicaban de qué manera debían comportarse en sociedad.

El éxito repentino de este fenómeno editorial es fruto de los procesos de urbanización y alfabetización, de la aparición de nuevas tecnologías editoriales que lograron abaratar costos y multiplicar tiradas, del desarrollo y la expansión escolar. Por lo tanto, resulta imposible estudiar los impresos sin reflexionar sobre el contexto social y cultural en el que fueron elaborados.

Asimismo, como menciona Lobato, estructuran los vínculos de los lectores a través de normas que distinguían entre el comportamiento de hombres y mujeres, estableciendo reglas y roles según las diferencias de edad, origen y clase.

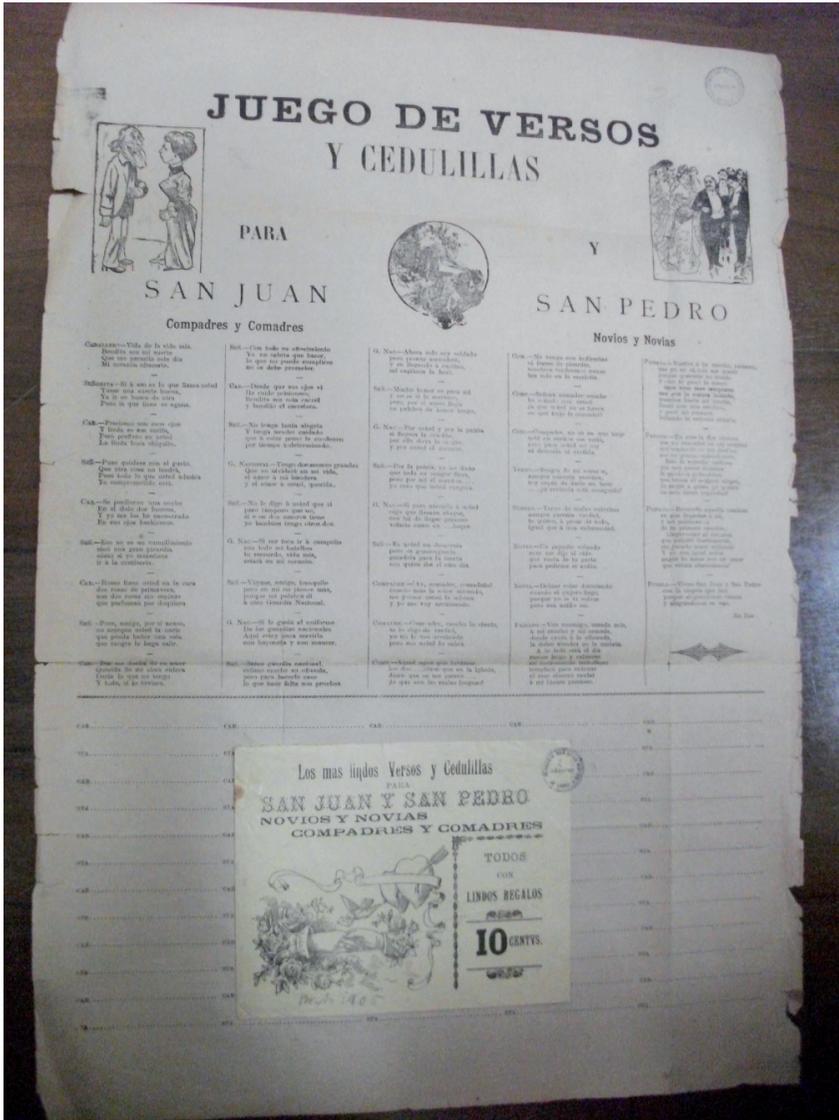
Consideramos que a partir de estos impresos se puede construir una base sólida sobre la educación amorosa de las clases populares, con el fin de continuar debatiendo sobre dichos temas para que dejen de ser opacados por las prácticas de las clases dominantes.

BIBLIOGRAFÍA

- BATTICUORE, Graciela, 2005. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.
- CHICOTE, Gloria, 2007. “La colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular”, en Gloria Chicote, y Miguel Dalmaroni (eds.). *El vendaval de los nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España, América Latina, 1880-1930*. Rosario: Beatriz Viterbo, 47-64.
- _____, 2011. “Robert Lehmann-Nitsche: las facetas de la cultura popular”, en Chicote, Gloria y Barbara Göbel (eds.). *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América austral*. Madrid: Bibliotheca Ibero-Americana, 146, 321-337.
- GARCÍA, Miguel y Gloria CHICOTE, 2008. *Voces de tinta*. La Plata: Edulp.
- _____, 2009. *La cultura de los márgenes devenida en objeto de ciencia. Robert Lehmann-Nitsche en la Argentina*, Revista Iberoamericana, IX, 33 (2009), 103-119.
- GUTIÉRREZ, Leandro H. y Luis Alberto ROMERO, 1995. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- LOBATO, Mirta Zaida, 2011. “Te amo, te odio, te quiero”, en Gloria Chicote y Barbara Göbel, (eds.). *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América austral*. Madrid: Bibliotheca Ibero-Americana, 146, 339-349.
- PARADA, Alejandro, 2012. “Cuando ellas dicen presente. La mujer y sus imágenes de la lectura y la escritura en la revista Fray Mocho (1912-1918)”, en Alejandro Parada. *El dédalo y su ovillo. Ensayos sobre la palpitante cultura impresa en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 253-313.
- PRIETO, Adolfo, 2006. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XIX.
- SARLO, Beatriz, 2004. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

ANEXO

Las hojas sueltas seleccionadas forman parte de la colección “Biblioteca Criolla”, de Robert Lehmann-Nitsche. Se encuentran en la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina, en el sector Archivo, y fueron donadas en por la Dra. Olga Fernández Latour, en el año 2003.



Juego de versos y cedulillas (I). Buenos Aires, 1905. Medidas: 35.7 cm x 51.7 cm.

JUEGO DE VERSOS Y CEDULLILLAS



PARA

SAN JUAN

Compadres y Comadres

Compadre—Vida de la vida mía.
Que me permito cada día
Si corazón afortunado.

Señorita—Si a eso lo que llama usted
Tiene una suerte buena,
Pues si que tiene en su agena.

Com—Preciosos son esos ojos
Que me miran en un instante.
Pero prefiero en un instante
La linda boca chupada.

Señor—Pues qué tal es el gusto,
Pues todo lo que usted admira
Lo comprendo así.

Com—Se perdieron sus ojos
En el día de los fuegos,
En sus ojos encontré
En sus ojos sus lágrimas.

Señor—Eso no es un empujamiento
Sino una gran picardía
Si me mira así
If a la comisura.

Com—Eso es tanto más en la cara
Dos rasos de primavera,
Que perfuman por doquiera.

Señor—Pues, amigo, por el caso,
No acuerdo usted la nariz
Que tiene en la punta una
Que siempre le hace mal.

Com—Pues sea usted de su amor
Querida de mí alma entera
Y para lo que no tengo
Y todo, si lo quisiera.

Señor—Con todo su ofrecimiento
Lo que yo puedo emprender
No se debe prometer.

Com—Desde que sus ojos vi
He estado pensando,
Y bendito el momento.

Señor—No haga tanta alegría
Que le salir preso le conllevan
Por tiempo indeterminado.

Com—Que no se calare en su vida,
Que no se calare en su vida,
Y el amor a usted, querida.

Señor—No lo digo a usted que al
Pero tampoco que me
Yo también tengo otra vida.

Com—Si me fuera ir a campaña
Sin todo mi equipaje,
Estará en mi corazón.

Señor—Váyase, amigo, tanquillo
Pero en mí me puse un
A otro Guardia Nacional.

Com—Si le gusta el uniforme
De los guardias nacionales
Con bayoneta y con muser.

Señor—Sabrá usted, señor,
Pero para hacerle caso
Lo que hace falta son prietas.



SAN PEDRO

Novios y Novias

Com—No venga con indirectas
Mientras indistinto teamos
Un solo en la cartulina.

Novia—Señora, comadre, amable
Por escuela con usted,
En que tengo la comadre?
En que tengo la comadre?

Com—Compadre, no sé en que tiempo
Pero para usted no voy
Ni de usted ni de usted.

Novio—Señora de mí comadre,
Yo estoy de usted en un tiempo,
...En un tiempo, comadre!

Señora—Vengo de malas entenas
Aunque parezca verdad,
...En un tiempo, comadre!

Novia—Un pedrito volando
Ayer me dejó al oído
Para pedirme el apellido.

Novia—Deben estar dirigiendo
Cuando al pedrito llegó,
Pero con aullido no.

Comadre—Ven comadre, amada mía,
A mi rancho y mi ranada,
...En un tiempo, comadre!

Comadre—Ay, comadre, comadre!
Cuando me voy a ir,
Y yo me voy arrojando.

Comadre—Como ados, muchacho de usted,
Se lo digo de verdad,
Pero eso usted lo sabe.

Comadre—Ayudeme que me tiene
Los dos, ...adere que en la iglesia,
Pero que son las malas brujas!

Parasita—Venga, Señora y San Pedro
Porque alegaciones vienen
Y alegraciones se van.



Juego de versos y cedullillas (II). Buenos Aires, 1905. Medidas: 35.7 cm x 51.7 cm.



Versos de novios y novias-Versos de compadres y comadres (II).

Medidas: 55.1 cm x 72.9 cm

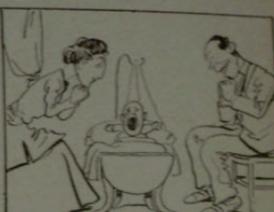
VIDA SOCIAL... Y ANEXOS
EL MATRIMONIO



El matrimonio debería ser la unión de dos seres atraídos inevitablemente uno hacia otro y felices al ligarse para siempre.



Hay muchos matrimonios que por razones ignoradas no son felices.



Muchos de ellos se consolidan junto a una cuna, y el pequeño ser, lazo de unión, hace el milagro de que brote el amor, rebelde hasta entonces.



En la mayoría de los casos, el cambio repentino de estado en una mujer trastorna su alma.



El conoce la vida, ha navegado por ese océano engañoso.



Para él, es el matrimonio el puerto seguro donde termina su vida accidentada.



A él toca preservar del peligro a su compañera.



Ella se apoya confiada en su brazo, puesto que los dos van a lanzarse a una nueva vida siguiendo la misma ruta.



La mujer dirige el interior y gobierna la casa, defendiendo los intereses comunes.



El hombre se ocupa en asegurar a la familia lo necesario, lo confortable y el bienestar, según la condición social o de fortuna.



Tiene, además, el deber de proteger a aquella que se ha confiado a él, y de hacerla respetar de todo el mundo.



De lo contrario, hará muy mal papel en sociedad, y a más, lo tomarán para la "butifarra".

VIDA SOCIAL... Y CARIÓTIPO
LAS VISITAS DE RECIÉN CASADOS



Los recién casados deben evitar a aquellas personas a quienes de nada seguir frecuentando.

... y dejar tarjetas en las casas de las personas que los sean todavía.

Esas visitas no deben darse más de un cuarto de hora, a menos que haya mucha intimidad.



Fácilmente un hombre hiera la susceptibilidad de sus relaciones no llevando a su esposa a las casas que frecuentaba cuando soltero. En su caso, hay que hacer una selección muy severa.



Un hombre va a todos los sitios donde se puede decirse, frecuenta todas las clases sociales, liga intrigas que sólo tienen una efímera duración.



Debe reflexionar sobre el peligro que ofrece para una mujer una sociedad fácil.



Tendrá tacto suficiente para saber conducirse en ese sentido, y maniobrar hábilmente a fin de no atraerse una animosidad que recaerá sobre su compañera.



Si no hace así, es seguro que la reputación de la mujer padecerá y que la maledicencia mordrá en su honra.



Las primeras visitas de recién casados deberán hacerse a los parientes y a los donantes. Son visitas de gratitud.



El marido acompañará a su esposa a la casa de las amigas de ella.



Cumplidas esas primeras formalidades, la señora puede hacer sola visitas a sus amigas...



... pues más vale ir sola que mal acompañada.

Reflexiones sobre el género discursivo de un cancionero popular de coplas en el pasaje de la voz a la letra

MARÍA EDUARDA MIRANDE
Universidad Nacional de Jujuy

*Tengo mi pecho de coplas
que parece un avispero;
se empujan unas con otras
por ver cuál sale primero.*

Nuevo Cancionero de Coplas de Jujuy

Siete años de trabajo de recopilación de coplas en diferentes contextos de la provincia de Jujuy (situada al extremo norte de Argentina) dieron como resultado un corpus de alrededor de 1500 cuartetas reunidas bajo el título de *Nuevo Cancionero de Coplas de Jujuy*, texto que aún permanece inédito. Ese largo contacto con el cancionero cantado motivó esta serie de reflexiones sobre su naturaleza textual, discursiva y semiótica, que es fruto del proceso del pensamiento y análisis que acompañó el arduo trabajo de grabación, transcripción y clasificación del material oral relevado. Estas ideas fueron pensadas sobre la base de un enfoque socio-discursivo, atento a considerar que el cancionero circula y se retroalimenta en el contexto de unas prácticas sociales oralizadas, en el marco de una determinada *performance* y en el seno de una comunidad.

El cancionero de coplas tal como circula hoy en Jujuy puede ser definido como un gran texto múltiple, anónimo y colectivo, que habita y se construye fragmentariamente en la conciencia individual de los sujetos de la comunidad y que, por lo tanto, subsiste en estado de virtualidad o latencia. Cada canción que lo compone “vive en variantes y se rejuvenece y crece en refundiciones” —según la conocida tesis de Menéndez Pidal—, por lo que resulta un texto disperso en continuo proceso de expansión y repliegue, de manifestación y ocultamiento, que se

torna “visible” y “audible” mediante la práctica del copleo en determinadas épocas y contextos. Esta práctica se realiza en forma privada o pública, individual o colectiva y, en términos generales, acompaña el ciclo anual de celebraciones religiosas, agrarias e institucionales que pauta la vida festiva del pueblo jujeño; especialmente, en las zonas periféricas y campesinas.¹

En síntesis, la práctica discursiva del copleo (ejecución cantada de la copla) se articula con determinadas prácticas sociales (rituales, ceremonias, festividades, etc.) e involucra usos consuetudinarios de diferente índole (el empleo de la caja o tamboril, las formas de impostación y entonación de la voz que varían según la zona y la época del año, el meneo del cuerpo, la vestimenta de los cantores, etc.).

El propósito de esta breve descripción previa ha sido dar cuenta de la complejidad del copleo en tanto texto cultural y, sobre todo, de su condición de discurso oralizado en situación, a fin de volver la mirada hacia el lugar del investigador recopilador de coplas quien, al efectuar el registro de los textos y proceder a ponerlos por escrito (para luego realizar un ordenamiento sobre ese universo discursivo) altera inevitablemente su “naturaleza” y los descontextualiza, reubicándolos en un nuevo texto. Sin embargo, es justamente en ese pasaje de la voz a la letra, del texto oral al escrito —siempre forzado y, en cierto sentido, forzado— donde es posible reconocer algunos rasgos del comportamiento semiótico-discursivo del cancionero, tal como parece funcionar en su práctica oralizada. Sobre este punto centraremos nuestras reflexiones.

“Cantar relaciones”: hacia una redefinición del género discursivo del cancionero

Durante el proceso clasificatorio del corpus de coplas recopiladas —trabajo realizado con un equipo de auxiliares y alumnos— el texto plural del cancionero se nos manifestó en su función constructiva o generadora,² ya que fue imponiendo un orden y un recorrido a nuestra mirada por encima de las grandes categorías temáticas con las que procedíamos a clasificar cada cuarteta en coplas de amor,

1 Sin pretender exhaustividad, podemos clasificar esos contextos de emergencia del copleo en: a) *ceremonias rituales telúricas*, como la marcada del ganado o la chaya de un corral o vivienda; b) *fiestas y celebraciones religiosas paganas o cristianas*, como Navidad, Pascuas, la fiesta de Pachamama del 1° de agosto y Carnaval; c) *contextos institucionalizados*, como los festivales montados por comisiones municipales, asociaciones gauchas y otras instituciones, donde el copleo es presentado como espectáculo en un escenario frente a un público (por ejemplo, el *Festival de la Copla*, en Rodero o el *Encuentro de Comadres*, en Humahuaca); d) *contextos semi-institucionalizados*, tal el caso del *Encuentro de Copleros en Purmamarca*, que no es un espectáculo estructurado sino de participación libre, desarrollado en un predio a cielo abierto donde se congregan los principales copleros y copleras de la región, y donde el público puede convertirse en ejecutante integrándose a las ruedas de cantores que se arman espontáneamente.

2 “Llamo función constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con otro elemento del mismo sistema” (Tinianov, 1992: 260).

festivas y de carnaval, humorísticas, sentenciosas y reflexivas, de trabajo, de protesta y crítica social, etcétera. En efecto, las coplas —que de hecho funcionan como unidades líricas autónomas— tendían a agruparse dialógicamente por similitudes y oposiciones, obedeciendo a cierta fuerza expansiva y conectiva que las iba organizando alrededor de pequeños núcleos secuenciales, tópicos o recursos formuláicos recurrentes que, a su vez, permitían integrar conjuntos mayores. Cada unidad lírica menor —cada copla— se hilvanaba con otras creando series que podían ser agrupadas sintagmáticamente dando forma a unidades supra-segmentarias. Estas últimas, bien miradas, constituían tramos narrativos o fragmentos de tramos narrativos (algunos más breves que otros, algunos mejor articulados que otros) susceptibles de ser calificados como “relatos” o secuencias pertenecientes a relatos mayores.

Para corroborar este fenómeno, transcribimos una selección de cuartetas que pertenecen a un relato que identificamos como el “relato de la cantora”, conjunto narrativo que puede ser dividido en series menores o sub-núcleos susceptibles de ser nombrados; tales como: “presentación”, “en nombre propio”, “orígenes topológicos”, “orígenes genealógicos”, “orígenes mítico-simbólicos”. A lo largo de su “relato” las cantoras van estructurando una imagen de sí mismas, haciendo uso de los materiales que la tradición del copleo les ofrece, por lo que esa imagen será percibida como una construcción colectiva estructurada en base a argumentos comunitarios (tal como referiremos más adelante). Veamos el ejemplo:

*Relato de la cantora*³

A.1. Introducción

Aquí entraré cantando
qué estaré haciendo de balde,
porque en varias ocasiones
moza cobarde no vale.

Canten, señores cantores,
los que cantaron primero
yo como recién llegada
largo mi voz con recelo.

3 Por cuestiones de espacio incluimos solo dos coplas por sub-serie, pero hacemos la aclaración de que cada subconjunto incluye un número mayor (y virtual) de textos, que van conformando superunidades que se actualizan solo en partes y fragmentariamente.

A.2. En nombre propio

Humana firmo a mi nombre
nombre que no se ha'i perder
aunque lo tiren al agua
sobre la espuma ha 'i volver.

De nombre soy Alejandra
nacida en la Peña Blanca,
si querís cantar conmigo
y entrate a la salamanca.

A.3. Orígenes topológicos

Aquí está la huamahuaqueña
nacida entre los sauzales
alegrita y divertida
en días de carnavales.

De Maimará me hei venido
montada en una parina,
traigo coplas y remates
como máíz pa' las gallinas.

A.4. Orígenes genealógicos

Soy de familia cantora
pero por parte de madre
esa dicha no la tengo,
tengo la voz de mi padre.

Cuando oigo sona' una caja
se me hace el mundo totora
no sé de qué casta hei sido
mi madre no jue cantora.

A.5. Orígenes mítico-simbólicos

A mí me dicen peruana,
cubana, boliviana;

yo soy mujer d'esta tierra,
soy hija de Pachamama.
Soy hija de una sirena
sobrina del carnaval.
Soy nacida en Abrapampa
bautizada en el Huancar.

Es posible reconocer otro tipo de “relatos”, como el de carnaval, que incluimos a manera de ejemplo y en una versión reducida en el anexo que acompaña este trabajo.

Revisado desde la perspectiva apuntada hasta aquí, el cancionero de coplas parece manifestarse mediante tres de sus rasgos discursivos esenciales: la autonomía de sus unidades líricas, el movimiento expansivo que tiende a integrar dichas unidades en “superunidades virtuales” (Zumthor, 1991: 59) —que no pueden ser actualizadas nunca más que en parte— y el amplio carácter narrativo que las aglutina.

Ahora bien, para redefinir el comportamiento semiótico del gran texto de coplas emparentándolo con la categoría de relato o relato múltiple, debemos ajustar el foco y reflexionar más detenidamente sobre su género discursivo; territorio que, una vez más, nos enfrenta a la complejidad del copleo como práctica verbalizada en contextos sociales.

Según explica M. Bajtin, los géneros discursivos son tipos más o menos estables y determinados de enunciados (discursos), que poseen contenido temático, una estructuración y un estilo identificables, y que se hallan relacionados con el uso de la lengua en alguna de las múltiples esferas de la actividad humana (cfr. 1997: 248-293). El género resulta, así, una categoría socioformal de los usos del lenguaje que, como sostiene P. Arán:

gobierna los comportamientos discursivos que son cognitivo-sociales y que entrañan competencias productoras y receptoras, de acuerdo a una ley implícita que proviene de sus formatos, de sus usos y de las zonas sociales en donde esos usos se realizan (1999: 79).

En ese sentido, el género debe ser pensado en el cruce de dos dimensiones: una propiamente lingüística y discursiva (de carácter sistémico funcionalista) y otra social y antropológica (de carácter semiótico), en tanto un género “es una unidad de anclaje que permite la organización productiva del proceso vivo de intercambio discursivo y de hechos sociales” (Arán, 1999: 79).

Para reflexionar sobre el género discursivo del cancionero desde esta perspectiva, es indispensable recolocarlos —mediante un esfuerzo imaginativo— en circunstancias virtuales de realización; es decir, como una acción oral-auditiva compleja, por la cual un mensaje es instantáneamente producido y percibido en un contexto que locutor y destinatarios comparten. Pues, como indica Zumthor, las señales genéricas de los textos de la literatura oral “residen en la situación tanto o más que en el texto (...) y los géneros solo tienen identidad en su contexto cultural” (1991: 50-51). De esta manera, el texto de coplas recolocado en la serie social y puesto en situación de *performance*, adquiere sus reales contornos semióticos y muestra su funcionamiento textual-discursivo. Cabe recordar al respecto que “la *performance* es a la vez un elemento importante de la forma y constitutiva de ésta” (Zumthor, 1991: 84).

Con el propósito de operar desde este enfoque funcional, tomaremos en cuenta la puesta en acto del canto de coplas en sus modalidades colectivas, sea en ruedas de copleros o en comparsas,⁴ haciendo la salvedad de que no describiremos una modalidad puntual, sino un *esquema* subyacente a todas ellas, que se manifiesta de manera más o menos estable.

Durante estas prácticas, la realización discursiva del canto se mueve en varias direcciones y transita por diferentes campos: se inicia enmarcada en protocolos teatrales, atraviesa los estadios narrativo y lírico, y alcanza —en la mayoría de los casos— contornos rituales.⁵ Tales pasajes y desplazamientos operan a través de una dinámica compleja que trataremos de explicar en sus momentos clave.

El canto colectivo en rondas o ruedas presenta una organización bastante regularizada. Ubicado en un lugar central o protagónico, el cantor entona como solista los dos primeros dísticos de la copla, que son coreados por el público o los acompañantes, y repite este mecanismo con los dos versos finales. Entre el cantor y su auditorio se entabla una dialéctica alimentada por componentes emocionales (el placer del canto y la memoria compartidos, la tensión pátética transmitida por la voz y sus modulaciones, la situación festiva que enmarca el suceso) que propician una común identificación próxima a la experiencia ritual.

4 El canto en rondas o ruedas suele ser la modalidad más peculiar y enigmática de ejecución de las coplas, señalada por las fuentes históricas como una práctica indígena. Para mayor información consultar Mirande, 2006. El canto en comparsas es la manera típica del copleo en Carnaval. Existen otras formas de ejecución: el canto en solitario y el contrapunto. La práctica individual requiere de un análisis particular, pues la ausencia del carácter colectivo sumada al desdoblamiento del yo lírico —que funciona como destinador y destinatario del canto— enmarcan un tipo de discursividad de fuerte matiz subjetivo y catártico que, sin embargo, obedece a los protocolos generales de toda *performance* poética oral, tema que excede los objetivos de este trabajo. Por su parte, el canto a contrapunto presenta una modalidad de ejecución diferente donde cumplen un papel preponderante el duelo verbal, la improvisación y la intención lúdica.

5 El carácter ritual se manifiesta especialmente en las modalidades de la ronda y de las comparsas. Cuando se trata de un espectáculo público, esta cualidad se diluye porque la puesta en escena (con escenario, micrófonos, locutor y público) limita la participación del público.

Para dar comienzo a su *performance*, el cantor echa mano a un repertorio de fórmulas de inicio, del tipo de: “Aquí me pongo a cantar”; “Buenos días, buenas noches, / señores cómo les va”; “Con su permiso, señores, / voy a cantar una copla”; “¡Atención pido, señores!”; “Cantar me mandan, señores...”⁶ Estas fórmulas son códigos de recitación que funcionan de manera equivalente a las reglas imperativas de apertura del relato propias de las literaturas orales, que bien pueden ejemplificarse con la frase “había una vez” (cfr. Barthes, 1990: 28). Así como todo narrador tradicional debe conocer y manejar con destreza estos códigos para instalar la “situación de relato”, el cantor popular de coplas debe disponer de un repertorio de fórmulas para inaugurar la “situación de canto” y responder al horizonte de espera creado por sus oyentes. De esta forma, echa a rodar el complejo entramado discursivo donde, además de su voz, interviene activamente su cuerpo en el interjuego de movimientos y gestos.

Sobre el fondo de la situación enunciativa alienta una fuerza dramática que es característica de todas las manifestaciones de la poesía oral, para las cuales el teatro constituye un modelo absoluto (cfr. Zumthor, 1991: 58-59). La situación dramática invita al oyente a participar de una representación: el cantor pone en escena un texto, pero también sube a escena su voz y su cuerpo. Él mismo forma parte del relato. En efecto, el cantor dramatiza la enunciación y la presenta como inicio de un recorrido narrativo. Mediante la fórmula “aquí me pongo a cantar” (y sus variantes) devela al sujeto de la enunciación y, a la vez, señala el *aquí* y *ahora* enunciativos (instancias implícitas del discurso). Los marcos de la enunciación quedan incorporados a una situación elemental de “relato” que se despliega en la conjunción del nivel discursivo (enunciación) y del nivel narrativo (enunciado).⁷ En otras palabras, por un instante se logra la identificación virtual entre el sujeto de la enunciación (instancia implícita e inaprensible) y el sujeto del enunciado (el *yo* que se presenta como actante y pregona la acción del canto) que aparecen fundidos, ilusoriamente, en la figura del “cantor” o “coplero”. El acto de enunciación pasa a formar parte del “relato del cantor”, pues ha sido *re-presentado* por un sujeto que, mientras canta, se instituye como una entidad social diferenciada: el “coplero”, y paralelamente anuncia su canto: “me pongo a cantar”, “voy a cantar”, “cantar me mandan”, etcétera. El protocolo dramático queda establecido mediante la instauración de un primer relato elemental, donde el cantor y el coro de participantes funcionan como “actores” que representan la “función de canto”.

6 Cada una de estas fórmulas presenta variantes. Hemos elegido las versiones más reiteradas.

7 La distinción entre estos niveles pertenece a Greimas-Courtés, quienes sostienen que: “el nivel discursivo pertenece a la enunciación mientras el nivel narrativo corresponde a lo que puede llamarse enunciado” (1990: 273).

Articulado a este primer protocolo comienza a desplegarse otro: el narrativo. El infinitivo “cantar” anuncia el advenimiento del relato propiamente dicho, y puede ser interpretado (y de hecho así resulta para el público oyente) con el sentido de “contar”. A partir de este momento, el cantor va estructurando (con mayor o menor grado de improvisación y arte) un recorrido narrativo que compone “hilvanando” unidades líricas autónomas (el repertorio de coplas de que dispone), que se integran a “unidades supra-segmentarias”. Los trayectos expansivos o breves relatos que organiza el cantor durante su *performance*, nunca se actualizan de la misma manera y solo pueden hacerlo de forma parcial. La articulación sintagmática de coplas se realiza por afinidades temáticas, por parentesco formulario, por asociación de ideas o palabras, de sonido, de rima, etcétera; de tal suerte que cada actualización resulta una *versión* o *variante* narrativa que encuentra su unidad o cohesión profunda en el punto donde se integran la voz y el arte del cantor (que supone aptitud mnemotécnica, capacidad de improvisación y fina percepción del clima emotivo), el referente virtual del gran texto de coplas, la escucha del público y el espacio-tiempo de la representación.

Otro elemento a tener en cuenta en estas consideraciones es el carácter libre y colectivo que asume la *performance* en todas sus modalidades. Esto explica que el rol de cantor protagónico pueda ser asumido por cualquier participante, inclusive durante los festivales, pues el acceso al escenario es voluntario y solo basta manifestar el deseo de cantar y cumplir los requisitos elementales pautados por los organizadores para hacerlo ante el público.

En las ruedas de cantores, por su parte, el canto de los partícipes es permanentemente alentado con coplitas como esta:

Canten, señores cantores,
no se atengan al cajero;
el cajero no es de aquí
el cajero es forastero.

En esta rueda cantando
una cosa he observado
que la señora d'enfrente
ni una copla se ha cantado.

En esta rueda cantando
cad'uno coplas ha d' echar
y el que no cante su copla
con la multa ha de pagar.

De este impulso colectivo —manifiesto sobre todo en las ruedas de copleros y en las comparsas de carnaval— resulta que el relato de coplas se vaya construyendo de manera grupal, porque el canto va pasando de boca en boca, de tal suerte que lo que un cantor inicia puede motivar a otro ejecutante a continuar con el arranque narrativo, o bien modificarlo y derivar el relato hacia otro tema. Cuando se produce un vacío narrativo, se cantan remates⁸ o coplas que textualizan elementos de la *performance*: la habilidad o impericia del cantor, la falta de participación activa de algún asistente, el aspecto de alguno de los participantes, la necesidad de recordar nuevos textos, etcétera. Situación que este ejemplo saca a luz:

Esta copla que has cantado
nadita l' has concertado
ha venido por el aire
y el viento se l'ha llevado.

Estas observaciones sobre la práctica del canto coplero muestran que durante una *performance* tipo y algunas de sus variantes, el texto virtual de las coplas se comporta de forma similar a como se nos manifestara en el proceso de ordenación del corpus recopilado; es decir, mediante el despliegue de su movimiento expansivo y su impulso narrativo, pilares de su función generativa y creadora.

Para los copleros de Jujuy y sus oyentes “cantar coplas” equivale, entonces, a “contar relaciones”; es decir, a estructurar relatos o tramas como medios de hacer emerger a un sujeto cuya identidad se va configurando en el discurso. Al respecto, resulta ilustrativa una copla de Barbarita Cruz,⁹ coplera de la Quebrada de Humahuaca:

En mi pago 'e Purmamarca
cantan todos relaciones
cuentan todita su vida
y sin hacer distinciones
(2000: 51).

8 El remate, afirma Domingo Zerpa, “no es una copla del final de ningún holgorio ni una copla con la que se despide al cantor. Si alguna función desempeña (...) es la de llenar el vacío, (...) el suspenso que por cortesía o superposición de voces, se produce en la rueda”. Su función sería asimilable a la de un “comodin” (cfr. 2004: 50).

9 Incluimos en nuestro análisis algunas coplas de Barbarita Cruz, coplera oriunda de Purmamarca (Jujuy), por considerar que sus composiciones respetan el estilo propio de la lírica tradicional, al punto que muchas de ellas forman parte del repertorio oral y anónimo de las copleras de la región quebradeña.

Fuera del cancionero, el concepto de la copla como “relación” circula en otros ámbitos discursivos, y así lo hallamos en las palabras de una cantora entrevistada durante un *Encuentro de Copleras de Purmamarca*, del año 2006:

con las coplas el pueblo canta los quehaceres cotidianos, lo que le pasó durante el año, si tuvo cría el ganado, si se les murió, si se casó, tuvo hijos; las cosas tristes y las cosas alegres... (García, 2006).

El ejemplo citado es claro a la hora de explicar el carácter narrativo del cancionero, producto de un consenso general que imagina al texto virtual de las coplas en estado de fluencia permanente. Esta noción se asocia a la tendencia expansiva del cancionero, ilustrada en el epígrafe que acompaña este trabajo y que se reproduce en una nutrida serie de coplas metadiscursivas, como estas:

Coplas vienen, coplas van,
coplas no me han de faltar,
coplas salen de mi pecho
como ovejas del corral.

Cuando me pongo a cantar
no sé cuándo vua acabar
coplas salen de mi pecho
como agua de manantial.

Tendencia expansiva, fluencia continua e impulso narrativo definen una de las principales funciones del cancionero: la de narrar. La narración “no puede recibir su sentido sino a partir del mundo que la utiliza” —según afirma Barthes—, admitiendo que el nivel narracional fractura la inmanencia del texto y lo conecta con “otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos)” que determinan el “conjunto de protocolos” según los cuales será consumido como relato (cfr. 1990: 29).

La noción de narratividad a la que aludimos se halla inspirada en las ideas de Greimas y Courtés, quienes proponen considerarla en sentido amplio “como auténtico principio de la organización de todo discurso”; es decir, como “una organización discursiva inmanente” de carácter narrativo generalizado, que presupone una competencia narrativa, a la que definen como “una especie de inteligencia sin-tagmática” de existencia virtual (cfr. 1990: 272-273).

Zumthor no solo comparte esta última postura, sino que va más allá al considerar que la capacidad de narrar es definitoria del “estado antropológico”, a lo cual agrega:

No sería absurdo plantear la hipótesis de que toda producción de arte, en poesía como en pintura y en las técnicas plásticas, incluida la arquitectura, es, por lo menos de forma latente, una narración (1991: 52).

El impulso narrativo, connatural al ser humano, es causa de la infinidad y variedad de relatos que acompañan a todos los pueblos y culturas desde sus orígenes. En el texto cultural del copleo este impulso impregna la totalidad de la situación enunciativa, de manera que la *performance* queda convertida en un tipo particular de relato, donde el cantor y los oyentes ofician de “personajes” que ejecutan la acción de cantar en un tiempo y en un espacio determinados. La actualización del canto, en este contexto, es vivida como una acción colectiva que señala el paso de un estado anterior de disforia a un estado de euforia colectiva que permite la identificación grupal. Es entonces cuando el canto colectivo alcanza contornos de ritualidad y acontece el “ritual verdadero”, que:

proporciona un sentido al individuo mediante la relación con los otros y con la cultura, en cuyos argumentos lo sumerge. A través de él la comunidad se reconoce a sí misma, reafirmando o reelaborando su imaginario y afirmando sus fundamentos (Colombres, 2004: 53-54).

Cada *performance* del canto de coplas es vivida, en el seno de la tradición en que se inscribe, como la actualización de un fragmento perteneciente a un relato mayor cuya coherencia profunda reside en la conciencia transindividual de la colectividad de pertenencia, elemento apuntado por Zumthor como característico de la poesía oral en su conjunto (cfr. 1991: 59).

Devolver al cancionero de coplas a las fuentes de la narratividad permite abordarlo estableciendo nuevas relaciones sintagmáticas, conectando los textos a un flujo discursivo que pone en contacto la serie textual (lingüístico-literaria) con la serie social. De esta manera se logra restituir los anclajes sociales de la significación y devolver a la función de canto una de sus propiedades fundamentales: la de regular la existencia colectiva de un grupo o comunidad, en ese punto donde el canto, la lengua y el relato se unen para transmitir —revelándolos— los argumentos sobre los que se funda la existencia colectiva de una cultura viva.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAN, Pampa, 1999. “La construcción sociohistórica del género literario”, *Club Semiótico e.t.c.*, 10, 75-81.
- BAJTIN, Mijail, 1997. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland, A. J. GREIMAS, U. ECO, et al., 1990. *Análisis estructural del relato*. México: Premiá Editora.
- COLOMBRES, Adolfo, 2004. *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CRUZ, Barbarita, 2000. *Coplas de mi tierra*. Rosario: Ed. La vuelta del siglo.
- GARCÍA, Lorena, 2006. Cortometraje documental sobre las copleras del Norte Argentino. Consultado: <http://copleras.blogspot.com>
- GREIMAS, A. y J. COURTÉS, 1990. *SEMIÓTICA - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Los cantares épicos yugoeslavos y los occidentales. El Mío Cid y dos refundidores primitivos”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI, 195-225.
- MIRANDE, M. E., “‘Ábrase esta rueda, vuélvase a cerrar’. La construcción de la identidad mediante el canto de coplas”. *Cuadernos 27*, 2006, Ediunju: Jujuy, 99-110.
- ZERPA, Domingo, [1975] 2004. *La puna al son de las cajas*. Salta: Talleres Gráficos Milor.
- ZUMTHOR, Paul, 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

ANEXO

Para ejemplificar el funcionamiento del relato como fuerza cohesiva y expansiva del texto virtual de coplas, incluimos una versión posible del relato de carnaval que narra el tránsito de un sujeto colectivo por el espacio-tiempo ritual de la fiesta y su posterior retorno a la dimensión cotidiana de la vida. El recorrido transformativo parte del estado de disforia o ausencia de gozo del sujeto:

Banderita colorada,
vámonoh a la quebrada
que aquí no se goza nada
ni soltera ni casada.

Y atraviesa durante la celebración de la fiesta todas las variantes de la euforia producidas por el canto, el baile, la bebida y el olvido de los roles sociales consuetudinarios:

Vamoh, vamoh, comadrita
vamonoh para mi casa,
vamoh cantar y bailar
muchoh días sin parar.

Que viva la chicha,
iqué machada estoy!
en cada vuelta que doy
al suelo, al suelo me voy.

Alegre m'estoy cantando,
nada m'estoy acordando;
los quehaceres de mi casa,
todos m'estoy olvidando.

Hacia el final, luego de un proceso complejo de construcción identitaria ligado a la actualización de la memoria común y a la revisión de los grandes temas de la vida humana (que va siendo textualizado mediante el repertorio de coplas tradicionales cantadas en comparsas o rondas de copleros y copleras), concluye el recorrido narrativo con el retorno del sujeto al orden habitual del mundo, no sin antes anunciar un nuevo regreso:

Ya me voy para mi casa
que tengo mucho que hacer,
tengo una tina sin agua
y un clavel sin florecer.

Ya me voy, ya m'estoy yendo,
ya me estarán aguardando.
Si un poquito más me tardo,
ya me estarán castigando.

Soy nacidita en Calete
en medio loh cortaderaleh
para el año he de volver
sino me llevan loh maleh.

De la voz y el papel a la pantalla: la fuerza de la canción popular hispanica en una joya del cine argentino

NORMA SAURA
Universidad de Morón

Hace ya unos años que pudimos conocer el guion original de *La Dama duende*, esa joya cinematográfica que se estrenó en la Argentina en 1945. Luis Saslavsky fue el gestor del proyecto para los Estudios San Miguel. Contó con un equipo cuyo espíritu de cuerpo se advierte en la perfección de los resultados. Baste saber que Gori Muñoz concibió la escenografía y el vestuario —dieciochescos a lo Goya— que Saslavsky propuso; que el zaragozano José María Beltrán tuvo a su cargo la fotografía, y que la música corrió por cuenta de Julián Bautista. Tres maestros en sus respectivos campos. El director había convencido a María Teresa León (2001: 270-272) para que adaptara el texto homónimo de Calderón de la Barca y, con ella, colaboró Rafael Alberti, aunque él siempre minimizara su participación.¹

A fines de 1629, Pedro Calderón de la Barca habría escrito *La dama duende* que, junto a *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, constituye su promisorio inicio en la comedia de capa y espada, donde el amor y los celos son los motores de la acción, donde el juego de equívocos hace a los encuentros y desencuentros de la o las parejas de enamorados, hasta que la comedia arriba a un final feliz.

Delia Garcés fue la *Dama duende*, “la que es y no es, la que está y no está, la que se presenta y se desvanece” (León, 2001: 270), deliciosa y única actriz argentina en medio de un elenco de españoles que el cine argentino había acogido generosamente.²

1 Según una entrevista realizada por Claudio España a Rafael Alberti en el *Festival de San Sebastián* de 1989.

2 Enrique Álvarez Diosdado (Capitán Manuel Henríquez) - Antonia Herrero (Doña Guiomar) - Manuel Collado (Don Juan) - Amalia Sánchez Ariño (el aya, Tata Juana) - Ernesto Vilches (Duque de Tarsis) - Andrés Mejuto (Don Hernando) - Paquita Garzón (Gerónima de Olmedo) - Helena Cortesina (Aguada, la alcaldesa) - Alejandro Maximino (Alcalde) - Manolo Díaz (Cosme) - Alberto Contreras (Mayordomo) - Francisco López Silva (Don Luis) - María José (Pepilla) - Mary López Silva (Lolita).

Para recrear el clima de un pueblo que decide celebrar a su patrono mal que les pese a los deudos del anciano virrey que ha tenido la mala idea de morirse, María Teresa León alegró las escenas con cantos y bailes, y es allí donde dirigimos nuestra atención para acudir al tema que hoy nos convoca.

Debió existir un intercambio de opiniones y sugerencias entre María Teresa y Rafael a la hora de concretar la adaptación; creemos que en este filme es innegable la presencia del poeta, y me sustento en la autorizada afirmación del Dr. Torres Nebrera (1996: 50):

María Teresa se encargó de adaptar el original de don Pedro Calderón al ambiente de la España de finales del siglo XVIII, y Rafael colaboró con algunas canciones que remozaban su “habilidad neopopularista”, como las seguidillas que canta la preciosa y enamorada viuda Angélica [...] o las deliciosas canciones que cantan las lavanderas o la comedianta o las alegres gentes del imaginario pueblo en fiestas.

Los cantares populares

En la segunda jornada de la comedia de Calderón, el gracioso —Cosme, criado de Don Manuel— asustadísimo por los sucesos que dan testimonio de la presencia de un duende, al entrar en la habitación que ocupa con su amo trata de conjurar su posible aparición con cuatro razones que evitan la explicación y aluden a la necesidad de callarla:

la primera, yo me entiendo;
la segunda, usted la sabe;
la tercera, por aquello
de que al buen entendedor...;
la cuarta, por estos versos:
(canta)
“Señor ‘dama duende’
duélase de mí,
que soy niño y solo
y nunca en tal me vi”
(vv. 1564-1572).

Los últimos cuatro versos, hexasílabos y con rima en los pares, son la reelaboración de una copla tradicional que puede rastrearse en Cervantes (*Entremés*

del viejo celoso), en *La pícaro Justina*, atribuida al licenciado Francisco de Ubeda, y varias veces en el mismo Calderón (*La niña de Gómez Arias*, por ejemplo, refundición de la comedia homónima, de Luis Vélez de Guevara). Dicha copla, cantada allí por Cosme y aquí por la niña del título dice:

Señor Gómez Arias
doleos de mí;
soy muchacha y niña
y nunca en tal me vi.

En el film el cantar popular es omnipresente, dado el marco de la historia: los festejos en honor de San Roque, patrono del pueblo de Torre de los Donceles. Esos festejos se realizarán, aunque los antiguos señores del lugar los quieran obstaculizar porque hay un muerto en la familia. En el palacio, las voces de las lloronas no logran acallar los sonos del fandango que entra por las ventanas.

Toda la fiesta muestra una excepcional unidad de imagen y música de sabor popular. Angélica, la protagonista, se resiste a vestir de luto y recuerda una copla popular que le cantaban en su Lima natal, copla que renueva el tópico del viejo y la niña:

No te cases con viejo
por la moneda.
La moneda se gasta
y el viejo queda
(Carrizo, 2002: 307).

Juan Alfonso Carrizo identifica esa copla como tradicional del Perú, tal vez de origen español.³ Ha sido recogida, por Ricardo Palma, en las *Tradiciones peruanas*.⁴

Mientras los deudos del virrey preparan las exequias, en el río las lavanderas lavan y cantan. Dentro del cancionero popular, las canciones de trabajo son abundantes. La melodía aparece condicionada por el ritmo propio del trabajo al que acompañan, con simplicidad y frases reiterativas. Pueden presentarse como dialogadas, entre una voz y el coro. Las canciones aluden al amor, a las fatigas del trabajo o la condición social de los que lo hacen. En las canciones de lavanderas se

3 En el *Cancionero popular murciano antiguo*, edición, estudio preliminar y notas de María Josefa Díez de Revenga Torres, la autora cita una copla recogida por Pedro Díaz Cassou sobre el tema de guardar una mujer joven: *Er viejo que se casa / con una moza / er cautiva la tierra / para que otro coja*. Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=23470>

4 En la tradición titulada: *El Divorcio de la Condesita*.

destaca el simbolismo del agua, en particular, de la fuente o el río, como el lugar donde se encuentran los amantes; Eugenio Asensio, citado por Margit Frenk, la identifica con la idea de renovación y fecundidad (1984: 68). Es, por lo tanto, la unión erótica la que se propone, idea reforzada por la presencia del naranjo: fruto deseado, asociación del amor y lo vegetal (1984: 71).

En el film, el canto de las lavanderas —donde aparecen los motivos mencionados— se alterna con diálogos agudos. Transcribimos el texto cantado, que no consta en el guión:

Tiende los pañuelitos sobre la arena, no se los lleve el agua que son de seda. En el arroyo claro, Fuente serena, Lavo yo los pañuelos Muerta de risa. Al amor, amor, Al amar, amar, Al naranjo ha de subir De bajar A enamorar.	Quién te lava el pañuelo con que has llorado, mientras la noche entera yo la he bailado En el arroyo claro dejé mi cara que la bese mi amante dentro del agua. Al amor, amor, Al amar, amar, Al naranjo ha de subir de bajar A enamorar. ⁵
--	---

Mientras sale el duelo hacia el cementerio extramuros, por el camino se acercan majos y majas para participar en la fiesta; vienen cantando seguidillas festivas. La canción breve —forma natural de la lírica castellana— en principio fue el villancico, luego transformado en seguidilla o copla, “los villancicos de hoy” al decir de Antonio Sánchez Romeralo.

Las calesas llevan al torero Dulzuras y a la cómica Jerónima de Olmedo, contratada para representar comedias en el pueblo. Dos seguidillas, clásicas o simples por estar constituidas por dos heptasílabos sueltos y dos pentasílabos rizando en asonante, anuncian su llegada; una es coral y la otra, entonada por ella:

Jerónima de Olmedo Viene que viene, (b) A dar brillo a la Torre De los Donceles. (b)	Cuando voy a la fiesta canto y me río, (b) para que todos sepan que yo he venío. (b)
---	---

5 Hemos hallado el motivo de lavar los pañuelos del amante; en Castrillo, sección de cantares de Zamora consta: *Soy lavandera y no lavo / los pañuelos de mi amante / y se lo estarán lavando / las chiquillas de Melilla...*.

En la comedia de Calderón el objeto concreto, lúdico y también simbólico, que oculta la puerta de comunicación entre las habitaciones de los protagonistas es una alacena. En el film es un espejo. Dentro de la alcoba, prohibida para Angélica porque allí yace herido el capitán don Manuel Enríquez, la protagonista canta una nana con la melodía de la *Nana de Sevilla*, armonizada por Federico García Lorca:

Herida está la rosa
de los rosales
para no lastimarla
la cuida el aire... Ahh!
La cuida el aire, sí,
La cuida el aire, no.
La cuida el aire, ea, ea.
Si la rosa no duerme,
Mi amor no duerma...

Las *nanas* están entre las primitivas manifestaciones musicales, con sentido mágico y conjurativo, ya que su objetivo primordial es propiciar el sueño a la vez que alejar los malos espíritus. Abundan en ellas las fórmulas reiterativas, tanto en lo literario como en lo musical, que tal vez buscan una monotonía adecuada para inducir el sueño; así las combinaciones fonéticas formadas por dos vocales como *ea, ea* o la pronunciación de una sola vocal: *ah, eh...* Hemos hallado una canción de cuna tradicional donde aparece el motivo de la rosa, aunque referida al niño y no al amante:

A dormir va la rosa / de los rosales
A dormir va mi niño / que ya es muy tarde
(Valdaracete).⁶

Más aún, en el *Nuevo Corpus de la antigua Lírica popular hispánica*, vol. II, hemos hallado el motivo del aire que despierta o que acuna a la amada y, bajo el número 2306, este texto:

Quedito, pasito,
que duerme mi dueño,
quedito, pasito,
que duerme mi amor.

⁶ En sección II, *Canciones de Cuna*, núm 118, p. 73.

En el film, la Dama duende después de cantar la nana murmura: *Quedito, pasito* y desaparece detrás del espejo. Frenk señala otras fuentes musicales: en el *Index da livraria* (1649) del músico Gabriel Díaz, solo: *Pasito, quedito, que duerme*; y en el *Archivo Musical de la Catedral de Valladolid*, 1663: *Quedito, pasito / que duerme mi dueño*, con una glosa de Calderón; del mismo, aparece en *Ni amor se libra de amor*; y también lo hemos hallado glosado por Lope de Vega, como canción en voz de mujer, en la antología que Rafael Alberti —¡oh coincidencia!— seleccionara, en 1965, para la editorial Losada:

Si os partiéredes al alba
 quedito, pasito, amor,
 no espantéis al ruiseñor ...

Pasaremos ahora a la gran fiesta nocturna en Torre de los Donceles: hace su entrada por la calle la rondalla, seguida por la gente del pueblo en plena algarabía. La rondalla —formación instrumental que ejecuta los bailes y danzas más representativos de cada región— está ligada estrechamente a la jota, el tipo de baile quizás más nacionalizado. El pueblo, volcado a las calles, baila espontáneamente y se reúne en la plaza al ritmo de la jota. Musicalmente, la estructura está formada por una sucesión de coplas y estribillos:

Por la calle abajo viene (b)
 una guitarra de plata
 y los mozos van cantando
 una morena me mata... (b)

Aunque me voy no me voy (b)
 aunque me voy no me ausento.
 Aunque me voy de palabra
 No me voy de pensamiento (b)
 Aunque me voy no me voy.

Castilla tiene castillos
 tiene la corona real.
 Castilla tiene castillos
 Pero tú tienes las Torres
 De la gracia y de la sal (b)
 Castilla tiene castillos.

Que sí, mi amor,
que dame tu flor,
que no, que sí,
que te la doy yo,
que sí, que no,
si no me la das,
que sí, mi flor
la cortaré yo...

A la jota
Que hay muchas palomas
Que no bailan
Y son buenas mozas.
Cada vez que revuelas
Así el delantal
Las abejas me pican
Que hay en tu panal.
En la mata de tu pelo
Mira lo que me encontré,
En la mata de tu pelo
Ay, Dios, lo que me encontré,
Un pajarito cantando
Creuyendo que era un clavel.

La letra de la jota es especialmente interesante porque la tercera estrofa es un fundamento para sostener la autoría de Rafael Alberti en los textos líricos que citamos: su primer verso es idéntico al primero del número 36 de “Hacia las tierras altas”, en *La amante*, de 1925, que aparece bajo el epígrafe: De Burgos a Villarcayo.⁷

Debido a los equívocos propios del subgénero de comedia que estamos tratando la protagonista es sospechada, en ambos textos, de poner en juego su honra; en la obra de Calderón sospechan sus hermanos, mientras en el filme todo Torre de los Donceles difunde las habladurías. Al atravesar el pueblo, Angélica es seguida por un fandango,⁸ mientras la gente mantea un pelele que la representa.

7 *Obras completas*, tomo I, p. 185. El texto en cuestión es el siguiente: Castilla tiene castillos / Pero no tiene una mar.|| Pero sí una estepa grande, / Mi amor, donde guerrear.|| Mi pueblo tiene castillos, / Pero además una mar.|| Una mar de añil y grande, / Mi amor, donde guerrear.

8 Genérica denominación de un aire de danza española de tres por cuatro, de vivo movimiento, donde el primer tiempo es fuerte y los dos restantes, más flojos.

En otro congreso realizado en esta misma ciudad de La Plata, el de la Asociación Argentina de Hispanistas, de 2010, me referí a las coplas infamantes y el uso del pelele en el filme que nos ocupa.

El texto que canta la gente en la manteada, mientras Angélica cruza el pueblo apresuradamente en busca de Manuel, es un cantar tradicional, el *Tumba y lé*:

Tumbailé que me voy contigo,
Tumbailé que me voy con él
Tumbailé que me voy con todos
Tumbailé con el tumbailé.

En la tienda del barbero
¡que sí, que no, que ay!
¿Sabe usted lo que se canta?
¡que sí, que no, que ay!

Que madama Perulera
Se muere por cuantos pasan
Tumbailé... etcétera.
Ya nadie en el pueblo

Se duerme tranquilo
Pensando que en casa
Se les ha metido.
Tumbailé... etcétera.

A la entrada del sotillo
Ven, que yo te lo diré!
Ha perdido un peinecillo,
Un dedal y un alfiler,

Y a ver si la Perulera
Tiene cosas que perder.
Ay, quién lo encontrara
Si es tan decidido...

El pícaro duende
Que nos ha salido
Tumbailé... etcétera.

En sus *Canciones clásicas*, editadas en 1930, Fernando Obradors⁹ reelabora un *Tumba y lé* con el epígrafe “tema y letra popular”. Y esta es la letra que consigna, con un indubitable sentido erótico:

Aunque soy chiquilla
si topo un marido,
tendré de él cada año
dos o tres chiquillos.
Tumba y lé que me voy contigo
tumba y lé que luego me iré
tumba y lé para ir al molino,
tumba y lé para ir a moler.

Al *Tumba y lé* se suma el cantar que reproducimos a continuación, donde el motivo del baño de amor subraya el simbolismo erótico del agua:

Caracol, que ya daba la una,
que ni una, ni media, ni nada
Caracol, con la dama duende
Caracol, metida en la casa...
¡Arza! ¡dale! ¡anda! ¡toma!
Caracol que ya daba la una,
Que ni una, ni media, ni nada.
Caracol, cómo se bañaba,
Caracol, a orillas del agua.

En cuanto a las fórmulas tradicionales, el esquema numérico progresivo,¹⁰ que acabamos de citar, aparece en varios cantarcillos; por ejemplo, en el *Cancionero popular manchego*:

El Tarará
(villancico de Navidad)
Tarará, si vas a la una
verás al Niño en la cuna...

9 Es un compositor catalán muerto en 1945. Escribió cuatro volúmenes de arreglos de poesía clásica española, una de las cuales es el poema *La casada infiel*, escrito por su amigo Federico García Lorca. Muy conocido por su ciclo *Canciones Clásicas Españolas*, donde hemos hallado el que citamos, vol.II. Madrid: Unión musical española, 1930.

10 En el *Cancionero Infantil* es frecuente la presencia de estas estructuras enumerativas; sobre todo, en algunas canciones escenificadas que acompañan a ciertos juegos, como advierte Pedro César Cerrillo Torremocha.

(continúa hasta “si vas a las doce”, p. 441).

El talandán

No hay talandán
como andar a la una...

(continúa hasta las doce).

Pero bajo el núm. 211 encontramos *El caracol* (p. 441):

Caracol, si vienes a la una
la una no es nada, caracol,
¿para qué te alabas, caracol,
a la orilla del agua?
Caracol, si vienes a las dos,
las dos, la una no es nada, caracol
¿para qué te alabas, caracol,
a la orilla del agua?
Caracol, si vienes a las tres,
las tres, las dos, la una no es nada, caracol ...
(y así se repite el esquema, hasta las doce).

Bajo el número 212:

Madrugó la Diana y era la una,
que ni una, ni media, ni nada
¡como la madrugada no hay nada!
Madrugó la Diana y eran las dos...
(El esquema sigue hasta las doce).

También hemos hallado, en el *Cancionero popular de la Provincia de Madrid*, en la sección “Canciones seriadas”, núm. 102, p. 59:

Madrugaba y era la una,
ni la una, ni media, ni nada.
¡Y cómo la madrugaba!
Madrugaba a las dos Diana,
ni las dos, ni una, ni media, ni nada
¡y cómo la madrugaba!
(Cadalso de los Vidrios).

Por fin, en la posada, la calumnia contra Angélica se concreta en la *Copla del guitarrero*:

El sol le dijo a la luna
—Retírate, bandolera.
Mujer que sale de noche
No puede ser cosa buena.

Aitana Alberti recuerda que se cantaba en su casa, bien que con otra melodía diferente de la que se escucha en el film, y hemos recogido ese texto tradicional, anónimo:

El sol le dijo a la luna,
Oh, cairí, oh, cairá,
Retírate, bandolera,
Oh, cairí, oh, cairá,
La mujer que anda de noche
No puede hacer cosa buena.
Aparta del sol que quema
Oh, cairí, oh, cairá,
Y de la luna que abrasa,
Oh, cairí, oh, cairá,
Y de las lenguas del mundo
Que cuentan lo que no pasa.

Estríbillo (a coro)

Oh, cairí, oh, cairá,
Oh, cairí, airí, airá.
Oh, cairí, airí, airá,
Oh, cairí, oh, cairá,
Oh, cairí, airí, airá.
Tienes unos ojos, niña,
Oh, cairí, oh, cairá,
Que me dicen que te quiera,
Oh, cairí, oh, cairá
Pero tus ingratitudes
Me aburren de tan manera.

Schindler ha recogido en Segovia, una copla semejante:

El sol le dijo a la luna
que se fuera a recoger,
que a altas horas de la noche
no andan mujeres de bien
(Sepúlveda).¹¹

Conclusión

Podemos observar, entonces, que en la película *La Dama duende* la lírica tradicional hispánica se manifiesta primordialmente en el ámbito de la fiesta y siempre acompañada de la música. Y aparece de dos maneras:

- Como cita textual de coplas populares (la copla peruana, la copla que canta el guitarrero en la posada).
- Como reelaboración de materiales de la tradición que son funcionales a la historia pero que no pierden el perfil genérico original.

Si bien no tenemos dudas de que la lírica tradicional goza de muy buena salud, nos guía la intención de poner en conocimiento público la fuerte presencia de esta voz en un texto poco citado de Rafael Alberti, en una película que, además, contó con el excepcional concurso de un músico como Julián Bautista a la hora de acompañar con ritmos profundamente hispánicos un texto encantador; de aquellos que se pueden seguir disfrutando.

¹¹ Schindler, Kurt: *Folk music and Poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal*, collected by K. Schindler. Hispanic Institute in the United States: New York, 1941.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 2005. *La Dama Duende*. Ed. Fausta Antonucci. Barcelona: Crítica.
- CANCIONERO POPULAR DE LA PROVINCIA DE MADRID, 1951. Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica de Marius Schneider y José Romeu Figueras. Barcelona y Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas / Instituto Español de Musicología.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 2002. *Cantares hispanoamericanos*. Introducción y revisión del texto por Olga Fernández Latour de Botas. San Isidro, Prov. de Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- CASTRILLO, Gonzalo, 1925. *Estudio sobre el canto popular castellano*. Palencia: Imprenta de la Federación Católico-Agraria.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C. “El cancionero infantil en la obra de Lorca: la activación del intertexto lector”. Consultado en junio de 2008, en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46859397904917506300080/index.htm>
- ECHERRÍA BRAVO, Pedro, 1951. *Cancionero popular manchego*. Madrid: SGAE.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México, 2ª ed.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*, colaboración técnica, John Albert Bickford, Kathryn Kruger-Hickman. Madrid: Castalia.
- _____, 2003. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (ss. XV a XVII)*, vol. I y II. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / El Colegio de México / FCE.
- LEÓN, María Teresa, 2001. *Memorias de la melancolía*. Ciudad de La Habana, Cuba: Casa editora Abril, Col. Sur.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 1946. *Calderón y su teatro*. Buenos Aires: Emecé.
- PALMA, Ricardo, 1964. *Tradiciones peruanas*. Madrid: Aguilar.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1966: “Sobre el estilo del villancico tradicional: brevedad y dinamismo”. En *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Universidad de Wisconsin.
- SCHLINDER, Kurt, 1941. *Folk music and Poetry of Spain and Portugal*. Música y poesía popular de España y Portugal, collected by K. Schindler. Hispanic Institute in the United States, New York.

TORRES NEBRERA, Gregorio, 1996: *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, colección Nuestro Mundo, núm. 44. Madrid: Ediciones de la Torre, Serie Arte y Cultura,

3. *La canción popular*

Poesía flamenca: *Lyra minima*. *A los olivaritos / voy esta tarde*

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
Universidad de Sevilla y Fundación Machado

*A la memoria de tres maestros, tres amigos:
José María Alín, Stephen Reckert y Samuel G. Armitstead*

I

En el *III Coloquio Internacional de Lyra minima oral* que celebramos en Sevilla, en noviembre de 2001, una de las tres secciones en que se repartieron los trabajos de aquel encuentro estaba dedicada a la lírica flamenca (Piñero, 2004: 571-656). Pretendíamos, en la Fundación Machado que organizó aquel congreso con el apoyo del Departamento de Literatura Española, seguir reflexionando sobre uno de los asuntos que creíamos —y creemos— más necesarios y de atención más urgente en el amplio y rico campo del Flamenco: la definición de esta poesía y su adscripción genérica. Las aportaciones de los estudiosos que se ocuparon de este tema en aquellas jornadas sevillanas no fueron muchas, pero sí han supuesto un avance en el conocimiento de esta poesía lírica tan peculiar.

No quiero decir, ni mucho menos, que este aspecto fundamental no hubiera sido atendido hasta entonces, pero sí manifestar que no siempre se ha hecho de modo sistemático y desde luego, las más de las veces, sin el rigor filológico que esta clase de estudios exigen, salvo excepciones muy valiosas que sería injusto —además de muy poco científico— olvidar; estas aportaciones se vienen dando, de manera intermitente, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta nuestros días.

Ha habido —y sigue habiendo— demasiados pronunciamientos ardorosos, excesivos efluvios líricos llenos de un muy sentido tirón emocional pero huecos de contenido científico. Los que hablan del cante flamenco son, en muchos casos, los mismos cantaores o los aficionados que lo consideran de su exclusiva propiedad; están convencidos de que estos cantes son las señas de identidad de una minoría, los gitanos, y que solo ellos están dotados para entender los “miste-

rios” del cante. De ahí que las explicaciones sean emocionales y muy superficiales, muy sentidas pero muy poco rigurosas. De todas formas quienes, desde la centuria pasada hasta estos años se han ocupado de las coplas flamencas con cierta solidez científica lo han hecho, de manera preferente, desde la antropología, desde la perspectiva del folclor.

La dignificación de la lírica flamenca debe lograrse desde el rigor del estudio antropológico, en efecto, pero también filológico, sociológico e histórico y, naturalmente echando mano, asimismo, del comparatismo que nos depararía sorpresas morrocotudas. Exactamente como se hace con la lírica popular o con el romancero hispánicos. Y esto no es nada difícil si —como algunos pensamos— la poesía flamenca, en lo que se refiere a los textos —no hablamos de su música, que ese es otro cantar— forma parte (una parte, sin duda, singular y riquísima) del incommensurable corpus de la canción lírica panhispánica. En esta línea contamos hoy con estudios de obligada consulta; me iré refiriendo a algunos de ellos a lo largo de esta exposición. Hay que tomar en cuenta la llamada de atención que sobre la importancia de este repertorio han hecho numerosos poetas de la talla de Salvador Rueda, los hermanos Machado, Rafael Cansinos Asséns, Federico García Lorca, Fernando Quiñones, José Manuel Caballero Bonald, Félix Grande y otros, quienes con insistencia se han referido al valor poético de los cantes flamencos.

Pero, además, ya habían hablado de esto, con toda la seriedad del mundo, dos grandes estudiosos de finales del XIX: Hugo Schuchardt, sabio profesor de Graz, y Antonio Machado y Álvarez, nuestro *Demófilo*, padre del folclore andaluz y español. Y en ese diálogo, mantenido a lo largo de no pocos años, entre *Demófilo* y el romanista centroeuropeo, participaron también algunos de los folcloristas sevillanos de aquellos tiempos. A mi modo de ver, como otras veces ha ocurrido, han sido los estudiosos extranjeros los que han señalado el camino por donde hay que seguir investigando. Y Hugo Schuchardt, en el dominio de la poesía flamenca, dio los primeros pasos —pasos muy seguros y de largo alcance— para situar esta lírica en el lugar que le corresponde.

Schuchardt publicó, en 1881, su obra *Die Cantes flamencos*, editada en 1990, en su traducción al español, por la Fundación Machado. Su tesis, bien apoyada desde luego, se manifestaba con solidez en el debate con *Demófilo*, un debate muy cordial —eran muy buenos amigos— que duró años, como se documenta en la correspondencia que se ha conservado de estos dos estudiosos (Steingress, 1996). Antonio Machado y Álvarez consideraba determinante el componente gitano de los cantes andaluces, los cantes flamencos, como defendió siempre y dejó bien claro en varios escritos y en sus dos colecciones antológicas; la primera de 1881, de

pretensiones más científicas; y la segunda de 1887, de intención más divulgativa. Vaya por delante el reconocimiento de buena parte de los estudiosos de que dichas colecciones de *Cantes flamencos* deben ser consideradas, en justicia, el primer acercamiento serio al tema en los estudios hispánicos. Ahora bien, frente a los métodos comparatistas del profesor de Graz, propios de la filología más avanzada de su tiempo, que se asentaba en una formación positivista y evolucionista, el folclorista sevillano —muy influenciado, desde luego, por las ideas de Darwin tan de moda en aquella época, y que su padre, don Antonio Machado y Núñez, catedrático de Historia Natural de la Universidad de Sevilla, difundió con verdadero entusiasmo— se basaba, de manera prioritaria, en su concepción socialdarwinista:

En la descripción fenomenológica a partir del relato oral, tamizada o filtrada a través de sus propias creencias sobre la raza, que a su vez derivaban de su concepción socialdarwinista. Esta dependencia de la fuente oral —los propios cantaores— limitó su comprensión de los cantes flamencos tanto como la —a nuestro entender, erróneamente aplicada— metodología biologista (Baltanás, 1998: 48).¹

No es nada extraño que para *Demófilo*, desde esta óptica, el componente gitano de los cantes andaluces fuera determinante en su singularidad. Schuchardt escribía que su amigo *Demófilo* explicaba los cantes flamencos como:

Gitanos en su espíritu, y acaso en sus construcciones, y andaluces en su forma exterior [...] Es casi imposible demostrar que los cantes flamencos estén presididos por una especial fantasía gitana, ya que esta no se puede apreciar en sus manifestaciones más libres debido a la ausencia de una autóctona poesía gitana sin influencias ajenas. Más bien nos convencemos de lo contrario cuando advertimos que el estilo poético de los cantes flamencos no se desvía en ningún aspecto esencial de la restante poesía popular (Schuchardt, 1990: 49 y 50).

El profesor de Graz aceptaba —cómo no— la singularidad de la música de estos cantes: “Los cantes flamencos son canciones recitadas [léase cantadas] con música flamenca” (1990: 51). Está claro que don Hugo no negaba cierta influencia de la cultura gitana en la configuración poética y, por supuesto, en su actualización musical:

¹ Aprovecho en estos párrafos este trabajo de Enrique Baltanás, buen conocedor de Antonio Machado y Álvarez y editor de su *Obra Completa*.

Los cantes flamencos —son, una vez más, sus palabras— no pueden considerarse de ningún modo como el declive de una antigua y auténtica poesía gitana, sino que son esencialmente una poesía andaluza que ha sufrido en su lenguaje, por de pronto, un cierto agitanamiento (Schuchardt, 1990: 45).

Sobre esto del lenguaje “agitanado” vaya por delante que esta peculiaridad léxica, a nuestro parecer nada copiosa, no es en absoluto un elemento determinante en las letras de estos cantes, frente a lo que pueden defender algunos estudiosos (Ropero Núñez, 1970). A favor de la teoría del romanista germano contaba su visión mucho más amplia de la canción popular, con el conocimiento de muy variadas muestras de canciones de diversos pueblos europeos y la aplicación del comparatismo en sus estudios, un método filológico de sólidas garantías.

Conviene recordar que *Demófilo*, al denominar a esta poesía *cantes*, había abierto la puerta de la confusión, porque una cosa son las realizaciones musicales y otras sus soportes literarios, las *letras*. Quizá por ello Lorca los denominaba *coplas* (Fernández Bañuls, 2004: 613). Ahora bien, el folclorista andaluz no estaba mal encaminado al considerar que la música con que se cantan estas coplas tiene, sin duda alguna, influencia en su composición, pero no en lo sustancial que afecte al sentido profundo del poemita lírico que es la copla. Y afirmaba estar totalmente convencido. Estas son sus palabras:

Las coplas populares no están hechas para *venderse*, ni aun para *escribirse*; por lo tanto es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no solo la música, sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener. [...] la copla, verdaderamente real y espontánea, cuando nace, nace ella misma *cantándose*, si vale expresarme así. Una copla escrita es una copla estropeada (Machado y Álvarez, 1998: 116-117).

A grandes pasos —no hay para más en esta exposición— y saltándome algunos de los escritos más conocidos —y más citados— sobre las coplas flamencas, como es la famosa conferencia de Lorca, *El cante jondo. Primitivo canto andaluz* (1922), y otra de las obras de cabecera de los flamencólogos, *Mundo y formas del cante flamenco*, de Ricardo Molina y Antonio Mairena, aparecida en 1963, me quiero centrar en una de las aportaciones que, en las últimas décadas, desde la filología ha planteado sus teorías y presentado sus conclusiones: se trata de *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, aparecida

en 1983 y reeditada en 2003;² y, de paso, referirme a *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, de Francisco Gutiérrez Carbajo (1990),³ que conoce muy bien, como se evidencia en su estudio, el trabajo anterior.

La obra de Pérez Orozco y Fernández Bañuls contiene un largo y detallado estudio y una antología fundamental de la lírica flamenca; es un corpus de referencia y parte de una seria reflexión de las teorías de *Demófilo*, pues con una buena base filológica las amplía y enriquece. Recordaré —entre paréntesis— que ambos formaron parte del pequeño grupo de quienes creamos la Fundación Machado, en 1982, y donde destacaban por su decidido interés en seguir la obra del padre del folclore andaluz. En realidad, cuando nos reunimos por primera vez para iniciar el proyecto fundacional, ellos insistieron en ese objetivo que consideraron prioritario y, fieles a él, han hecho sus aportaciones científicas en la Fundación. Se comprenderá que conozca muy de cerca sus teorías sobre la poesía flamenca, pues en más de una ocasión hemos discutido sobre nuestros puntos de vista, no siempre coincidentes o, mejor dicho, a veces bien diferentes.

Partiendo, pues, de la obra de *Demófilo*, y con un bagaje filológico más sólido y a tono con los tiempos, y siguiendo las líneas maestras de la escuela estructuralista funcional, que tuvo en Emilio Alarcos Llorach a su más destacado representante en España, se aplicaron, sobre todo, a explicar la caracterización estructural de la lírica en andaluz, aclarando que “cuando decimos que la poesía flamenca es *lírica en andaluz*, estamos afirmando que hay todo un universo cultural con personalidad propia traslucido en ese código, diferente variedad del español, y en el que se realizan las coplas” (Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2003: 37).

Demófilo, como todos los folcloristas de aquellos años, se esforzó en publicar las canciones recogidas (y aquí incluyo los romances) reflejando en sus textos el habla de los informantes como si se tratara de una auténtica transcripción fonética. Eran años en que empezaron a asentarse en los estudios lingüísticos la fonología y la fonética, cuando la dialectología atraía la atención de los filólogos (el mismo Schuchardt fue un destacado dialectólogo) y, lo que es más importante, donde el hecho de reproducir para el lector la lengua del poemita tal y como la canta la gente, fortalecía su teoría de que los cantes flamencos reflejan fielmente el alma del pueblo gitano. Pues bien, estos dos profesores sevillanos, a la hora de ofrecer su corpus trasladan ese cuidado “fonético/fonológico” a sus textos, y así llegan a conclusiones que no siempre son convincentes.

2 Citaré siempre por esta última edición.

3 A estas obras se añaden trabajos anteriores que estudian los aspectos literarios del flamenco fijándose, sobre todo, en el análisis métrico y temático de las coplas: Carrillo Alonso, 1972; Gelardo y Belade, 1978; Dumas, 1973 y, con otro enfoque, González Climent, 1964.

El problema está —desde mi punto de vista— en que la singularidad lingüística de los cantes flamencos, como los gitanismos de que hablaba *Demófilo*, no son elementos angulares de estas canciones; son meros aspectos secundarios, accesorios, circunstanciales. Hablar de sinalefas insólitas, de lexemas arcaicos, de seseo, de aspiraciones implosivas, de alternancia r/l, de la caída de consonantes finales, de la pérdida de consonantes intervocálicas, etcétera, es hablar de aspectos puntuales a veces de cada *performance*. Yo creo que ni siquiera el uso de términos que proceden de gitanismos (que, por otro lado, no son muchos ni frecuentes) puede dar a los cantes flamencos fuero de autonomía. La oralidad les afecta como a cualquier canción popular de cualquier repertorio de las diferentes zonas peninsulares y panhispánicas.

Claro que se advierten elementos singulares, más por su reiteración que por su uso exclusivo. Como es la utilización de diminutivos, en llamativa variedad de sus valores expresivos; incluso, se puede detectar la presencia de “diminutivos forzados”, como en el caso de “Yo no he *tiraíto* piedras” (de “tirado”). Decir que entre las características de los cantes flamencos se cuenta la brevedad de sus composiciones y que, con frecuencia, esta brevedad es reflejo de la intensidad en la expresión de las emociones de estos cantes, es hablar de incontables canciones populares hispánicas (y no hispánicas), y no solo de este repertorio tan divulgado en Andalucía.

Hay que hablar de elementos que por su uso frecuente sí son muestras de la singularidad de estas coplas, pero dentro del gran corpus de la lírica popular hispánica. Por ejemplo, en las coplas flamencas, con función apostrofal, se reiteran sintagmas y locuciones gramaticalizadas del tipo: *alma mía, niña, madre, madre de mi alma, madre de mis entrañas, mujer, compañerita mía, prima mía...*, pero también aparecen, aunque no con tanta frecuencia, en otras muchas canciones del repertorio hispánico. Claro que habría que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, la modificación de las letras con estos añadidos apostrofales se debe a necesidades melódicas. Lo mismo que las “glosolalias y vibratos” obedecen al encaje de la letra en la música. Por ejemplo, la abundancia de *¡ay!, ¡ay!, ¡ay!*, en estas composiciones. Por decirlo con palabras de Ricardo Molina y Antonio Mairena, excelentes conocedores del flamenco: “La voz, durante el desarrollo de la copla, adiciona elementos vocales, no literarios, que matizan y dan carácter: glosolalias y vibratos” (1979: 84). Estos recursos, en la realización del cante en su propio ambiente, que es la fiesta, funcionan como fórmulas en las que se apoya el cantaor con la complicidad del oyente, quien también está en la clave del recurso (Reyes Cano, 2010: 278).

En lo que se refiere a las formas métricas de estas canciones hay que decir que son fieles a las dos estrofas de cuatro versos que dominan, con mucho, la

lirica popular hispánica: la cuarteta romanceada y la seguidilla. Basta con repasar cualquier repertorio flamenco para comprobarlo. Pero hay dos singularidades, que se construyen sobre estas estrofas, haciendo variar su esquema formal. Eliminando un verso a la cuarteta, se forma la variante que en algunos antiguos manuales de métrica se denominaba *soledad*, *soleá*, *solear*, que consta de tres octosílabos, con asonancia en los impares, y el segundo verso queda suelto. Un ejemplo de Antonio Machado:

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

Y hay otra variedad denominada *soleariya* o *soleá corta*, conocida también por *playera*. Consta de tres versos: primero y tercero hexasílabos, asonantes, y el segundo, de diez, once o doce sílabas, suelto. He aquí un ejemplo de Manuel Machado:

Eres como el sol:
cuando tú vienes se hace de día
en mi corazón.

Por otra parte, la modificación de la seguidilla clásica da como resultado la llamada *seguidilla gitana* o *siguiriya gitana*, para ser más castizos: los dos primeros versos son hexasílabos; el tercero, de once sílabas (o de diez e incluso doce); y, el cuarto, hexasílabo. Los versos segundo y cuarto riman en asonancia. Un ejemplo, también, de Manuel Machado:

Pensamientos míos
¿adónde te vas?
No vayas a casa de quien tú solías,
que no *pués* entrar.

Por supuesto que los ejemplos, tomados de los hermanos Machado, tienen la intención de destacar lo que es bien sabido: que los hijos de *Demófilo* se entusiasmaron con las investigaciones de su padre, que relejeron las colecciones que publicó y supieron valorar las *coplas populares* colocándolas en su debido sitio. Pero a esto hay que añadir que “la combinación de versos diferentes fue practicada principalmente por la poesía modernista” (Navarro Tomás, 1972: 460), de manera

que estas alteraciones de las estructuras de la cuarteta y la seguidilla, registradas en los cantes flamencos y documentadas desde mediados del siglo XIX, se ven beneficiadas por una práctica muy generalizada.

Quiero terminar la primera parte de mi exposición señalando que estos cantes tienen una gran variedad de temas y motivos, aunque una buena parte de los estudiosos ha destacado, como rasgo primordial, que están en el origen de su temática la pena y la soledad del hombre. Y fue, una vez más, *Demófilo*, quien insistió en el tono de profunda tristeza que se encuentra en estas coplas, reflejo del alma del pueblo gitano. Escribió, hablando de la soleá y otros palos:

[Son] composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente, y en donde han venido a mezclarse, o, mejor dicho, a amalgamarse y a confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza. [...] Los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales. [...] La letra de estas composiciones es, por lo común, tristísima y encierra a veces sentimientos muy profundos y delicados e imágenes que revelan extraordinario vigor de fantasía (Machado y Álvarez, 1996b: 78, 79 y 82).

Esta consideración del arte flamenco como expresión de la melancolía tiene su punto de partida en el origen romántico del estudio de estas coplas, que son atendidas en relación con el pensamiento krausista y la categoría estética de lo sublime, y esta mirada va a definir la idea de lo flamenco en las generaciones posteriores. Para algunos estudiosos, el flamenco es un hecho cultural esencialmente romántico, y la aceptación de esta premisa nos sitúa ante un largo camino que ahora me es imposible recorrer (Luna López).⁴

II

En las *I Jornadas Literatura y Flamenco* que tuvieron lugar en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, en octubre de 2009, presenté una ponencia titulada “Poesía flamenca: *Lyra minima*. Los símbolos naturales” (Piñero, 2010b), donde empecé a tratar de demostrar que muchas de las letras de las coplas flamencas que se valen de los símbolos naturales son meras variantes de canciones hispánicas de la tradición moderna que desarrollan temas y motivos de la tradición antigua. En aquella exposición me detuve en el valor simbólico del *agua* y su presencia en esas letras. Con otro enfoque, pero con la misma intención, ahora quiero centrarme en el *oli-*

4 Agradezco a Inés María Luna López que me diera conocer su trabajo, que aquí cito.

vo, otro de los grandes motivos de esta poesía flamenca, como lo es de la popular hispánica. De ahí —está claro— el título de mi exposición, que pretende ser una continuidad de aquella de 2009, como parte de un proyecto más ambicioso, de más largo alcance. Para ello, a modo de ejemplo de lo que hasta ahora he expuesto, reuní un corpus de letras sobre el olivo, creo que suficientemente representativo, tomado de dos repertorios elaborados con rigor: por un lado, los cantes que publicaron los profesores Fernández Bañuls y Pérez Orozco, a los que me he referido; por otro, los que nos dio a conocer Agustín Gómez Pérez (2010), un periodista, muy aficionado y buen conocedor del flamenco, en su conferencia durante las jornadas en la Real Academia Sevillana. Su trabajo se titula: “El flamenco del olivar en la poesía popular y culta”, del cual me he servido al aprovechar los textos, pero para nada más, porque vamos por caminos (en todo) bien distintos. Como era de esperar, una buena parte de las versiones se repiten en una y en otra publicación. Y para que ustedes las puedan leer, y disfrutar, con calma, les he preparado esta antología.

Comenzaré con esta bella cancioncita del repertorio flamenco:

Caminito ‘Grazalema,
en medio del olivar,
hay una fuente que mana
agua de amor natural
(PF, 163).⁵

Desde luego —y esto dicho aquí es una obviedad—, el olivar es un *locus amoenus* de indiscutible prestigio hispánico, mediterráneo y europeo; antes en el pasado, y ahora en los repertorios modernos, como en esta letra flamenca, en la que se suman dos símbolos amorosos de primera magnitud: el olivar y la fuente de amor, que unidos construyen un texto preñado de sólidas y evidentes sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad. Ni más ni menos que como ocurre en aquella cancioncita popular antigua que se nos ha conservado en una obra de teatro y en varios cancioneros de los siglos áureos, que nos comentó de manera magistral Margit Frenk (2006), en un simposio celebrado en Sevilla, en marzo de 1996:

En los olivares
de junto a Osuna
púsoseme el sol,

⁵ Citaré la obra de Fernández Bañuls y Pérez Orozco (2003): PF, página.

saliome la luna.
Púsoseme el sol,
saliome la luna,
más me valiera, madre,
ver la noche oscura
(NC, 1073-1074).⁶

La copla flamenca presenta una intensidad de emociones, una gran carga de simbolismo, con un mínimo de elementos compositivos tan simples, por otro lado, que desde el punto de vista estrictamente estilístico la convierte en una verdadera joya, pero ni más ni menos que como tantas otras cancioncitas de la lírica popular hispánica. La brevedad de estos textos —todos hemos hecho nuestra la denominación de *Lyra minima*, la cual con tanto acierto acuñó Stephen Reckert, a quien ahora quiero recordar con admiración y con cariño— obliga a que cada palabra sea esencial para el sentido completo de la copla y justifica la naturaleza simbólica que se adensa en cada una de ellas. La muchacha de Osuna, la de la cancioncita antigua, ha salido a pasear sola por los olivares. Como ella, tantas otras, antes y en los tiempos de ahora, se aventuran a correr la misma experiencia y, quizá, con los mismos resultados.

Adaptando la antigua y preciosa canción que todos recordamos se difunde entre los flamencos por cantina, así se denomina un palo del flamenco, esta otra letra:

A los olivaritos
voy por la tarde
a ver cómo menea
la hoja el aire
(PF, 153; Gómez, 2010: 419).

No pocas veces se oyen gritos en los olivares, como en aquella canción que conservó Esteban Daza en su *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*, fechado en 1576:

Gritos dava la morenita
so el olibar,
que las ramas haze temblar
La niña cuerpo garrido
llorava su muerto amigo

⁶ Citaré M. Frenk, *Nuevo corpus* (2003): NC, núm. orden de canción.

so el olibar,
que las ramas haze temblar
(NC, 499 A).

La glosa es de Esteban Daza, que explica a su manera los gritos de la morenita, pero la causa de estas sobrecogedoras voces bien podría ser otra. El texto base, el villancico de cabeza, deja la puerta abierta a otras interpretaciones. Es legítimo preguntarse si son gritos de amor. ¿Son gritos de la joven que ha perdido la doncelez bajo los olivos? ¿Esa morenez de la joven la tenía cuando llegó al olivar o la ha conseguido a la sombra de esos árboles? También en el cante flamenco nos encontramos con muchachas que, entre los olivos, gritan su infortunio o su pasión, como en esta soleá de tres versos:

En mitad del olivar
le daba gritos al cielo
y el cielo sin contestar
(PF, 104).

El repertorio andaluz flamenco, con tantas cancioncitas que sitúan los encuentros de los enamorados en los olivares —el paisaje andaluz es un mar de olivos sin fin— puede acreditar de sobra que los amantes aquí —por razones naturales, sin duda, pero también por razones retóricas— se citan y se ven bajo la cobertura de sus copas. He aquí otra letra que se canta por soleá:

Veredilla de los Alcores,
debajo de un olivito
le salieron los colores.

¡Cómo no recordar a otras mozas del cancionero antiguo que tenían sus amores bajo los olivos!:

So la rama, ninha,
so la oliva.
Levanteme, madre,
manhanicas frías,
fuy colher las rosas,
las rosas colhía,
so la oliva
(NC, 314 bis).

Y atención: aquí, en el texto antiguo, aparece el diminutivo (“manhánicas”), y el uso de los apóstrofes (“ninha”, “madre”), como en cualquier cancioncica del pasado y de la tradición moderna, exactamente igual que en las coplas flamencas.

Es bien sabido que el olivar es lugar de encuentros amorosos, que a veces se deben a mero tráfico erótico, quizá por eso una muchachita del siglo XIX, según nos informó *Demófilo* en sus *Cantes flamencos* (1998: 203), se presenta de esta manera:

Mira que no soy de aquellas
que van por los olivares
con el pañuelo en la mano
llamando a los militares.

Como digo, en el corpus flamenco el olivar es lugar preferido para la intimidad amorosa como en el caso de este muchacho que invita a su novia:

Vente conmigo
a la retama
de los olivos
(PF, 139).

No se puede olvidar que estas canciones se oyen, en abundancia, por toda la geografía lírica peninsular. La imagen del amante a la sombra del olivo, como en los textos de la tradición antigua hispana, como en las letras de los flamencos, se encuentran en zonas muy diferentes —en la distancia y en la cultura—. Valga de ejemplo esta canción que acompaña a una danza de San Leonardo en la comarca de Los Gameros sorianos, nada más lejos de los bailes flamencos el Sur:

Al verde, al verde,
al verde retamar,
pulidito andar.
Mi amante duerme
a la sombra de aquel olivar,
pulidito andar
(Piñero, 2010a: 618).

Pero también, digo, el olivar es lugar idóneo para la soledad que busca el enamorado desechado, que rumia sus pesares bajo un olivo, según esta siguiriya gitana:

Debajo de este olivito
me veo llorando,
si no me quieres, compañera mía,
moriré rabiando
(PF, 176).

Obsérvese en esta canción flamenca el uso del diminutivo, la extensión del tercer verso que se hace endecasílabo por el añadido de “compañera mía”, en apóstrofe, elementos que antes hemos indicado como señas de singularidad de esta clase de canciones líricas.

Es cierto, pues, que el olivo se asocia a la pena del amante (y ya he recordado que eso de la pena, la tristeza, el sufrimiento es algo muy de los cantes flamencos) en más de una copla, como en esta que recordaba *Demófilo* (2006: 38 y 87), que tiene la misma estructura métrica e igual uso generoso de diminutivos, prima hermana de la anterior:

A un olivarito
me fui yo a llorar:
olivarito más desgraciadito
no lo hay ni habrá.

En los olivares se citan los amantes, allí se ven, allí se aman:

Ven, morena, que tu majo
te aguarda en el olivar.
¡Sonsoniche, callandito,
que tu mare pu[d]é [d]espertar
(Gómez, 2010: 421).

Calderas de Salamanca, un gitano de voz gruesa y rotunda, hermano de Rafael Farina, canta estas bulerías:

Vareando aceitunas
se hacen las bodas;
el que no va a aceitunas
no se enamora
(Gómez, 2010: 444).

Así, pues, vareando los olivos, recogiendo las aceitunas —como en tantas otras faenas campesinas— se hacen las relaciones, se afianzan los compromisos; y por eso las mozas van cada año a la aceituna para encontrar novio:

Cuatro años de mocita
he venido a este olivar,
a ver si el año que viene
ya puedo venir casá
(PF, 174).

Abundan en este repertorio flamenco las canciones de alabanza, los pipopos que el enamorado echa a su novia o su mujer porque, como escribe Margit Frenk, “el olivo y el huerto de olivos —*olivar* tenía ambos sentidos— era un lugar de encuentro para los amantes, pero también una imagen de la mujer misma” (2006: 334). Y ponía como ejemplo una coplita portuguesa de la época áurea:

Olival, olival verde,
aceitona preta,
quem te colhesse!
(NC, 254).

En esta línea sitúo estas letras elogiosas del cante flamenco. El olivo es la imagen de la mujer o la mujer reluce como nunca entre los olivos. Solo unos ejemplos:

¿Estás cogiendo aceitunas,
carita [d]e quita pesares?
Carita como la tuya
no ha entrado en los olivares
(Gómez, 2010: 420).

El olivo bien plantado
siempre parece olivita
y la mujer bien casada
siempre parece mocita
(PF, 186).

¿Qué es aquello que reluce
por medio' los olivares?

Son los *ojos*' mi gitana
que parecen dos cristales
(*PF*, 239).

Sombra le pedí a la fuente
y agua le pedí a un olivo,
que me ha puesto tu querer
que no sé lo que me digo
(*PF*, 251).

Y arriba el limón
y abajo la oliva;
limonar de mi vida,
olivar de mi amor
(*PF*, 268).

Acabo. En el repertorio que he consultado, del que solo he citado una pequeña parte, se puede ver hasta qué punto el olivo da juego, en las letras flamencas, para una variedad de situaciones, de acontecimientos en la vida del hombre: numerosas canciones de protesta, de crítica social, como las soleás de José Menese o de Enrique Montoya; cantares trágicos, tan propios del concepto de la vida que tienen los gitanos, para los que el olivar y el cante jondo tienen, con mucha frecuencia, un componente de asociación dramático (Gómez, 2010: 425); canciones de Navidad; canciones de cuna; canciones de pique, de puyas y contrapuyas. Y cómo no: canciones de amor (como hemos visto) y de desamor. Como el mismo repertorio que se encuentra en cualquier cancionero popular hispánico.

Y además, el olivar entra también a formar parte del cante de alboreá, gitano por excelencia. En estas alboreás se habla del rapto de la novia para depositarla en la casa familiar, a fin de respetarla y asegurar su doncellez antes del casorio; allí está la muchacha guardada hasta que llega el rescate para la celebración de la ceremonia matrimonial, que es un verdadero ritual de gran formalidad. El novio manifiesta, públicamente, en su cante el respeto que le ha tenido a la novia:

Hasta el olivarito del valle
he acompañao a esta gitana;
le eché el brazo por encima
como si fuera mi hermana
(Gómez, 2010: 424; *PF*, 200).

Lo verdaderamente particular de esta última copla es que, justamente ahora, sea “el olivarito” —que ya sabemos para qué sirve— lugar sacrosanto de vigilia nupcial. Veo en esto —pero muy bien puedo estar equivocado— el recuerdo de que en algunas culturas de determinados pueblos occidentales, según documentan varias composiciones del Medioevo, es bajo las ramas del olivo donde la muchacha cortada se resiste categóricamente a los deseos del joven. Así ocurre, por ejemplo, en algunas de las composiciones de los *Carmina Burana* (Piñero, 2010a: 608).

Desde mi punto de vista —según lo aquí expuesto—, la copla flamenca es un tipo peculiar dentro del gran corpus de la canción lírica popular hispánica. Esta peculiaridad, que para nada afecta a elementos angulares poéticos, se debe a la *performance* de estas canciones, donde la música (el canto, singularizado por cada uno de los cantaores, que se afanan por ser recreadores personales de estas coplas) tiene evidente influencia en las letras, en lo que afecta, sobre todo, a la estructura métrica y añadidos de términos obligados por necesidades melódicas. Si se habla de un código retórico y lingüístico especial —como hacen algunos estudiosos— lo será en menor medida y sin efectos determinantes para la canción. Sigo pensando como Schuchardt: “El estilo poético de los cantos flamencos no se desvía en ningún aspecto esencial de la restante poesía popular” (1990: 50), salvo en la música, como ocurre, por otro lado, en tantas y tan diferentes zonas del mundo panhispánico.

BIBLIOGRAFÍA

- BALTANÁS, Enrique, 1998. "Introducción", en Antonio Machado y Álvarez (ed.), *Cantes flamencos y cantares*. Col. Austral, 452. Madrid: Espasa, 9-101.
- CARRILLO ALONSO, Antonio, 1972. *Hacia una explicación sociológica del flamenco*. Granada: Tesis Doctoral de la Universidad de Granada.
- DUMAS, D., 1973. *Chants flamencos*. París: Aubier Montaigne.
- FERNÁNDEZ BANULS, Juan Alberto, 2004. "Copla flamenca y copla tradicional", en Pedro M. Piñero (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares*, cit., 613-623. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla / Junta de Andalucía / Fundación Machado.
- ____ y José María PÉREZ OROZCO, 2003. *Poesía flamenca, lírica en andaluz* (1ª ed. 1983). Sevilla: Signatura Ediciones.
- FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- ____, 2006. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas" (1998), en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 329-352.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1922. *El cante jondo. Primitivo canto andaluz*, en *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, con prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid: Aguilar, 1964 (7ª ed.), 39-56.
- GELARDO, J., y F. BELADE, 1978. *La copla popular flamenca*. Madrid: Ed. Demófilo.
- GÓMEZ PÉREZ, Agustín, 2010. "El flamenco del olivar en la poesía popular y culta", *Minervae Baeticae. Boletín de la RASBL*. Sevilla: segunda época, vol. 38, 407-444.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Antonio, 1964. *Flamencología: Toros, Cante y Baile*. Madrid: Escelicer.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, 1990. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 vols. Madrid: Editorial Cinterco.
- LUNA LÓPEZ, Inés María, s/a. "El flamenco como expresión de lo sublime: la *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez". Programa de Doctorado de Flamenco, Universidad de Sevilla.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, "Demófilo", 1996. *Colección de cantes flamencos*. Ed. Enrique Baltanás. Sevilla: Portada Editorial.

- _____, 1998. *Cantes flamencos y cantares*. Ed. Enrique Baltanás, col. Austral, 452. Madrid: Espasa
- _____, 2006 “Introducción al estudio de las canciones populares”, en Enrique Baltanás (ed.), *Obras completas*, 3 vols. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla y Fundación Machado, I, 15-191.
- MOLINA, Ricardo y Antonio MAIRENA, 1979. *Mundo y formas del cante flamenco* (1ª ed. 1963). Sevilla-Granada: Librería Al-Andalus.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1972. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama (3ª ed.).
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.), 2004. *De la canción de amor medieval a las soleares Profesor Manuel Alvar “in memoriam”* (Actas del Congreso Internacional *Lyra minima oral* III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001). Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla.
- _____, 2010a. *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert / Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Fundación Machado.
- _____, 2010b. “Poesía flamenca: *lyra minima*. Los símbolos naturales”, *Minervae Baeticae. Boletín de la RASBL*. Sevilla: Segunda época, vol. 38, 241-265.
- REYES CANO, Rogelio, 2010, “Bécquer y el mundo del flamenco”, *Minervae Baeticae. Boletín de la RASBL*, Sevilla: Segunda época, vol. 38, 267-287.
- ROPERO, Miguel, 1970. *El léxico caló en el cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SCHUCHARDT, Hugo, 1990. *Los cantes flamencos*. Ed., trad. y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf. Sevilla: Fundación Machado.
- STEINGRESS, Gerhard, 1996. *Cartas a Schuchardt (La correspondencia inédita de los folkloristas y otros intelectuales españoles con el romanista y lingüista Hugo Schuchardt)*. Sevilla: Fundación Machado.

“Una escalera grande / y otra chiquita”.

La vida después de la muerte en el *Cancionero Folklórico de México*

CLAUDIA CARRANZA
El Colegio de San Luis

“El camino subía y bajaba: ‘Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja’. —¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?— Comala, señor”. Estas primeras líneas de *Pedro Páramo* muestran esa extraordinaria vaguedad de la vida y la muerte que se convierte en una sensación constante en la novela de Rulfo. En este espacio desigual de ascenso y descenso ocurre lo que Marina Martín resume para la obra del autor mexicano: “El espacio se presenta anclado en la paradoja. Se niega su mundo, pero se afirma en la referencialidad inmóvil de la tumba y en el eterno vagar de la conciencia. Se dibuja así una vida en suspenso, afirmada en la propia ilusión de su existencia” (2001: 136). Este suspenso es el que de alguna manera define al México que se encuentra aferrado a sus muertos como los habitantes de *Luvina*, y yo agregaría, aferrado también a la vida, aunque sea en el interior de la tumba.

En la lírica popular de nuestro país —que es en la única en la que me centraré en esta ocasión—,¹ al igual que en *Pedro Páramo*, los muertos se escuchan desde sus tumbas, suspiran entre las paredes, suben, bajan, ríen y bailan, hablan con los vivos o responden a sus preguntas. En este espacio comentaré las diferen-

1 Para este trabajo, me he centrado en la búsqueda de estos temas en los cinco volúmenes del *Cancionero Folklórico de México* (a partir de aquí CFM); en las recolecciones de *Lírica infantil* y *Glosas y décimas de México*, de Vicente T. Mendoza; el libro editado por Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce...*; y finalmente, algún cancionero suelto, como el de la Huasteca que cito en la bibliografía. En la mayoría de los casos, cito el número de la canción en lugar de la página, para que se facilite su búsqueda. Cabe resaltar que la mayor parte de las canciones que se citan pertenecen al volumen IV del CFM, y específicamente al apartado que sus editoras titularon: “Coplas sobre la muerte”.

tes maneras en las que el cancionero mexicano habla del Otro Mundo; de cómo se permite, incluso, jugar con la idea de la vida después de la muerte.

Cabe reiterar, aunque ya otros lo han hecho mejor que yo, que en nuestro país la muerte es un asunto complejo en torno al cual se han generado todo tipo de discusiones filosóficas, literarias, artísticas, sociales, históricas, lingüísticas y culturales, entre otras, puesto que como señala Claudio Lomnitz: “la alegre familiaridad con la muerte acabó siendo la piedra angular de la identidad nacional”. Los mexicanos, anota Lomnitz, parecen tener un vínculo peculiar con la muerte “[...] que está llena de traición y seducción por ambas partes” (2006: 37). En nuestra lírica, esta relación se percibe en todo momento, como ya alguna vez señalaba Beatriz Mariscal:

Para la heterogénea comunidad que conformamos los mexicanos, las coplas recogidas en el *Cancionero Folklórico de México* que hacen referencia a la muerte, son expresión de nuestra forma peculiar de sentir la muerte, son muestras, algunas más loables que otras, de nuestra idiosincrasia (2007: 26).

El tema aparece con una insistencia obsesiva en sus cinco tomos del *Cancionero*, en ocasiones como un tópico o motivo de las canciones amorosas, en otras, como el conocidísimo personaje que camina “entre las nopaleras silbando” (CFM: IV-9057), jalando un carretón (CFM: III-8195), persiguiendo a los hombres, o no dejándose alcanzar por ellos, etcétera. El tratamiento lúdico de la muerte, como dijera Mariana Masera, llega a tener un “tono carnavalesco, irreverente ante la solemnidad impuesta por la religión oficial” (2004: 43), una “confianza festiva”, diría Lope Blanch (1963: 5), que se refleja en el variado léxico que tenemos en torno a este tema en nuestro lenguaje y, en especial, en: “las canciones y anécdotas que corren de boca en boca, haciendo brotar la risa y no el llanto, y, sobre todo, la mayoría de las expresiones mexicanas con que se sustituyen estas tres simples palabras: muerte, matar, morir” (11-12).

Algo similar ocurre cuando se habla del Más Allá, Paul Westheim señalaba que “los mexicanos [...] nunca tomaron el cielo y el infierno con tanta seriedad”, atribuía este hecho a la herencia indígena. Yo no diría tanto en este trabajo, pero sí que estos espacios parecen manejarse con una gran flexibilidad. Así, en el *Cancionero*, encontramos varias situaciones en que se describe el Otro Mundo:

1. Cuando se habla del estado de los muertos en el Más Allá (en primera o en tercera persona).

2. Cuando se habla del tránsito de los hombres por estos espacios (*descensus ad inferos* o *ascensus ad superos*).
3. Cuando se habla de la expectativa de los vivos respecto al Más Allá. El destino que tendrá una persona al morir.

En el cancionero se llegan a apreciar cuatro espacios bien definidos en los que los muertos pasan a “mejor vida”, estos son: el Cielo, el Purgatorio, el Infierno y el sepulcro o cementerio. Independientemente de lo buenos o malos que sean, salvo por el Purgatorio (como veremos más adelante), estos lugares se convierten en espacios estables, los cuales deben ser ocupados por los muertos, pues son, a decir de José Manuel Pedrosa:

[...] una “habitación simbólica”, que no es “temporal sino definitiva, que no sea frontera, sino casa”. Quienes han pasado “a mejor vida” tienen que “integrarse, en fin, con todas las consecuencias, en alguna de las clasificaciones de espacio (*superos / medio / inferos*) y de persona (espíritu divino / ser humano / espíritu muerto) que articulan el imaginario de los hombres y que reconoce la cultura (2008).

Un porcentaje alto de nuestros muertos / espíritus / ánimas residen (o lo harán en el futuro) en un aparente estado medio: la tumba o el cementerio. Sin embargo, la forma en la que se suele hablar de este espacio en la lírica, nos remite más a una habitación definida en donde los muertos se sienten como en casa, a la que se percibe, en muchísimas ocasiones, como alegre:

Cuando yo me muera
tú irás a mi tumba,
y luego yo salgo
bailando la rumba
(CFM: II-4891).

En el cementerio, de este modo, se quedan algunos bailando el danzón, “con la punta y el tacón”; no se descarta la diversión en este espacio:

Si me llevan a enterrar,
no teniendo más alhajas,
jugaré hasta la mortaja
por no dejar de jugar
(CFM: IV-9279).

La cercanía de la habitación sepulcral parece cómoda e incluso se muestra como un espacio cercano, cotidiano, para los vivos quienes, sin conflicto, se acercan a los del Más Allá para cuestionar a sus habitantes:

Esta noche corro gallo
hasta no encontrar velorio,
para preguntarle al muerto
si hay pulque en el purgatorio
(CFM: IV-9173).

La búsqueda en el Otro Mundo, suele tener visos sentimentales, esto se aprecia en la siguiente cancioncilla en donde una voz que podría ser tanto masculina como femenina cuenta que:

De sepulcro en sepulcro
voy preguntando
que si no han visto un hombre
que murió amando.
Respondió uno:
mujeres a millares, Cielito lindo,
y hombres, ninguno
(CFM: II-4729).

Y un caso en particular se basa en el motivo de la búsqueda de la persona amada en el Otro Mundo mezclado con el tópico del amor más allá de la muerte:

Fui tras de ella en los sepulcros
a buscarla, y no la hallé;
le pregunté a los difuntos:
“¿adónde la encontraré
para hacernos polvo juntos?
(CFM: II-3730).

Pareciera que no existe una frontera muy clara entre vivos y muertos, y a los últimos se los teme pero por razones diferentes a las corrientes:

Temiendo estoy que te mueras,
Por no llevarte al panteón:

No sea que allá los difuntos
Se valgan de la ocasión
(CFM: II- 3112).

La certeza respecto a que los muertos no van tan lejos permite también que los vivos se jacten con la posibilidad de volver del Otro Mundo:

Mucho cuidado, mi prieta,
no se te vaya a olvidar
porque yo después de muerto
me la regreso a llevar
(Villanueva, 1997: p. 115).

Yo vide mi tumba abierta
donde me iban a enterrar;
morenita, ponte alerta,
no te vayan a olvidar,
porque esta alma, ya de muerta,
te ha de venir a llevar
(CFM: 1821).

Es evidente que, si los muertos pueden regresar, entonces hay que tomar medidas para que no lo hagan; por eso varias estrofas del *Cancionero* se dedican a plantear posibles soluciones, como la siguiente copla de una reciente viudita que pide:

Corre muchacho al panteón,
anda, dile al albañil
que le eche piedras y mezcla,
que no se vaya a salir
(CFM: IV-271).

Aparentemente, un retorno temido es el de las suegras. Por lo menos así parece por la cantidad de estrofas del *Cancionero folklórico de México* en el que se buscan soluciones alternas para evitar su vuelta:

Cuando se muera mi suegra,
que la entierren de perfil,

por si se quiere salir,
que se vaya hasta el Brasil
(CFM: IV-9788).

Cuando se muera mi suegra,
que la entierren boca abajo,
por si se quiere salir,
que se vaya más pa abajo
(CFM: IV-9789a).

El siguiente destino para los muertos es el del Purgatorio. Es ahí a donde suelen ir los amantes desairados, como el que enuncia:

Cuando a ti te estén abriendo,
las puertas del dormitorio;
a mí me estarán abriendo
las puertas del purgatorio
(Mendoza, “El novio desairado”).

No hay muchos ejemplos de este espacio en el *CFM*, solo una canción en la cual la voz del emisor pertenece a las propias ánimas, que describen su espacio como “ténébre mansión” o “aposento”, espacio de sufrimiento donde las llamas queman a los pecadores y del que es imposible salir en tanto los vivos no recen por sus almas a fin de que puedan acceder a la Gloria:²

Pidan, pues, a Cristo,
con semblante tierno,
conceda se acorte
el ardiente infierno
(CFM: IV-C.318).

2 La imagen de las Ánimas padeciendo los calores infernales es una traducción de la iconografía religiosa, que se aprecia tanto en las iglesias como en las descripciones que hacía la literatura ortodoxa, como la culta y la popular. La creación del Purgatorio, en el siglo XII, contribuyó a ampliar la imagen que se tenía de las apariciones fantasmales. Esta imagen se reforzó después del Concilio de Trento, a partir del siglo XVI, que fue cuando se reprodujeron las “almas en pena con unos atributos determinados (sábanas, cadenas, llamas de fuego, gemidos, aullidos...), solicitando sufragios y la reparación de sus pecados para poder salir de tan congojoso lugar” (Laplana Gil, 1993: 85, núm. 12). Sin embargo, este espacio es un no-lugar propicio para los “no enteramente malos”, que no pertenecen al Infierno, en cuya puerta se encuentra el lema: “Vosotros, los que entráis aquí, abandonad toda esperanza” (Minois, 2005: 211). A pesar de que la postura de la Iglesia respecto a la descripción de este espacio ya no es lo misma de otros tiempos.

El tránsito a los espacios del Más Allá parece más o menos complicado según sea el caso. En la lírica, los viajes al Cielo y al Infierno suelen ser un tópico o una metáfora del amor feliz y dolorido. Así, por ejemplo, en *La Llorona*, una de sus estrofas anuncia: “Una vez yo vi el infierno (¡ay, Llorona!) / y otra vez el cielo vi: / cuando me dijiste no (¡ay, Llorona!) / y cuando me dijiste sí” (1959).

Sin duda, esta copla amorosa emplea los espacios en que la tradición judeocristiana divide al Más Allá para metaforizar el estado del Amante, que estará en el Cielo cuando el amor lo favorezca, un ejemplo lo encontramos en una copla que expresa:

Dicen que no hay más gloria³
que la del cielo:
tú para mí eres gloria (cielito lindo),
porque te quiero;
te quiero tanto,
que si tú fueras gloria (cielito lindo),
yo fuera santo
(CFM: I-267 b).

La siguiente estrofa podría tener otro significado, tomando en cuenta que se ubica en la noche, espacio de reunión de los amantes y, por tanto, de las relaciones:

Anoche al Infierno fui,
también en la Gloria estuve,
con lo que más me entretuve;
no sé ni cómo volví
(Mendoza, 1957: núm. 159).

A partir de la copla anterior, se desarrolla una glosa en décimas con un sentido más literal, pues en ella el poeta afirma, entre muchas cosas que, como Dante hiciera con Virgilio y Beatriz:

3 Respecto al inicio “dicen”, que se emplea con frecuencia tanto en géneros narrativos como los líricos para dar fuerza a la narración, pero también para deslindar responsabilidades, vale la pena rescatar lo que señala Nieves Rodríguez respecto a que: “la experiencia colectiva está marcada a través de: “dicen”, que, aunque en sí mismo expresa vaguedad, tiene tal peso que se vuelve advertencia de que otro colectivo es el que ha formulado primero un juicio, una verdad. El “dicen” implícito o explícito que introduce una paremia, libera al que la utiliza de toda responsabilidad pero, en estas coplas, el que canta parece renunciar a este privilegio, pues la voz representada por el “yo” tiene algo que decir al respecto; así, en estas coplas hay un “dicen, pero también un ‘digo’; un yo frente a una colectividad” (Rodríguez Valle, 2007: 333).

Fui con la Madre de Dios
a pasear todo el infierno
y me enseñó el fuego eterno
para toda culpa atroz.
¡Ah qué lugar tan feroz!
¡Qué penas se ven ahí!,
Pero con despacio fui
Yendo con la Virgen Madre;
Con licencia de Dios Padre
Anoche al infierno fui
(Mendoza, 1957: núm. 159).

El autor de las décimas afirma que “Al purgatorio no entré / porque no me alcanzó el tiempo”.

El Infierno, en definitiva, es un lugar más atractivo para el turismo, pues las imágenes con las que se suele describir este espacio, suelen ser variadas y ricas. Como declara Minois:

La creencia en un infierno futuro para los malvados de esta vida se generalizó en el siglo III. Pero el mundo infernal creado por la imaginación popular se muestra como un todo confuso, exuberante, cuyo único carácter seguro es el sufrimiento. El espíritu fecundo de los fieles inventó una multitud de suplicios sin la más mínima preocupación por la coherencia. Este infierno, mundo de la más completa arbitrariedad, fuera de las leyes naturales, poblado de los más extravagantes fantasmas, viene a ser una especie de exutorio para las capas más bajas de la sociedad, siempre humilladas, que pueden desahogarse libremente contra los malvados. Es una pesadilla en la que lo horrible no encuentra límite alguno y ejerce la función capital e incluso necesaria de válvula de escape para los fieles sometidos a exigencias morales muy estrictas” (2005: 123).

En las canciones sobre el infierno, que son menos de las que cabría esperar, encontramos tópicos recurrentes: en general, estos suelen describir el espacio como un lugar: “todito lleno de llamas” o “todito lleno de moscas”, “ardiendo como tú sabes” (Masera, 2004:438).⁴ Y en general, no faltan los habitantes, desde el

⁴ Estos versos, junto con la estrofa que se cita en seguida, se encuentran en el *Archivo General de la Nación*, Ramo Inquisición, vol., 1377, exp. 7, fols. 395r-396v, año, 1796. La estrofa proviene de una canción que se transcribe junto con otras composiciones satíricas en verso que emplean elementos de la religión (encontramos, por ejemplo, un *padre nuestro* contra los gachupines o una glosa satírica de los diez mandamientos). Los textos se encuentran

Diablo mayor hasta una corte de diablitos, que pocas veces dan temor:

Quando estés en los infiernos,
ardiendo como tú sabes,
allá te dirán los Diablos:
hay, hombre, no te la acabes
(AGN, Inq., fol. 397r).

A pesar del tratamiento jocoso de la mayor parte de las canciones en las que se encuentra esta referencia, lo cierto es que el lugar no pierde su principal definición, sigue siendo el espacio de ajusticiamiento:

Mi marido se murió,
el diablo se lo llevó;
allá debe estar pagando
las mondas que aquí me dio
(CFM: II-5179).

Otros ejemplos de lírica narrativa, como los romances, que en principio tienen su origen en la Península, aunque en nuestro país tuvieron también cierta fortuna, suelen recoger los tópicos del Cielo y el Infierno; basta citar algunos romances que cantaban los niños de México en las últimas décadas del XX y, entre ellos, uno que suele contener un final religioso, es el la historia del incesto del padre de *Delgadina*:

Delgadina está en el Cielo
dando gracias al Creador.
Y su padre en el Infierno
con el Demonio Mayor
(*Naranja dulce...*: 3).

Respecto a este romance, la antítesis que suele hacerse al describir los destinos del pecador (Infierno) y de la víctima (Cielo) también se presenta frecuentemente en

en una serie de hojas que llevan el título de: "Varios que, como incursos en los Edictos del Santo Tribunal de la Inquisición, ha recibido de diversas personas y en distintos tiempos Fr. Joseph [Mar]ía de Jesus Estrada. Misionero de Pachuca, quien con el respecto debido presenta a dicho santo Tribunal que Dios prospere y guarde" (fol. 395r). En total, los documentos presentados por el fraile de Pachuca se componen de seis textos en verso y una oración. Respecto al papel del diablo en estas estrofas y otras sobre el mismo tema, véase Masera, 2004: 438.

el romancero hispánico; sin embargo, ya Díaz Roig señalaba que la “excesiva intervención celestial” es más característica del romancero vulgar (1986: 208) que suele resaltar los castigos y, por lo mismo, Cielo e Infierno llegan a tener un carácter admonitorio que no siempre admite lo cómico; antes bien, se representan ambos espacios con características extremas:⁵

El pelo de Delgadina
una Virgen lo peinaba
y el pelo del rey su padre
los demonios le arrancaban
(*Voces nuevas del romancero castellano-leonés*,
ápu*d* Díaz Roig: 108).

Así, tomando en cuenta la intención didáctica de los romanceros, es comprensible que no haya muchas versiones hispánicas en las cuales estos espacios den lugar a la risa y el juego; cabría, entonces, sugerir que este tratamiento es más lírico y quizá son raros los ejemplos como el que cité arriba, en el que se señala que el padre de Delgadina está “con el Demonio mayor”, o como el del caso siguiente: una versión del romance de Santa Catalina, que cantaban los niños a mediados del siglo XX, en la que se dan a nuestros espacios caracterizaciones referencias allegadas a la cultura del siglo XX:

Los ángeles del cielo
bailaron rockanroll
de ver a Catalina
al lado del Señor.

Los diablos del Infierno
se echaron un danczón
al ver al rey su padre
junto al Diablo Mayor
(*Naranja dulce...*: 6).⁶

5 A pesar de todo, señala Díaz Roig, los versos que llegan a tratar estos temas consiguen “logros poéticos” que alcanzan a “realzar estos textos” (1986: 109). Por ejemplo, la investigadora cita los siguientes versos en los que el tópico de la *scala coeli* se representa de una manera muy estética: “Las estrellitas del cielo / se han vuelto unas escaleras // Para subir Delgadina / que ha sido muy santa y buena” (Valladolid). Y, sin duda, otros recursos como el paralelismo y la antítesis logran un efecto extraordinario en los siguientes versos. Nótese, sin embargo, que ambos ejemplos, provenientes de la lírica hispánica, tienen un carácter serio.

6 A diferencia del anterior, en este caso el padre asesina a su hija por su religión: “Un día estaba orando / su papi la cachó: / —¿Qué haces, Catalina, / en esa posición? // —Le rezo a Dios mi padre, / que no conoces tú. / Sacó el

Que los diablos festejen con un baile típico hispanoamericano, en contraposición con los ángeles, que bailan un ritmo típicamente norteamericano, llama la atención. De alguna manera, esta diferenciación, por más inocente que sea, se nos antoja como significativa, pues el danzón es cadencioso, cercano, más propio de un espacio cálido, frente al mecánico del rock and roll. Otra interpretación, más fácil, podría sugerirse a partir de la geografía, en referencia a los países del norte, del centro y del sur. Como sea, es mucho más atractivo el Infierno en los últimos versos.

El Cielo, como hemos podido ver hasta aquí, es el espacio de la felicidad, se lo describe con una puerta enorme pero que tiene un acceso restringido. Señala el autor de la glosa en décimas que cité anteriormente: “ahí no se baja ni sube” (Mendoza, 1957: núm. 159). La puerta de este espacio está casi siempre franqueada por San Pedro, y si nos guiamos por las descripciones del cancionero, cuenta con azoteas y ventanas por donde se asoman los santos; hay frutas, tamales, se matan conejos para comer, gallinas y novillos (cfr. CFM: IV-8996-9011, *Naranja dulce...* núm. 199 y Mendoza, 1980: núm. 7). Los santos, en estos espacios, aparecen en situaciones cotidianas, sencillas y hasta cómicas, por ejemplo:

Arriba del cielo
está una azotea,
por donde se asoma
Santa Dorotea
(CFM: IV-9000).

Arriba del cielo
Está un volantín
Donde se pasea
Señor San Joaquín [...]
(*Naranja dulce...*, núm. 199).

Arriba del cielo
Mataron novillo,
lo supo San Pedro
y llevó los cuchillos
(CFM: IV-9005).

rey su pistola / tres tiros le metió”. La variante de la muerte dada por: “tres tiros”, recuerda a corridos como el de Rosita Álvarez, en el que el hombre asesina a la mujer de igual forma. Hipólito, un pretendiente desairado, “nomás tres tiros le dio” y, por lo mismo “Rosita ya está en el Cielo / dándole cuenta al Creador, / Hipólito [su asesino] en el juzgado / dando su declaración” (Mendoza, 2003: núm. 130). Este final también se encuentra en una versión mexicana del *Romance de Delgadina*, quien “estaba muerta / dándole cuenta al Criador / y su padre en el Juzgado / dando su declaración” (Díaz Roig, 1986: 206).

Respecto a este espacio, llegamos a encontrar tópicos coloridos, semejantes a la iconografía y a las descripciones bíblicas:

Ahora les voy a contar
Unas dos o tres cositas
Tan lindas y tan bonitas
Que hasta se van a admirar:
Vi los ángeles andar,
También con ellos anduve,
Miré una fragante nube
Relucir entre colores,
Vi la Virgen de Dolores,
Con lo que más me entretuve
(Mendoza, 1957: núm. 159).

Es raro que se dé una descripción de tránsito hacia el Cielo en el *Cancionero*; el emisor de la estrofa anterior lo logra por intercesión de la Virgen. Solo este personaje parece tener un acceso fácil a este espacio:

La Virgen María
su pelo tendió,
hizo una cadena
que al cielo llegó
(*Naranja dulce...*, 242).

Pero en algunas ocasiones encontramos el tópico de la *scala coeli*, que parece ser la forma más práctica de llegar hasta arriba, pues como dice la copla que todos conocemos “para subir al cielo / se necesita / una escalera grande / y otra chiquita” (CFM: III-8452), o bien:

Voy a hacer una escalera,
para subir hasta el cielo
y sorprender a San Pedro
cocinando y con babero
(CFM: IV-9011).

Al infierno, en cambio, se cae, como cayó Lucifer: “ardiendo como tecata” (IV-9539), o mínimo como:

Santa Anna cayó al infierno
como tortilla tostada;
porque ya no lo aguantaron,
se lo llevó la (chingada)
(CFM: IV-9538).

Es muy raro que en estos infiernos falten los diablillos curiosos o parlanchines que ya pudimos conocer en ejemplos anteriores o como los que se dan cita en el siguiente juego de palabras:

Un diablo cayó al infierno,
y otro lo sacó,
y dijeron los diablitos:
“¿Cómo diablos se cayó?”
(CFM: IV-9878).

Ahora bien, habría que preguntarse: ¿qué pasa con aquellos casos indefinidos, suspendidos, que no se insertan en el mundo de los muertos pero ya no pertenecen al mundo de los vivos? Este sería el caso de las apariciones que, como señala Pedrosa, permanecen “entre medias”; es decir, son aquellos muertos que se quedan “en una situación de inestabilidad y de desorden que genera angustia, que causa graves desequilibrios, que ha de ser resuelta lo antes posible”, de no hacerlo, estos seres pueden convertirse en:

seres angustiados, fronterizos, marcados por algún problemático solapamiento entre la condición de vivos y la condición de muertos [...] el resultado acaba siendo, siempre, una escisión conflictiva, insatisfactoria para quien tiene la mala fortuna de quedar atrapado en el resquicio que hay entre los dos espacios. Porque los impulsos centrífugos que actúan desde lo medio hacia lo superior, o desde lo medio hacia lo inferior, producen una tensión que rompe en dos —por así decirlo— a tales sujetos (Pedrosa, 2008).

Lo anterior se vuelve evidente en canciones como la siguiente:

Pon muy atento el oído
cuando rechine la puerta:
hay muertos que no hacen ruido,
y son muy gordas sus penas
(*Allá en el Rancho Grande*, CFM: IV-8475).

Esta copla es interesante, porque es una de las pocas en las que se habla del sufrimiento de los muertos en el cancionero, ni siquiera cuando se habla del Infierno estos son tan dignos de lástima, como aquí. Encontramos algo similar en coplas que ya cité antes de las ánimas del Purgatorio, que también se encuentran en un estado de transición, son seres intermedios y, por lo tanto, su voz refleja el sufrimiento de la inestabilidad.

En la lírica hispánica y, en particular, con más fuerza en México, es donde pareciera que la mayor parte de las fronteras del Otro Mundo no son tan terribles; se difuminan con facilidad, como señalaba Martín: “se afirma en la referencialidad inmóvil de la tumba”, a tal grado que no siempre se ve con claridad donde comienza uno y otro mundo, esto tampoco parece tener mucha importancia: “Sube o baja según se va o se viene”, decía el arriero en la obra de Rulfo, y pareciera que el propio *Cancionero* responde:

Que sube y que baja
y que llega hasta Ixtlán.
¿Adónde van los muertos?
¡Quien sabe a dónde irán!
(CFM: IV-9030).

BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1986. *Estudios y notas sobre el romancero*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, et al., (comp.), 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México.
- ____ Y María TERESA MIAJA (sel. y pról.), 1996. *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México.
- LAPLANA GIL, José Enrique, 1993. “Algunas notas sobre espectros y aparecidos en la literatura del Siglo de Oro”, en Agustín Redondo (ed.), *La peur de la mort en Espagne au siècle d'or. Littérature et iconographie*. Paris: La Sorbonne Nouvelle, 81-98.
- LOMNITZ, Claudio, 2006. *Idea de la muerte en México*. México: FCE.
- LOPE BLANCH, Juan M., 1963. *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*. México: UNAM.
- MARISCAL, Beatriz, 2007. “Coplas mexicanas a la muerte”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*. México: El Colegio de México, 17-26.
- MARTÍN, Marina, 2001. “Espacio urbano y espacio ‘psíquico’ en Juan Rulfo”, *Revista Hispánica Moderna*, 54, 1, 126-139.
- MASERA, Mariana, 2004. “La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novo-hispano: de la Virgen al Diablo”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Minima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 431-447.
- MENDOZA, Vicente T., 1980. *Lírica infantil de México*. México: FCE.
- ____, 1957. *Glosas y décimas de México*. México: FCE.
- ____, s/f, “La canción del novio desairado”, Consulta en página electrónica: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/22_55-88.pdf. Consultado en junio de 2013.
- MINOIS, Georges, 2005. *Historia de los infiernos*. Barcelona: Paidós.
- PEDROSA, José Manuel, 2008. “Superos / Medio / Inferos: los héroes suspendidos entre el cielo y la tierra”, *Miti mediterranei: atti del Convegno internazionale. Palermo-Terrasini, 4-6 ottobre 2007 / a cura di Ignazio E. Buttitta*. Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta, 2008, s/pp.

RODRÍGUEZ VALLE, Nieves, 2007. “No sé si será verdad / lo que todo el mundo dice. La voz que acepta y la voz que se opondrá a la experiencia colectiva en la canción popular mexicana”, en Aurelio González, Mariana Masera y María Teresa Miaja (eds.), *Lyra minima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. México: El Colegio de México / UNAM, 333-344.

VILLANUEVA, René, 1997. *Cancionero de la Huasteca*. México: IPN.

La chilena: estructura y recursos líricos

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

A pesar de que la chilena, son tradicional mexicano, es representativo del estado de Oaxaca y se escucha en todo el país, poco se sabe del género. Además, no ha sido estudiado desde el punto de vista literario. Por ello, en esta ocasión, hablaré de sus características en torno a su estructura y recursos poéticos. Comienzo con un poco de historia: el origen de la chilena es la cueca. En 1822, marineros desde Sudamérica se dirigieron a las minas de oro recién descubiertas en California y se detuvieron en los puertos de Acapulco y Huatulco a descansar. Fue ahí donde comenzó el intercambio cultural, pues los marineros chilenos trajeron a México el baile de la *cueca* a la Costa Chica, zona poblada por afroestizos, quienes comenzaron a tocarla y bailarla. La cueca fue transformada por el contexto local y tomó un nuevo nombre que precisamente recuerda su origen: la *chilena*, pero que poco tiene ya que ver con ella. En cambio, está más cerca del son.

La chilena se baila zapateando en una tarima que opera como un instrumento musical; simula un cortejo. Entre las chilenas más conocidas se encuentran *Pinotepa* y *Por los caminos del sur*. La chilena se canta, baila y reproduce en prácticamente toda la región de la Mixteca que abarca parte de los estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero como se aprecia en la siguiente figura:



Figura 1: Región Mixteca. Fuente: www.utm.mx

A su vez, la Mixteca oaxaqueña está dividida en tres regiones: Alta, Baja y de la Costa:

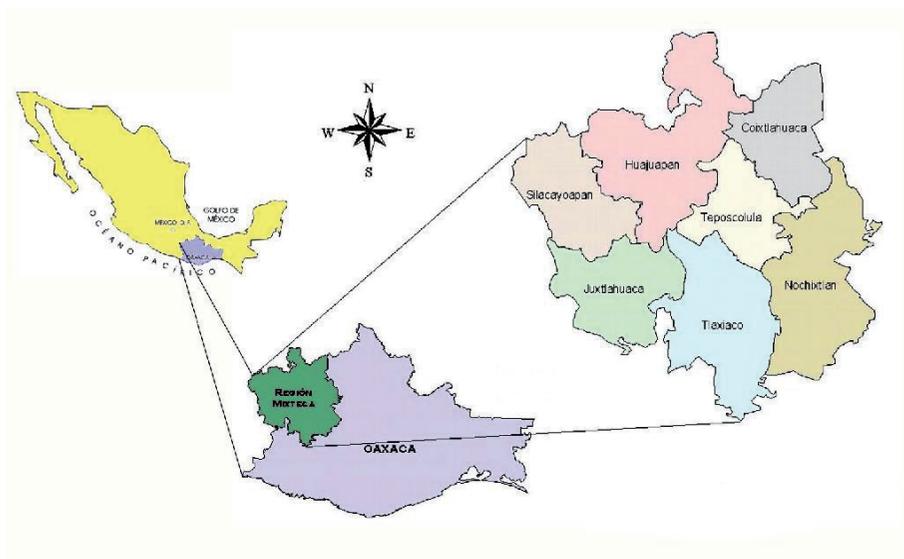


Figura 2: Mixtecas Alta y Baja. Fuente: www.utm.mx

Ubicada al sur del estado, la Mixteca de la Costa colinda con Guerrero. Justamente la Costa Chica está formada por las poblaciones que se encuentran entre Acapulco, Guerrero, y Puerto Ángel, Oaxaca, limitada por el océano Pacífico:



Figura 3: Mixteca de la Costa. Fuente: www.ptoescondido.com.mx

En Oaxaca existen 185 municipios que hablan la lengua mixteca. Pero en la zona Mixteca habitan también amusgos, triquis, ixcatecos, popolocas, chocholtecos, mestizos y afro-mestizos. Si bien la chilena se ejecuta en poblaciones donde no se habla español, se realiza casi siempre de forma instrumental, salvo algunas pocas excepciones donde la canción en español es traducida al amusgo o al mixteco. Sobre la música, se dice que la chilena tocada por indígenas es la más cercana a la cueca.

En este sentido, los músicos la han clasificado —según la región donde se toque— en chilena afro-mestiza, mestiza e indígena, cuyas diferencias se basan en los instrumentos, el ritmo, el tempo y la existencia de una letra. La afro-mestiza, chilena “original”, se caracteriza por ser festiva, humorística, y por utilizar dobles sentidos, alusiones sexuales, etcétera. La chilena mestiza es muy parecida a la afro-mestiza, aunque su ritmo es más lento. Respecto a la indígena, que como ya se ha comentado, es instrumental —salvo algunas pocas excepciones donde la letra es una traducción del español al mixteco o al amusgo—, tanto la música como el baile son más tranquilos, más lentos, al grado de que el zapateado casi no se escucha. Esta clasificación funciona en general, pero solo tomando en cuenta las características de la *performance*, desde la coreografía hasta el ritmo, no lo literario, por lo que ahora me detendré en este asunto, comenzando por la estructura.

En cuanto a las partes en las que se estructura la chilena es muy común que las coplas se organicen de la siguiente forma: saludo en el inicio, estribillo, versos declamados —que, como su nombre lo indica, aparecen en la *performance*—, y despedida. Por supuesto, no todas las chilenas poseen todas las partes mencionadas.

Respecto al inicio, las chilenas comienzan de diferentes formas. Hay las que contienen una primera copla donde se anuncia el inicio de la canción o el género que se va a interpretar. En otras ocasiones hay un saludo que me lleva a pensar en la *performance*: el cantante se dirige al público y se presenta. Existen varios tipos de inicio o saludo, según la intención. Empiezo con ejemplos que solo anuncian el comienzo de la canción, sin más:

Que comienzo, que comienzo,
no quisiera comenzar,
porque el que comienza, acaba,
y no quisiera acabar
(*Puras chilenas de peguc*, A, 2, *El ganado bravo*).¹

También se encuentran los que hacen referencia explícita al género interpretado:

La chilena va a empezar
y la empezaré si quieres.
¡Viva Cacahuatpec
y que vivan sus mujeres!
(III, 7355, *Cacahuatpec I*, San Pedro Atoyac, Oaxaca).²

Los dos primeros versos hablan de la propia canción como género y no tienen relación con los dos siguientes, cosa común también en la copla tradicional. Los dos últimos son una alabanza a la tierra y a sus mujeres. El siguiente ejemplo posee una estructura similar: anuncia el comienzo de la chilena y la localización del terruño:

La chilena va a empezar,
cantando yo les diré

1 A partir de aquí, al citar discos compactos y cassetes se indicarán (entre paréntesis) el título de la obra, el lado —si aplica—, el número de canción y su título.

2 A partir de este momento, las coplas del *Cancionero folklórico de México* se citarán de la siguiente forma: tomo, número de copla, título de la canción donde se encontró la copla, y lugar de recolección.

que en el rincón de Guerrero
se encuentra mi Ometepec
(III, 7210, *Ometepec I*, Cozoyoapan, Guerrero).

En la copla que sigue, además del anuncio que indica el inicio del canto, se presenta la voz lírica personificada: el indio suriano, que le da nombre a la chilena y refleja a un personaje étnico de la región:

Voy a empezar a cantar,
luego les diré quién soy,
yo soy el indio suriano
que para servir estoy
(*Las diez mejores chilenas*, A, 2, *El indio suriano*).

Por otro lado, hay casos donde la voz lírica también se presenta a través de su profesión:

Soy marino de alta mar
que apenas vengo llegando,
cansado de navegar
no me acuerdo desde cuándo.
Les diré para empezar
que un amor ando buscando.³

En conclusión, los diversos modos de iniciar una chilena consisten en: anunciar el género, dedicar la canción a la tierra o presentar a la voz lírica. En cuanto al estribillo, su importancia radica en:

la alternancia entre el estribillo y la mudanza [la copla] indica la alternancia entre un coro y un solista, es decir, entre la colectividad y el individuo. La presencia de lo colectivo es el elemento estructurador y dominante. Podemos decir así que estamos ante un diálogo entre lo individual y lo colectivo en el que lo colectivo predomina e intensifica su mensaje recurrente sin que ello signifique que el predominio alcance un grado tal que el diálogo quede concluido. Por el contrario, el predominio de lo colectivo se alimenta de la presencia de lo individual y el diálogo es entonces circular, incesante (Dorra, 1981: 68).

³ *La revolcada*, *Ritmo costeño*, *Ritmoteca de la Costa*, 2006 (DE 05-05-09: <http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html>).

En el caso de la chilena, durante la *performance* es común que sea el público quien cante los coros junto al solista. Esto es propiciado porque el coro se repite y las estrofas no, y porque existen diferentes versiones de una misma canción; es decir, el público no necesariamente conoce las mismas coplas que el intérprete, pero sí puede aprenderse el estribillo para cantar en ese momento. Los estribillos se construyen de diferentes maneras: los que se repiten a lo largo de la chilena exactamente igual y los que sufren variaciones. De los primeros, hay un ejemplo en la chilena *Cacahuatepec*:

La chilena va a empezar
y la empezaré si quieres,
¡viva Cacahuatepec,
y que vivan sus mujeres!

(III, 7355, *Cacahuatepec I*, San Pedro Atoyac, Oaxaca).

[Estribillo]

*Bellos lugares,
bellas mujeres,
aunque me muera
no te olvido, Villa de Juárez*

(III, 7089, *Cacahuatepec I*, San Pedro Atoyac, Oaxaca).

Escondida tras la sierra
hallarás la Costa Chica
y si pasas por mi tierra
ya verás cómo es bonita.⁴

[Estribillo]

Pinotepa me gustó,
son sensuales sus inditas;
Tacubaya me encantó
por sus lindas morenitas

(III, 7380, *Cacahuatepec, Ometepec*, San Pedro Atoyac,
Oaxaca; Cozoyoapan, Guerrero).

[Estribillo]

⁴ Recogida en campo.

Es verdad que Ometepec
lindas mujeres tenía,
pero en Cacahuatepec
encontré la dueña mía

(I, 2396, *Cacahuatepec I*, San Pedro Atoyac, Oaxaca).

Ya me voy a despedir
y lo haré gustosamente:
¡vivan tus alegres zonas,
Cacahuatepec valiente!

(III, 7281, *Cacahuatepec I* San Pedro Atoyac, Oaxaca).

[Estribillo]

Como se puede ver, el estribillo no cambia y las estrofas mencionan distintos pueblos de la Costa Chica, pero siempre alrededor de la tierra, las mujeres y el recuerdo. Respecto al estribillo que tiene variantes, estas dependen de las estrofas, como ocurre en *Una loca pasión*:

Arrúllame con tus alas,
como la gallina al huevo,
olvida cosas pasadas,
vámonos queriendo luego.

[Estribillo]

Ay, *larai larai*,
larai larai,
larai la laila,
olvida cosas pasadas,
vámonos queriendo luego.

Por una loca pasión,
por un sentimiento necio
se ha visto mi corazón
en las alas del desprecio.

[Estribillo]

Ay, larai larai,
larai larai,
larai la laila,
se ha visto mi corazón
en las alas del desprecio.

Una vez que quise hablarte
mis labios enmudecieron,
con el pienso transtornado
mis sentidos se perdieron.

[Estribillo]

Ay, larai larai,
Larai larai,
larai la laila,
con el pienso transtornado
mis sentidos se perdieron.

Cómo quieres que te cante
si perdí mis ilusiones
en los árboles y lomas
do cantan los ruiñeños.

[Estribillo]

Ay, larai larai,
larai larai,
larai la laila,
en los árboles y lomas
do cantan los ruiñeños

(Chilenas del recuerdo, 2, Una loca pasión).

Los tres primeros versos del estribillo están formados por una jitanjáfora fija —Ay, larai larai, / larai larai, / larai la laila— y los dos últimos por el segundo dístico de la copla anterior: “olvida cosas pasadas, / vámonos queriendo luego”. En el presente caso el estribillo está ligado a las estrofas de forma irremediable. Ejemplos del mismo caso son *El zapatero* y *Las amarillas*.

Otra posible variación del estribillo es la siguiente:

Dicen que la Petenera
es una santa mujer,
que se va a lavar de tarde
y viene al amanecer.

[Estribillo]

*Ay, soledad,
soledad que así decía:
—Regálame un vaso de agua
que me muero de sequía.*
Dicen que la Petenera
es una mujer bonita,
que se va a lavar de tarde
y viene a la mañanita.

[Estribillo]

*Ay, soledad,
soledad de aquel que fuera
a darle agua a su caballo
pa' que no se le muriera.*

Dicen que la Petenera
es una mujer honrada,
que se va a lavar de tarde
y vuelve a la madrugada.

[Estribillo]

*Ay, soledad,
soledad de aquel que fue
a darle agua a su caballo
que se le moría de sed.*

A orillas de un camposanto
yo vide una calavera
con un cigarro en la boca
cantando *La Petenera*.

[Estribillo]

Ay, soledad,
soledad de cerro en cerro,
todos tienen sus amores
y a mí que me muerda un perro

(Cancionero popular mexicano, *La Petenera*, pp. 498-499).⁵

Aquí, la constante es el “Ay, soledad / soledad...” y todo lo demás varía; la diversificación no se relaciona con las estrofas. Estas se hallan unidas por el personaje de *La Petenera*. Como ya sabemos, las estrofas de *La Petenera* —excepto la que comienza con el verso “A orillas de un camposanto” y los estribillos, obviamente— hablan de forma irónica de este personaje femenino. Casi todos los estribillos giran en torno al “apagar la sed”, que bien puede ser una sed simbólica, una sed de amor. El tono, en general, es humorístico.

En otros casos la variación del estribillo radica en la convivencia de dos en una misma canción, como en *El ganado bravo*:

Que comienzo, que comienzo,
no quisiera comenzar,
porque el que comienza, acaba
y yo no quiero acabar
(III, 7608, *La Sanmarqueña*, Oaxaca).

[Estribillo 1]

Dices que te vas, te vas,
para México lucido;
no lloro porque te vas,
sólo porque no te has ido.

[Estribillo 2]

No lloro porque te vas,
ni porque me has olvidado,
esa de la frente china,
dueña del ganado bravo.

Con los chinos de tu frente
me mandaste amarrar,

5 A partir de este momento, al citar esta obra se indicará título del libro, título de la canción y página.

si tus chinos se revientan
a tus brazos voy a dar.

(I, 1723b, estrofa suelta, Costa Chica, Oaxaca).

[Estribillo 1]

Ya con esta me despido
cantándole a mi región,
yo ya les canté unos versos
con todo mi corazón.

[Estribillo 2]

(*Puras chilenas de pegue*, A, 2, *El ganado bravo*).

Los estribillos en la chilena, por lo menos en muchos casos, no son totalmente fijos; poseen variaciones, las cuales en ocasiones se desprenden de las mismas coplas que forman el cuerpo de la canción. En este sentido, se pueden localizar estribillos que no cambian a lo largo de la canción; estribillos cuya variación depende del final de la copla anterior; y estribillos cuya variación en nada se relaciona con las estrofas.

Por otra parte, al igual que ocurre con otros géneros tradicionales, como la décima, es común que al cantarse una canción se detenga la música y se declamen versos, ya sea improvisados o no. En muchas ocasiones estos versos pueden estar organizados en coplas, aunque no necesariamente. La declamación puede estar a cargo del mismo cantante o de alguna persona del público. Hay incluso *blogs* donde se recopilan. En general, este tipo de versos son sentencias humorísticas. He aquí un ejemplo:

Agua le pido a mi dios
para regar un plan que tengo:
quisiera tener de a dos,
pero, con qué las mantengo;
sólo que coman zacate,
como una burra que tengo.⁶

El humor aquí consiste en la ridiculización, tanto del hombre que desea a dos esposas, pero es pobre, como de las mujeres, que son comparadas con una burra. El

⁶ Recogido en campo.

problema no radica en desear dos esposas, sino en carecer de dinero para mantenerlas siendo hombre. Pero el humor en los versos declamados consiste, en la mayoría de los casos, en alusiones sexuales:

Preso me quieren llevar,
preso sin ningún delito,
nomás por una papaya
que picó un pajarito:
¡Mentira!, no le hice nada,
ya tenía el agujerito.⁷

Es sabido que el órgano reproductor femenino se conoce, vulgarmente, como “papaya”; en este caso, el chiste es dado por el uso del diminutivo, “agujerito”, que representa a la no virginidad de la muchacha. Muchos de los versos declamados son misóginos. Finalmente, también existen coplas declamadas con carácter sentencioso:

Más alto las vi volar,
sin tener ala alguna,
y luego las vi caer
a orillas de cualquier laguna.⁸

El ejemplo anterior posee un carácter grave, y se refiere a mujeres que toman un camino equivocado y pretencioso, y terminan mal según la moral de la comunidad.

En conclusión: los versos declamados e intercalados entre las coplas cantadas permiten en ocasiones la participación de la comunidad; por ejemplo, cuando se invita a recitar algunos versos. Por otro lado, el intérprete tiene la libertad de introducir en la canción mensajes sentenciosos o provocar risas. Es obvio que los versos pueden ser obtenidos de otras canciones o ser improvisados durante la *performance*.

La última parte de la estructura de la chilena, la despedida, anuncia el final de la canción, ya sea cuando la voz lírica se despide, cuando anuncia el fin de la chilena o cuando informa la partida de la voz lírica. Comienzo con un ejemplo muy común en el folclor latinoamericano, la fórmula: “Voy a echar la despedida”:

7 Recogido en campo.

8 Recogida en campo.

Voy a echar la despedida
porque ya no sé otra cosa,
que en el panteón del olvido
yo fui el que pinté una rosa
(III, 7643, *Chilena de Jamiltepec*, Jamiltepec, Oaxaca).

En general, el segundo par de versos de la copla no se relaciona con el primero. La despedida siguiente —se aclara— es una ruptura amorosa: la voz termina con su pareja, de tal forma que el rompimiento de la pareja coincide con el final de la chilena:

Voy a echar la despedida
para mí y para los dos:
¿qué más despedida quieres?
Ya para mí se acabó
(II, 2907, *Jilguero desvanecido*, Costa Chica, Oaxaca).

Como se puede observar, la despedida crea una especie de lazo entre los artistas y los escuchas. A veces, no solo la despedida va dirigida al público en general, sino también a personas determinadas. Dentro de la estructura de la chilena, indica su final; en general, contiene una especie de alabanza, sea a la tierra o a las mujeres, o bien, ofrece una sentencia.

En cuanto a los recursos líricos, hablaré de las figuras retóricas, como símil, metáfora, prosopopeya, dilogía e ironía, y del simbolismo. En el caso de la dilogía y la ironía en las chilenas —figuras usadas sobre todo para lograr un efecto humorístico— hay pocos ejemplos. La metáfora y la prosopopeya son más frecuentes pero quizá la figura más abundante sea la comparación. La dilogía “consiste en repetir una palabra disémica —que posee dos significados— dándole en cada una de dos posiciones o en una misma, un significado distinto” (Beristáin, 1992: 151-152). La palabra tiene dos significados en la comunidad, de forma que se juega con ambos significados. Por ejemplo, “caldo”, que en México es una comida y al mismo tiempo un abrazo con caricias amorosas:

Échale carne al cajete
y dale sabor al caldo;
los huesos, a tu marido,
que los esté rasguñando
(*Versos, música y baile de artesanía*, 2, 2, *El pescador*).

Los dos primeros versos hablan de “darle sabor al caldo” y, los dos últimos, de darle los huesos —es decir, las “sobras”— de la supuesta comida al marido. Así, se connota una infidelidad, pues mientras la mujer disfrutaría del “caldo”, el marido rasguñaría las sobras, los huesos. Así, toda la copla es una dilogía completa, pues se puede leer tanto en sentido denotativo como connotativo (de todas maneras, el marido saldrá perdiendo).

La ironía se encuentra dentro de este tipo de tropos y consiste en decir lo contrario a lo que se piensa con el fin de burlarse. Por ejemplo:

Me voy a vestir de luto,
de una enagua colorada,
porque se ha muerto mi suegra,
esa vieja condenada
(IV, 9786, *Arriba caballo bayo*, Cintas MNA).

El primer verso: “Me voy a vestir de luto” es ironizado con el segundo: “de una enagua colorada”, porque es obvio que el luto se lleva con ropa negra, no colorada. El tercer verso, “se ha muerto mi suegra”, explica el luto, pero la copla es rematada con “esa vieja condenada”. Es curioso que la voz lírica de esta copla sea femenina, por la mención de la enagua colorada.

En cuanto a la metáfora, “fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (Beristáin, 1992: 308), como:

Por toda la Costa Chica
se baila *El Toro rabón*.
Si esa víbora te pica
te queda la comezón,
no hay remedio en la botica
ni tampoco curación
(*La chilena, El Toro rabón*, pp. 67-68).

Por lo que toca a la prosopopeya, donde “lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima” (309), en las chilenas se utiliza para hablar de la tierra natal, la cual posee características humanas. El siguiente caso representa a dos pueblos con capacidad de hablar, que se retan:

Juchitán y Huehuetán
andan peleando terreno;
Juchitán dice “¡Ganamos!”
Huehuetán dice “¡Veremos!”⁹

Juchitán y Huehuetán, en este caso, por la confrontación, pareciera que se les identifica como entes masculinos, tierra de bravucones. Pero, en general, se habla de la tierra como femenina. En la copla siguiente, a Pinotepa se le atribuyen las características “orgullosa y muy formal”, al mismo tiempo que se alaba a sus mujeres:

Pinotepa Nacional,
centro de la Costa Chica,
orgullosa y muy formal,
por sus mujeres bonitas
(*Cuarto encuentro de chileneros*, 10, *Canto a la Costa chica*).

Respecto a la comparación, figura predominante, “consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de homología” (99). La mayoría de las comparaciones en las chilenas se da entre personas y elementos de la naturaleza, por ejemplo, animales:

Las inditas son bonitas,
pero tienen muchas mañas:
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña
(*Versos, música y baile de artesanía*, 1, 7, *La india*).

La figura de la india es comparada con la de la araña por “mañosa”. Sirve de pretexto la rima entre maña y araña y se burla de la mujer.

El simbolismo, valga la redundancia, aparece a partir de la presencia de un símbolo, “aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto” (450). He aquí la presencia de la comunidad, en cuanto a su papel de intérprete. Este recurso se centra en elementos de la naturaleza, pues, cito, “El simbolismo más característico de la lírica es aquel asociado a

9 *Alingo, lingo*, YouTube, 2008 (DE 05-02-09: <http://www.youtube.com/watch?v=GpOsmH5BrzY>).

los elementos naturales de connotación erótica, donde más que ser un adorno son esenciales a la trama de los poemas [...]. En esta poesía, *Lyra minima*, el símbolo funciona eficazmente por su valor polisémico” (Mäser, 2007: 194).

Al contrario, en la significación simbólica se precisa una interpretación, dada por la misma cultura. Un ejemplo:

Palomita que ayer tarde
te oí cantar una vez,
cuánto me agrado tu canto
vuelve a cantarme otra vez
(*Oaxaca profunda*, 22, *Llorar, llorar*).

La “palomita” simboliza a la mujer amada y el “canto”, al amor. Es común, en la lírica tradicional, representar a la mujer como la paloma, así como se representa al macho como depredador, a través de la figura del gavilán: “la imaginación poética procede analógicamente: las aves se utilizan como metáforas o símiles de mujeriegos, enamorados, ávidos sexuales y depredadores” (Cuéllar, 2007: 74), y la paloma suele ser la presa:

Úrsula, yo soy tu gallo
y tu gavilán pollero,
me he de comer esa polla
aunque me rajen el cuero.¹⁰

El término “lavar”, o la asociación con el agua, tiene una connotación erótica. En la chilena tenemos:

Señora: yo no la traje,
usted se vino conmigo;
me dijo que iba a lavar
la ropa de su marido
(*Versos, música y baile de artesanía*, I, 10, *La cucaracha*).

Es curioso como aquí la ropa que se va a lavar es la del marido. El “yo no la traje” implica que la mujer fue quien propició el encuentro en un lugar propicio para el amor, como el río, con otro hombre que no era su esposo. Otra muestra:

¹⁰ Recogida en campo.

La Petenera, señores,
era una santa mujer
que se iba a lavar de tarde
y venía al amanecer

(*Versos, música y baile de artesa*, 2, 10, *La Petenera*).

En la chilena es común el vínculo entre la chuparrosa o chupamirto, las flores y la infidelidad, por ejemplo, cuando la voz lírica desearía tener relaciones sexuales con muchas mujeres, pues la flor las simboliza, como se ve en esta copla:

Ometepec es muy bonito
porque resalta el amor;
quisiera ser chupamirto
para andar de flor en flor

(*La diez mejores chilenas*, A, 2, *El indio suriano*).

Otro ejemplo:

Chuparrosa, te quedaste,
por andar chupando flores,
por andar chupando flores
olvidaste mis amores

(*Versos, música y baile de artesa*, 1, 6, *La chuparrosa*).

Pero en este caso, la chuparrosa simboliza a la mujer y, como es sabido, la doble moral no juzga a hombre y mujeres por igual. “Por andar chupando flores” la dama rechazó al amor que valía la pena.

Como se puede apreciar, la chilena se inscribe dentro de los géneros tradicionales hispanoamericanos, utilizando la estructura y los recursos que se encuentran en otras canciones. Ya que se ha estudiado poco desde la literatura, hay muchos temas por desarrollar. Cabe señalar uno, de los más urgentes: la forma en que se transformó cuando era cueca hasta llegar a ser otro género.

BIBLIOGRAFÍA

- BERISTÁIN, Helena, 1992. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- CUÉLLAR, Donají, 2007. “Pájaros de cuenta: caracterización de un personaje”, en Aurelio González. *La copla en México*. México: El Colegio de México.
- DORRA, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: UNAM.
- ESTRADA, Julio, 1984. *La música de México*, 2 vols. México: UNAM.
- FERNÁNDEZ GATICA, Andrés, 1988. *La chilena*. Oaxaca: Instituto de Investigaciones Históricas y Literarias de San Pedro Amusgos.
- FRENK, Margit, et al., 1980. *Cancionero folclórico de México*, 5 vols. México: El Colegio de México.
- GARCÍA LÓPEZ, Patricia, 2007. “La estructura musical en coplas de la Mixteca de la Costa”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*. México: El Colegio de México, 301-308.
- GÓMEZ ESTRADA, Grissel, 2012. *Estructura y recursos poéticos de la chilena: lírica popular de la Mixteca*. México: Tesis de Doctorado, UNAM.
- GUERRERO, José, s/f. *La chilena. Estudio geomusical*. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana / SEP.
- MASERA, Mariana, 2007. “Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo”, en Aurelio González (ed.), *La copla en México*. México: El Colegio de México, 189-190.
- NUÑEZ, Martín, 1996. *Bailes del folklore mexicano*. México: Trillas.
- REUTER, Jas, 1980. *La música popular de México, origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama Editorial.
- RUIZ, Carlos, 2004. *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / El Colegio de México.
- STANFORD, Thomas, 1984. *El son mexicano*, traducción de María Martínez Peñaloza. México: SEP / FCE (col. Sep/ 80, vol. 59).

Lenguajes de la *pirekua* purépecha

SUE MENESES ÉTERNOD
Universidad Nacional Autónoma de México
ENES, Unidad Morelia

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Facultad de Letras

La *pirekua* (“canto”) es una composición literario-musical de tradición oral propia del pueblo purépecha, cuyo territorio actual se ubica en la parte centro norte del estado de Michoacán, en México. Dentro de la música purépecha existen, además de la *pirekua*, otros géneros considerados como tradicionales como son los sonecitos, abajeños y toritos (Chamorro, 1991: 51). La mayoría de los autores que han trabajado el tema distinguen dos tipos de *pirekua*: las que están en ritmo de sonecito; es decir, en compás de 3/8, y las de ritmo de abajeño, de compás 6/8 (Dimas, 1995: 25; Reynoso, 2011: 58). Un abajeño y un sonecito se distinguen de las *pirekuas* por ser estas cantadas. La lengua en la que se componen y cantan estas canciones es mayoritariamente el purépecha, aunque de algunas de ellas existen traducciones al español. La *pirekua* “clásica” es la que está en ritmo de sonecito, es un “tipo de canción de carácter melancólico cuya temática esencial es el amor, interpretada por un solo cantante o en dueto cuyo instrumento clásico de acompañamiento es la guitarra sexta” (Reynoso, 2011: 43), también puede cantarse en grupo o “a capella” y, además de la guitarra, puede ser acompañada con orquesta de cuerdas y aun con orquesta de viento. En cuanto a la estructura, Ochoa y Pérez (2000: 57) señalan que “tiene una magnitud desigual, aunque tiende a la brevedad y generalmente está estructurada en dos partes; empero, no faltan *pirekuas* en que es posible distinguir una tercera parte, consistente en un estribillo de dos o tres versos”.

Actualmente, las temáticas se han ido ampliando y, aunque el tema principal sigue siendo amoroso, hoy en día hay *pirekuas* que tratan sobre la degradación

de la naturaleza, la migración, personajes célebres, la identidad, etcétera (véase Dimas, 1995): en este sentido es importante decir que se trata de un género muy dinámico que sigue retratando los intereses y preocupaciones del pueblo purépecha. El origen de estas composiciones es incierto pues solo contamos con registros de las mismas a partir del siglo XIX. Evidentemente, se trata de creaciones que retoman instrumentos y ritmos occidentales adaptados al gusto musical y temático purépecha. En cuanto a los espacios de transmisión y recepción de la *pirekua*, estos se han ido transformando al paso del tiempo; en principio, la *pirekua* solamente se tocaba en espacios íntimos, en eventos sociales o bien en eventos parcialmente ligados con la Iglesia, como las fiestas patronales. Posteriormente, en estas fiestas, se empezaron a organizar concursos de *pirekuas* apoyados por los propios vecinos de los pueblos purépecha. Es a partir de los años cuarenta, y sobre todo en los años sesenta, que comienzan los primeros concursos de *pireriicha* (“cantantes”) apoyados por instituciones gubernamentales, además de la folclorización del género en espacios urbanos (Dimas, 1995: 51). Sin duda, otro aspecto que ha influido en la transmisión de la *pirekua* son algunas radiodifusoras, así como las grabaciones que circularon en casete o discos de acetato y, actualmente, en CD.

En este trabajo reflexionaremos sobre dos aspectos poco investigados en torno a este género: en primer lugar, compararemos la relación entre letra y música a través del análisis del ritmo prosódico y el musical de dos *pirekuas* clásicas: *Tsitsiki urapiti* —una de las *pirekuas* más representativas del repertorio del folclore michoacano—, compuesta por Domingo Ramos, y *Male Rosita*, compuesta por Juan Victoriano; ambas canciones elaboradas originalmente en purépecha y luego traducidas al español. Escogimos estas *pirekuas* para ver, además de cómo se acoplan el ritmo prosódico y el musical en la canción purépecha, la manera en la que estos procedimientos se adaptan a una lengua tipológicamente distante, como lo es el español. Relacionado con esto nos interesa, en segundo lugar, discutir algunos aspectos derivados del contacto lingüístico entre el purépecha y el español en la estética y transmisión de este género musical. El corpus que se utilizó para esta segunda parte está constituido por las 205 *pirekuas* que Néstor Dimas escogió de entre las 500 *pirekuas* que recopiló en su libro: *Temas y textos del canto purépecha* (1995); lo que nos habla, además, de la vitalidad del género.

Ritmo musical y ritmo prosódico en la *pirekua* purépecha

En cuanto al ritmo musical, aunque tradicionalmente se considera que la *pirekua* está en compás de 3/8, pensamos que, al menos las analizadas en este trabajo, están en compás de 3/4. En todo caso, lo que habría que destacar es que se trata de una

canción de ritmo ternario fundamentalmente, en donde la mayoría de las sílabas corresponde a una nota negra:

xánch - karE p'un - tsu - menI ja -
 óoo óoo

Las notas largas al final de una frase tienen por lo general duración de tres tiempos (blanca con puntillo):¹

- ranI
 ó(oo)

Excepcionalmente, aparecen pasajes melódicos en compás de 6/8, a manera de hemiolas,² en los cuales se pueden encontrar combinaciones de corcheas y negras de tipo:

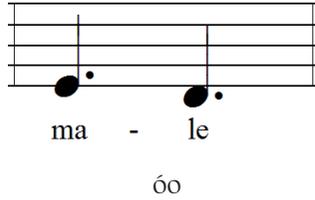
xá - nin - ka - kenI tsí - pekUA jin - kunI

Lo que puede representarse esquemáticamente como:

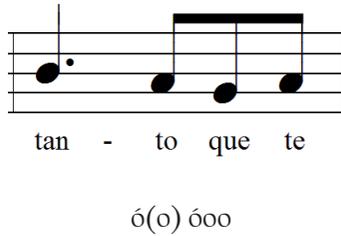
óo óo óo óo

O bien, dos negras con puntillo:

1 Hemos considerado de ritmo ternario aquellos compases al final de una frase en los que se canta solo una sílaba, con una nota blanca con puntillo, presentando entre paréntesis los tiempos restantes del compás.
 2 Sobre la presencia de las hemiolas en la pirekua y en la música purépecha en general (llamada "cuatrillo" según la nomenclatura nativa seguida por algunos estudiosos, véase Chamorro, 1991).



O, excepcionalmente, una combinación de corcheas y negra con puntillo:



Estas hemiolas dan la sensación de rítmica binaria y otorgan dinamismo a la melodía.

Nota sobre la lengua purépecha

En cuanto a algunas características de la lengua purépecha pertinentes para este trabajo baste señalar que se trata de una lengua polisintética, aglutinante y sufijal; es decir, la palabra purépecha está formada por una raíz a la cual se le añade una cadena de sufijos que puede llegar hasta los doce, aunque normalmente la palabra suele constar de cinco a seis morfemas. En esta lengua el acento es relativamente fijo y tiene función demarcativa y distintiva. Demarcativa porque marca el límite de la raíz dentro de la palabra; así, la gran mayoría de las raíces están formadas por una o dos sílabas, y el acento siempre recae en la primera o en la segunda sílaba. Por otro lado, la posición del acento permite distinguir entre raíces con significado distinto en la lengua; por ejemplo, en *karáni* “escribir” y *kárani* “volar”. Además de este acento primario, y dada la extensión de la palabra purépecha, pueden existir en la palabra otros acentos secundarios.

Otra característica de la lengua importante para el presente trabajo es el ensordecimiento y pérdida de vocales a final de palabra (*pirenI, uíchu ma = uíchma*), lo que hace que la sílaba final no pueda mantener su estatus de sílaba y la consonante final tenga que ser resilabificada con la sílaba anterior:

pireni	pirenI
oóo	oó
uíchu ma	uíchma
óoo	óo

Comparación entre ritmo prosódico y ritmo musical

Si consideramos la versión en purépecha de *Tsitsiki urápiti* tenemos que, en algunos pasajes, el ritmo prosódico se adapta al musical, según lo ha resaltado ya Néstor Dimas Huacuz: “se advierte que las acentuaciones de las palabras en purépecha cambian a la hora de cantarse, afiliándose a la rítmica musical” (1995: 25), algo que queda demostrado en fragmentos como los siguientes (la rítmica musical se representa en negritas en los esquemas correspondientes):

Tsitsiki urápiti
[“Flor de canela”]

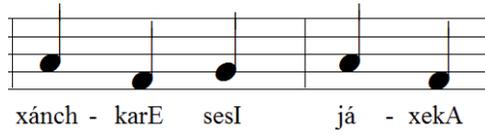
o óo óo
óoo **ó**(oo) **ó**(oo)

ji uerasinga sani
[“yo lloro”]

óo óo(o) **ó**(o)
ó(oo) óoo **ó**

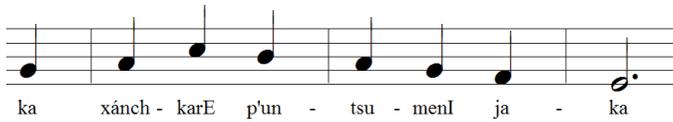
Aunque lo más común es encontrar coincidencia entre ambos, como se advierte en muchos pasajes, como los siguientes:

xanchkare sesi jaxeka
 ["eres tan bonita"]



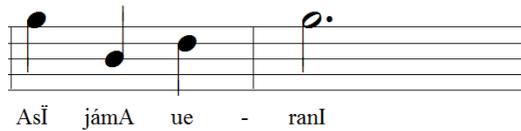
óoo óo
 óoo óo

ka xanchkare p'untsumini jaka
 ["y eres tan aromática"]



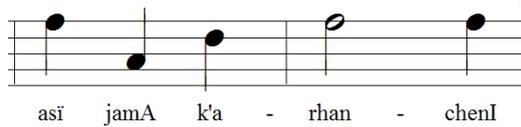
o óoo óoo ó
 o óoo óoo ó(oo)

así jama uerani
 ["No andes llorando"]



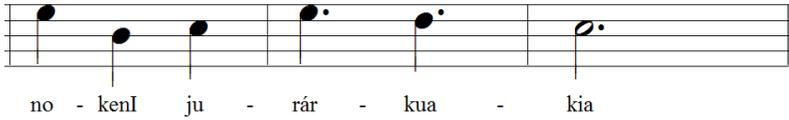
óoo ó(o)
 óoo ó(oo)

así jama k'arhancheni
 ["no andes suspirando"]



óoo óo(o)
 óoo óo

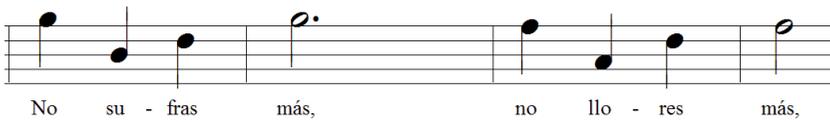
nokeni jurarkuakia
 [“no te dejaré”]



óoo óo ó
 óoo óo ó(oo)

La adaptación al español de *Tsitsiki urápiti*, traducida como *Flor de canela* y cantada enseguida de la *pirekua* en purépecha, muestra interesantes acomodados en la melodía: por un lado, el ritmo musical ternario priva aquí por encima del prosódico binario, que se aviene a la acentuación de aquel:

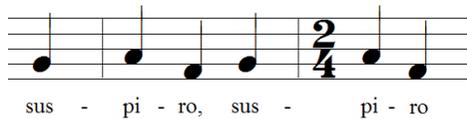
No sufras más, / no llores más



o óo ó
 óoo ó

o óo ó
 óoo ó

Por otro lado vemos, acaso como un extremo de adaptación, cómo en la versión en español se da, incluso, un cambio de compás, toda vez que esta tiene una sílaba menos en el último compás de los enlistados a continuación:³



³ Hay que señalar que el canto en esta versión de la *pirekua* se da sin acompañamiento instrumental, de forma que el cantor tiene más libertad para variar el compás como lo hace.

poética y por el gusto de los compositores o, incluso, si se trata de un aspecto de la prosodia de la propia lengua purépecha que trasciende a la poesía cantada.

Respecto a las versiones de pirekua en español, podemos formular la hipótesis de que se da una adaptación en la música, pues si bien tiende a mantenerse en esta lengua la rítmica musical y prosódica de la pirekua, tenemos que en términos generales hay menos sílabas en español que en purépecha, por lo que la melodía se sintetiza, presentando menos notas en español que en p'urhe; así se llegan a suprimir notas, e incluso se llega a variar el compás, como lo vimos en el ejemplo de *Flor de canela*.

El español y el purépecha en contacto

Además de la manera en la que se adapta la melodía en la versión española y la tendencia a hacer coincidir en esta lengua la rítmica musical y prosódica —tal como sucede en purépecha— otro fenómeno interesante desde el punto de vista sociolingüístico, lingüístico y estético, es el del uso de las dos lenguas —el purépecha y el español— en la creación de la pirekua. Los dos pirekua vistas anteriormente son ejemplos de canciones que suelen cantarse primero, en purépecha, y luego, en español; aunque como podemos ver en la pirekua *Male Rosita* aparece el préstamo *sentirini* y la expresión *apasionado, pero ay qué caray*. La pirekua *Josefinita*, de Uriel Bravo, que presentamos a continuación, es un buen ejemplo de cambio de código en este género musical. El cambio de código o alternancia de código se suele definir como “el uso alternado de dos lenguas en el discurso o hasta en la misma oración sin que haya influencia de la segunda lengua en los trozos de discurso que pertenecen a la primera y viceversa” (Lastra, 1992: 188):

Kanekua, kanekua sufriresĩnkia Josefinita
ka noteru modu jarhasti
recuerduterku pakarasĩndia
herida mi alma,
triste es mi corazón

Sufrir ya no es posible,
ay, Dios eterno,
mejor yo quisiera morir
porque en este mundo engañoso
todo es un sueño y todo es una ilusión
(*Josefinita*, Uriel Bravo).

Respecto a este fenómeno, Néstor Dimas (1995: 51) refiere que, “según algunos pireris, en la antigüedad era una novedad cantar con algunos préstamos del español que hacían más interesante la pirekua y, de este modo, tanto el pireri como el compositor adquirirían cierto prestigio”. A diferencia de otras canciones tradicionales como las de los *wayno*, de Perú (Muysken: 1990), en donde podemos ver desde canciones enteramente en quechua con algunos préstamos en español hasta canciones en español con presencia de algunos préstamos en quechua, en el caso de la pirekua se trata, en una abrumadora mayoría, de producciones elaboradas desde la lengua purépecha que pueden presentar distintos tipos de unidades en español o bien que, como hemos dicho, han sido “traducidas” al español para su difusión entre la sociedad mestiza y en las que se suelen alternar ambas versiones. Actualmente, y gracias a los procesos de reivindicación étnica, se suele sancionar el uso de elementos hispánicos en la elaboración de pirekuas aunque, algunos autores también ven la conveniencia de tener traducciones de sus creaciones para alcanzar una mayor difusión. Cecilia Reynoso (2011: 89) reseña así lo que el maestro Gabriel Cortés ha reflexionado sobre este fenómeno:

Varias de las pirekuas del maestro Gabriel Cortés, especialmente las que realizó durante sus primeros años como compositor (1974), han sufrido modificaciones y correcciones. Este proceso de modificarlas es nombrado por él como “arreglar las pirekuas” y ello consiste en realizar correcciones en la letra, de esta manera, toda aquella pirekua que se haya creado mezclando el español y el purépecha, tendrá que ser revisada con la finalidad de que se cante solo en una lengua; por supuesto, el purépecha es lo más correcto. Pero él mismo indicó que muchas veces se requiere hacer una traducción para que el público entienda lo que se está diciendo. En este caso, él propone cantar en purépecha y luego en español, o solo en purépecha y proporcionar una explicación sobre su argumento. En cualquier caso, el maestro Gabriel Cortés procura, actualmente, no mezclar los dos idiomas.

Como se desprende de la cita anterior en la actualidad parece haber una tendencia en los propios compositores a rechazar la mezcla de lenguas en la pirekuas. En contraste, la canción producida en purépecha por jóvenes tiende, actualmente, a adoptar nuevos ritmos e instrumentos, como sintetizadores, bajos y guitarras eléctricas, y a “copiar” temas de la música popularailable actual (cumbias, música de banda, etc.). Para Ismael García Marcelino se trata de fenómenos claramente diferenciados. Según este pireri de la comunidad de Ihuatzio es indudable

que la situación histórica del contacto de las lenguas y de las tradiciones literarias y musicales impactó a la *pirekua* pero también la enriqueció: “le instaló otro color, otros sentimientos, otros sufrimientos”; así, por ejemplo, la canción ranchera instaló motivos e imágenes nuevas en este género musical. Lo mismo pasó con la incorporación de elementos del español:

Recuerdo que una vez una maestra me dijo que por qué utilizaba la palabra *pichoncito* en una de mis composiciones, que si no sabía que existía la palabra *jepuni* en p'urhe. Yo nada más me quedé callado, pero para mí no es el mismo efecto decir *jepuni* que *pichoncito*. Cuando un periri utiliza una palabra en español es porque las imágenes que evocan esas palabras son claramente distintas a la palabra en p'urhe y porque así lo requiere la canción [entrevista a Ismael García Marcelino, 20 de mayo de 2014].

Caso contrario, dice Ismael García, son las nuevas adaptaciones de la música y los discursos de la música mestiza al purépecha que, aunque puedan estar completamente en purépecha, simplemente “copian” o “traducen” cierta música que se aleja del género tradicional.

Ahora bien, la alternancia de códigos es un fenómeno común en las sociedades bilingües. Aunque esta tiende a verse como déficit en el manejo de las lenguas, varios estudiosos han demostrado que:

far from being a chaotic form of expression, used as a last resort by people incapable of expressing themselves adequately in a single language, code switching is a rule governed variety, used by members of a community in accordance with certain norms, and often functioning as a powerful in-group marker. It has also been shown that code switching can be exploited as a valuable stylistic device which contributes to effective communication (Davies y Bentahila, 2008: 2).

La presencia de este fenómeno en la canción tampoco es nueva y está presente desde las jarchas árabe-romances, los villancicos macarrónicos de la Edad Media (en donde se mezcla el latín con lenguas romances), las canciones hebreo-catalanas de los siglos XIV y XV, hasta la actualidad en las canciones populares franco-árabes de Marruecos y Argelia (llamadas *rai*), en las canciones wayno del Perú, en la *pirekua* purépecha, en el rap o en tantos otros géneros surgidos en sociedades bilingües (Davies y Bentahila 2008: 2).

El estudio de estos fenómenos en la canción es interesante pues, aunque se trata de un tipo de registro distinto al de la lengua cotidiana, su estudio permite

explorar estos fenómenos en otros contextos de uso; además, como ya ha sido anotado por otros autores (Musken, 1990; Davies y Bentahila, 2008), la alternancia de lenguas en la canción puede verse, más que como un defecto, como un recurso estilístico del que dispone el hablante bilingüe y que le otorga efectividad al género.

En cuanto al uso de las dos lenguas en este género señalaremos, en primer lugar, ciertos aspectos relacionados con el léxico.⁴ Entre los fenómenos más llamativos se encuentran los términos *male* y *pale* que solamente se utilizan en el contexto de la pirekua; es decir, nunca aparecen en el habla cotidiana. El término *male* se puede traducir como “muchacha”, “amiga”, “novia”, “señorita”, “amor”, “querida”, “cariño”, etcétera y comúnmente se antepone a un nombre propio como en *male Consuelito*, *male Fransiquita*. El término *pale* es el correspondiente masculino de *male* y su uso se observa por lo regular en los diálogos de parejas (Dimas, 1995: 79). Tanto *male* como *pale* parecen provenir de las palabras castellanas “madre” y “padre” y se usan en el contexto de la pirekua para referirse de manera afectiva al sujeto de inspiración poética. Junto con este término, otra forma de referirse a la mujer es a través del nombre de flores con lo que se “oculta” la verdadera identidad de la persona amada; así, tenemos que muchas pirekuas se titulan *Tsitsiki urapiti* (*Flor de canela*), *Amapolita urhapiti*, *Rosa de Castilla*, *Dalia tsitsiki*, etcétera. El uso de los términos *male* y *pale*, exclusivos del lenguaje de la pirekua, nos habla de un registro especializado para este género en el que elementos hispánicos se adaptan para lograr efectos expresivos únicos.

Otros préstamos frecuentes son los siguientes: *sufririni*, un préstamo altamente integrado que no tiene correspondiente en la lengua —lo más cercano sería la frase *kómu p'ikuarherani* “sentir tristeza, pena”, que no corresponde necesariamente al sentido del préstamo castellano *sufririni*—. *Pensarini*⁵ (o *pensamientu*) el cual parece restringirse al pensamiento amoroso pues el término purépecha *eratse-ni* “pensar” nunca aparece en el corpus. *Sentirini* que alterna con el verbo purépecha *p'ikuarherani* solo en el contexto de expresiones del tipo “si tú supieras cómo siente mi corazón”, mientras que en otros contextos siempre aparece *sentirini* (o *sentimientu*) en relación con el sentimiento amoroso y, en ocasiones, también con el significado de “sufrir”.

4 Es decir, con lo que llamamos: préstamos. En términos generales, el préstamo se distingue del cambio de código en que en el primero hay un mayor grado de integración de la palabra a la lengua receptora; un préstamo del español en purépecha sería el verbo *kuagrarini*, de *cuadrar* que significa: “gustar”, y que suele aparecer frecuentemente en las pirekuas, aunque también se da en el habla cotidiana. Sin embargo, en ocasiones, la diferencia entre cambio de código y préstamo no es tan nítida pues resulta difícil determinar en qué punto algún elemento extranjero está ya completamente integrado en la lengua receptora. En este mismo sentido cabría preguntarnos cómo deberíamos considerar la presencia de un elemento de otra lengua en un género específico y no en el habla cotidiana.

5 Que también suele alternar con otro préstamo del español, *tantiarini*.

Otras palabras muy recurrentes y plenamente integradas son los adjetivos *pobri* y *triste*, y los sustantivos *amigu*, *lástima* y *recuerdo*, aunque el verbo “recordar” suele alterar entre *recordari* y formas derivadas de la raíz purépecha *mia*. Otras palabras castellanas frecuentes en la *pirekua* que también alternan con una palabra purépecha son los verbos *visitarini/p'urhembeni* y *pasiarini/wana-*. Aunque haría falta un estudio más exhaustivo, creemos que estos ejemplos permiten proponer que ciertas palabras tomadas en préstamo del español se han especializado en la *pirekua* para expresar ciertos sentimientos amorosos; así, “pensar en alguien” es *pensarini*, reservando el término *eratseni* para la expresión de otro tipo de reflexión mental. Todos los términos que acabamos de mencionar son de corte amoroso, el tema más extendido de la *pirekua*. En este sentido también sería interesante poder analizar la manera en que los motivos amorosos, provenientes de la tradición romántica hispánica y, en particular mexicana, se han ido asimilando y recreando en la *pirekua*, más allá del léxico que los expresa.

Otro fenómeno que quisiéramos señalar es el del cambio de código. A continuación presento otros ejemplos de este fenómeno:

Tirinkini tsitsiki
 será muy cierto
 que tú eres naturalita
 Nóchka jucha k'oru
 p'urhepechecha male...
 (*Tirinkini tsitsiki*, Dominio público).

Karmelita tsitsikia
 Tu corazón no es posible
 Jinteni jimpo
 Lo que siento yo
 (*Karmelina tsitsiki*, Miguel Sosa Guerrero).

Respecto a este fenómeno es importante señalar, primero, que un factor que influye en la mayor o menor tendencia al cambio de código es el tema de la *pirekua*. Así, en el corpus se observa claramente que las *pirekuas* históricas contienen un mayor número de cambios de código; aunque, como hemos visto también, se presenta en las *pirekuas* de corte amoroso.

Tres fenómenos más que señalaremos en este trabajo se refieren a la poética del cambio de código:

En primer lugar, la presencia de expresiones formulaicas en las que se suelen combinar ambos códigos. Ejemplos de estos casos son las expresiones del tipo: *Lástima porkani xani pobriska* (“Lástima porque soy tan pobre”), *Lástima jimpokani t’arhepekia* (“Lástima porque soy tan viejo”) etcétera; y otra serie de expresiones como: *Ay que jucheti suerte*, *A que tiempuecha*, *Ay que ari tiempo*, *Ay qué dolor*, *Ay qué caray*.

En segundo lugar, el uso de expresiones en español para predicar lo que para el poeta representa la mujer más allá de la fórmula, altamente recurrente, *xankare sési jáxika* (“eres tan bonita”). Ejemplos de este tipo de expresiones serían: *Reinaflor t’ueskari male primeri amor* (“Reina flor, tú eres, muchachita, mi primer amor”), *Jimboka ima jinteskia mi fiel amor* (“Porque ella es mi fiel amor”), *Clavencita color de roseskari* (“Clavencita eres color de rosa”).

En tercer lugar, el uso de dobles; es decir, una forma en purépecha junto con otra en español con significado similar en una misma frase. Ejemplos de este uso serían *Tsitsiki sapichu que florecita del cielo* (“Florecita que florecita del cielo”), *Lo mejori tsitsiki amparhatia* (“Las mejores flores las mejores”), *Imachkia nombrarinastia ka mentarinastia isí arhinani t’uri jinteskia rosa de kastilla* (“Ella es nombrada y es mentada, así eres llamada, tú eres Rosa de Castilla”), *Si supieras jucheti male, lo que siento en mi corazón / najkichkani isí p’ikuarhrekajki* (“Si supieras mi muchachita, lo que siento en mi corazón / cómo así siento”). Parecido a este fenómeno, aunque más relacionado con aspectos gramaticales en donde la falta de coherencia entre las gramáticas origina duplicación de marcas funcionales, encontramos frases como: *Por causa de male Severiana jimpo*, en donde se duplica la marca de causa por medio de la expresión del español *por causa* que es equivalente a la función que cumple la posposición purépecha *jimpo*. *Pori t’unkeni jimpo*, sería otro ejemplo paralelo al anterior. De la misma manera, encontramos la expresión *asta uarhikuarhu jameri* “hasta la muerte”, donde aparecen *asta* y *jameri* desempeñando la misma función.

A la vista de los ejemplos anteriores y de manera preliminar creemos que, independientemente de las ideologías explícitas sobre el uso o no del español en la *pirekua*, existe en este género una poética en el uso del bilingüismo (bien sea a nivel de préstamo, de cambio de código o de traducción) que forma parte de la *performance* en la que se actualiza el propio género. La *pirekua* se constituye así como un género híbrido en el que conviven y se recrean distintos lenguajes, lo que nos habla de su constante transformación y actualización. Finalmente, sería interesante poder relacionar las pautas rítmicas (tanto musicales como prosódicas) que rigen la composición de la *pirekua* con la alternancia de las lenguas, tema que rebasa estas modestas notas sobre los fenómenos que acabamos de presentar.

BIBLIOGRAFÍA

- DAVIES, Eirlys y Abdelali BENTAHILA, 2008. “Code-Switching in Rai Lyrics”. *Language and Communication* 28, 1-20.
- CHAMORRO E., J. Arturo, 1991. “La música purhépecha a través de su forma y estructura: hemiola, cuatrillo, bajeos y armonías”, *Relaciones*, 48, XII, 29-45.
- DIMAS HUACUZ, Néstor, 1995. *Temas y textos del canto p'urhépecha*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- LASTRA, Yolanda, 1992. *Sociolingüística para hispanoamericanos. Una introducción*, México: El Colegio de México
- MUYSKEN, Peter, 1990. “Language Contact and Grammatical Coherence. Spanish and Quechua in the Wayno of Southern Peru”. *Papers from the ESF Symposium on Code-Switching and Language Contact*, Londres, pp. 159-189. En línea <http://repository.uhn.ru.nl/bitstream/handle/2066/14637/3960.pdf?sequence=1>
- OCHOA SERRANO, Álvaro y Herón PÉREZ MARTÍNEZ, 2000. *Cancionero michoacano 1830-1940*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- REYNOSO RIQUE, Cecilia, 2011. “El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso”. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Música, UNAM.

Fuentes sonoras

- RAMOS, Domingo (25 de mayo 2014), *Tsitsiki urapiti*, intérprete: David Cohenete. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pD2sVSOVpm0>
- VICTORIANO CIRA, Juan (25 de mayo 2014), *Male Rosita*, intérprete: Guillermo Mercado Álvarez. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oz0FB5MihZE>. Versión en español de Joaquín Pantoja. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HKt-tHJ36XM>

Tsitsiki urapiti

1

Domingo Ramos

Tsí - tsíkl u - ra - pitl

xánch - karE sesl já - xekA ka xánch - karE p'un - tsu - minl ja -

ká ji ue - ra - síngA sanl,

ka chánk - sínl no - na mi - ri - ku - rhi - nia.

ásí jamA ue - ranl, así jamA k'a - rhan - chenl,

no - kenl ju - rar - kua - kia. Ji ue - ra - síngA

sanl, ka chánk - sínl no - na mi - ri - ku - rhi - nia.

Flor de canela

1

Domingo Ramos
(versión en español anónima)

Flor de ca - ne - la, sus - pi - ro, sus -

pi - ro por - que mea - cuer - do de ti, sus -

pi - ro yo, sus - pi - ro por - que mea - cuer - do de

ti. No su - fras más, no llo - res más, a

llá yo tees - pe - ra - ré. Sus - pi - ro

yo, sus - pi - ro por - que mea - cuer - do de ti.

Male Rosita

1

Tatá Juan Victoriano Cira

En - karl t'u mi - ti - pi - rinka Ro - si -
ta. Naen - ka - sen - tir sin - karE ju - chetI min - tsitA
Isí p'i kua-rher - sintI ju - chetI ma - le a - pa - sio - na -
do, pe - roay qué ca - ray Ka xa - nin - ka - kenI tsf-pekUA jin - kun ué - kaan' ji
t'un - ke - nia perU t'uch - ka - risí fsí ué - kanI Ro - sa,
ay, Ro - si - ta ju - chitI min - tsitA fsí p'i - kua-rher - sintI
ju - chetI ma - le a - pa - sio - na - do pe - roay qué ca -
ray. Ka xa - nin - ka - kenI tsf-pekUA jin - kunI ué - kankA ji t'un - ke - nia.

Male Rosita

1

Tata Juan Victoriano Cira
(versión en español
de Joaquín Pantoja)

Si tú su - pie - ras, Ro - si - ta,

lo que sien - te mi co - ra - zón: sien - toen el

al - ma, Ro - si - ta, a - pa - sio - na - da, pe -

roay, qué ca - ray, y tan - to que te quie - ro con to - do mi co - ra -

zón. Túe - res la cau - sa, Ro - si - ta, ay,

Ro - si - ta, ju - cheti min - tsiti. Sien - toen el al - ma, Ro -

si - ta, a - pa - sio - na - do, pe - roay, qué ca - ray, y

tan - to que te qui - se, con to - do mi co - ra - zón.

Nuevos modos de escribir la identidad popular: Violeta Parra y la recopilación de cantos campesinos

VERÓNICA STEDILE LUNA
Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS - CONICET

Poner en crisis los imaginarios de la cultura letrada sobre lo popular

El año exacto varía según quien lo relate, pero lo cierto es que, entre 1950 y 1953, Violeta Parra inicia su trabajo como recolectora de cantos tradicionales, especialmente campesinos, en zonas a donde, entonces, no llegaban más sistemas de transporte que los particulares (Morales, 2003: 40; Canales Cabeza, 2005: 62; Parra, 2009: 58). Oír, recoger, grabar y transcribir la lírica de acervo colectivo, en cuyas fibras aún resonaban versos y modos de la tradición hispánica y galaicoportuguesa, así como también variaciones de romances, significó un sacudimiento de la propia lengua —la lengua oficial, pero también la lengua de los huasos y la de su ruralidad sureña, donde Parra había pasado los primeros años de vida.

A lo largo de este trabajo se hará foco, especialmente, en los efectos disruptivos que tuvo la labor recopilatoria de Violeta Parra en el contexto de los años cincuenta, marcado por la hegemonía de los estudios académicos sobre el folclor, y una concepción de lo popular que se circunscribía, mayoritariamente, a las manifestaciones musicales difundidas a través de los medios masivos de comunicación y que abonaban el imaginario alterizado, urdido por la élite cultural. Por lo tanto, más allá de las resonancias en su propia obra, la tarea de recopilación que Violeta Parra llevó adelante durante más de veinte años —hasta el momento de su muerte— produjo un giro epistemológico respecto de la relación entre cultura campesina e identidad popular. Los efectos de ese giro tuvieron un fuerte impacto en espacios institucionales y académicos, como la Universidad de Concepción y la Universidad de Chile, y en los medios de comunicación; por ejemplo, en Radio Chilena, con el programa “Canta Violeta Parra”.

Luego de haber cantado rancheras, corridos mexicanos, boleros, guarachas, junto a su hermana Hilda, en boliches de barrios santiaguinos como Mapocho, El Tordo Azul y El Popular; y luego de haber hecho giras con una compañía teatral y con circos populares interpretando canciones españolas,¹ Parra decide iniciar la investigación y recopilación de la “auténtica música folklórica chilena” (Casaus, 2009: 15). Víctor Casaus define bien “la escucha” de esas primeras canciones: “Se trata de un trabajo duro e inestable el que realizan en esos sitios: no tienen ante ellos el auditorio atento de un teatro, sino ruidosos y alegres consumidores de licor, para los que esta música que interpretan es como el eco de otra música que han oído muchas veces” (2009: 14).

La noción de “auténtica música folklórica chilena”, si bien conserva en sus rasgos las consecuencias de una cierta nostalgia que conllevaría a pensar en un purismo originario, funciona principalmente como oposición al consenso de la época y al sentido de la noción de “folklore” a mediados del siglo XX. Según Víctor Casaus, tanto la tarea de recopilación de Parra, que abarcó —a lo largo de su vida— el desplazamiento (siempre intermitente) desde Chiloé, al norte del país, como el empeño por dar forma a un Museo de Arte Popular en Concepción; las presentaciones radiales y la decisión de convertir algunos cantos en el proyecto de edición que sería *Cantos folklóricos chilenos*, conforman un recorrido que “iba en busca de una visión y una práctica del folclor que evidenciaban, de hecho, las limitaciones de una concepción muy en boga en aquellos años que definía el folclor en estos marcos: cursilería envuelta en los colores nacionales; lo popular detenido en su repetición; el gusto adormecido ante esta forma de traición a la cultura del pueblo” (Casaus, 2009: 15).

Patricio Manns, por su parte, menciona dos vertientes antagónicas de cómo aparecía la voz del folclor en el contexto de producción de Parra. “Conjuntos como ‘Los cuatro huasos’ daban una visión preciosista y pintoresca, al tiempo que falseadora, del paisaje chileno, y los juglares, asimismo, eran envejecidos trahumantes que perdían su voz ante una clientela de bar de mala muerte” (1986: 43). El folclor, como representación impartida, estaba dado por las rancheras, boleros

1 Para estos datos puede consultarse *El libro mayor de Violeta Parra* (2009: 52); también, el film homónimo de Wood, basado en el libro de Ángel Parra: *Violeta se fue a los cielos*, retoma esa etapa de giras con la compañía teatral. Por otro lado, en una conversación sostenida con Nicanor Parra, en el mes de febrero de 2013, en su casa de Las Cruces, ante mi pregunta por la relación del circo con la poética de Parra (pensando también en un poeta como Vallejo, cuya poética refracta imágenes geométricas y fragmentarias del mundo circense [ver Foffani, 1994]), me respondió: “No hay familia Parra sin circo, y no hay Violeta Parra sin circo” (Stedile Luna, 2013). Tanto el humor de los chillanes, negro, ácido, “que quiere dejar callado al otro” según Nicanor Parra, como la vida de las compañías teatrales y los circos, forjó una percepción singular de las manifestaciones artísticas populares que puede leerse en el modo de pensar su trabajo como recopiladora pero, especialmente, en su proyecto como compositora.

y guarachas; expresiones populares muy alejadas de las que la artista encontró en su labor investigativa.

Vale la pena citar uno de esos cantos, extraído de *La guitarra indócil* (Manns, 1986: 47), para que se comprenda mejor cuál es esa dimensión “pintoresquista” que invadía la representación del folclor: “¡Qué linda se ve la fiesta / que es el rodeo y que encierra / el sentimiento del huaso / que vive amando su tierra. // De la fiesta en los campos chilenos / el rodeo es lo mejor... // ¡Chile! ¡Chile lindo: / cómo te que-rré / que si por vos me pidieran / la vida entera yo te daré!”.

Casaus y Manns dan cuenta de la construcción ideologizada sobre la cual circuló la noción de folclor a partir de los años cuarenta, por lo menos; al mismo tiempo, presentan también las características de esas manifestaciones populares, a las cuales se había reducido la noción de lo “tradicional” o “folclórico”. Así como en las radios difundían un repertorio que Nicanor Parra denominó “versos de los propietarios”, y según Patricia Chavarría, “confundían a los cantores con peones de estancia amigos de sus patrones”, desconociendo esa otra tradición de cantos a lo Humano y lo Divino, las tonadas y los diversos tipos de cueca que bailaban los campesinos; medios gráficos y publicitarios, por otro lado, exhibían el folclor como blanqueamiento de la identidad.

En efecto, cuando Violeta Parra decide emprender su tarea de recopilación y pensar un libro que dé cuenta del valor cultural que comportan los cantos campesinos, se enfrenta a un tipo de representación sobre el folclor y lo popular que le resultaba, por lo menos, insuficiente respecto de lo que halla en el trabajo reeditorial.

Como se verá, Parra va contra una idea homogeneizante y aristocrática del folclor; en ese sentido, *Cantos Folklóricos Chilenos* expone versos que se alejan en mucho de la idea de lo popular como repetición de ritmos y fórmulas, al mismo tiempo que restituye la identidad de cada uno de los cantores y cantoras, escribiendo una semblanza para cada uno, acompañada de un retrato fotográfico. Asimismo, cuando decide ir en contra de los estereotipos, Parra organiza un evento académico en el Aula Magna de la Universidad de Chile, donde para una función de cuecas —el baile nacional— hace irrumpir una banda circense que monta la “Cueca del payaso” con trajes de circo. Es decir, se trata de una manifestación que presenta a la cueca en las antípodas de la danza “aristocrática” que promocionaban los diarios de la época.

Romper la dicotomía entre oralidad y escritura; dar lugar a lo poético del folclor

Hay una famosa cita de la introducción a *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena* (1912), en que Vicuña Cifuentes reniega contra la desafiante tarea que supone *recoger* la poesía popular:

Los romances populares en Chile se cantan, con música *bulliciosa y chillona* de las tonadas. Cinco ó seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la *mentecatez* de las cantoras, *disfrazada de vergüenza y encogimiento*, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada *estúpida*, una excusa *majadera*, echaron a perder el cilindro, y... vuelta á comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y cantoras de profesión, que gustan más de los versos líricos, sino *pobres* campesinas, *gente huraña y dengosa*, capaz de desesperar al más paciente con sus *enfadosos remilgos* (1912: XXIII).

Como se ve, la tarea de recopiladora que Violeta Parra comenzó a llevar a cabo a partir de los primeros años de la década de los cincuenta, no era inaugural en el Chile del siglo XX. Según Paula Miranda (2005) habría dos momentos fundamentales en la recopilación y estudio de la poesía y el canto popular.

El inicio de siglo estuvo marcado por la tarea de “folclorólogos” fundada especialmente en el trabajo y los estudios de Rodolfo Lenz (1894-1919) y la Sociedad de Folklore Chileno (creada en 1909); además de las recopilaciones de Raúl Amunátegui, quien colecciona 684 hojas sueltas en tres tomos, y de Julio Vicuña Cifuentes, quien rescata de la tradición oral muchos romances.² El segundo momento, ubicado entre los años cuarenta y cincuenta, hizo énfasis sobre el trabajo de campo y la revalorización de lo popular; se encuentran allí las investigaciones de Diego Muñoz y Yolando Pino, entre otros.

Si bien es imposible detenerse en las características de las orientaciones que exhibe cada uno de los trabajos, puede resultar esclarecedor un comentario sobre Vicuña Cifuentes y Diego Muñoz, y sus investigaciones de principios y mediados de siglo, respectivamente. Esclarecedor para comprender por qué la tarea de recolección de Violeta Parra supuso una disputa con la cultura hegemónica por la representación del folclor como alteridad naturalizada, y para comprender en

2 Queda pendiente, para otro trabajo y otro recorte de época, señalar las diferencias entre los trabajos de Rodolfo Lenz y Julio Vicuña Cifuentes.

qué sentido Parra interviene en ese estado de consenso que confinaba lo popular y tradicional a la ruralidad, el arcaísmo o, en su versión urbana, a lo chabacano y grotesco, pero desprovisto de cualquier elemento de conflictividad.

Sin duda, Violeta Parra y Julio Vicuña Cifuentes pertenecen a momentos contextuales muy distintos y a sectores sociales antagónicos. El segundo habita un inicio de siglo donde se intenta perfilar una identidad nacional homogénea y excluyente, y en el que la Guerra del Pacífico había intensificado cierta sensibilidad “clasista” y “racista”. Por eso, estas investigaciones recolectan productos aisladamente; de alguna manera, privilegian el objeto recogido en detrimento de la reflexión sobre el lugar que ocupan los cuerpos en las nuevas lógicas de las relaciones sociales donde circulan y se tensan.

Diego Muñoz, por su parte, tenía una visión particular con respecto a la preservación de la tradición. En cuanto a la importancia de la publicación de las líras populares, cree que su fijación escrita las salvará de la desaparición definitiva, y que el analfabetismo de la época constituye una gran “dificultad para las labores de recopilación”, lo que puede leerse como una visión purista y absolutamente “letrada” del folclor.

Si una cosa nos ha enseñado Bajtin es que la cultura popular no deja de exhibir el cuerpo, en tanto es parte de su materialidad poética, de la cosmovisión que supone una unidad entre el hombre y el mundo. Violeta Parra reconoce que las *letras* de los cantos tradicionales, en conservación escrita, constituyen un cerceamiento frente al que no se puede permanecer indiferente, y tampoco pretender restituirlo en una ilusión de continuidad. Por eso su trabajo de recopilación y, simultáneamente, de creación, lo que hace es pensar la identidad de esos cantores campesinos como tales, en la dimensión factual que tiene para ellos el canto que *es cada vez* que lo pronuncian, y no convertirlos en *archivo archivado*; es decir, en objetos que aportan una serie de características sobre “el pueblo chileno” y son ingresados a un documento.

Violeta Parra toma una decisión que resulta crucial para pensar su intervención en el folclor como problema de archivo, y la necesidad de que los cuerpos rompan con la continuidad pretendida por los investigadores en el trabajo de recopilación —continuidad que se sustenta por la dicotomía oralidad/escritura, según demuestran trabajos como los de Muñoz—, ya que la escritura funcionaba a modo de suplemento o reflejo de la oralidad. En la semblanza de su primer cantor, Guillermo Reyes, pone en escena un cuaderno con versos escritos. Frente al lamento de los “folclorólogos” por el analfabetismo como amenaza sobre la poesía y el canto popular, Parra sostiene un antipurismo de la oralidad:

Don Guillermo no pudo cantar a pesar de haberlo intentado varias veces. Era verdad que tenía, por su nieta, un nudo en la garganta. Como en un gemido le salieron las primeras palabras:

Ángel glorioso y bendito
que estás sentado en lo alto
gloria al Padre gloria al Hijo
gloria al Espíritu Santo.

Las lágrimas de don Guillermo se deshacían en los “tuntuneos” de los entorchados de la guitarra. A pesar de su pena, me enseñó el acompañamiento de sus cantos y me entregó un viejo cuaderno con hermosos versos “a lo divino” (1979: 56).

Violeta Parra escribe una escena de lectura que se da gracias al cuaderno de un hombre que ya no quería cantar. Algo similar sucede con Gabriel Soto, cantor que había prometido a su novia dejarse de “Bureos” y, por tanto, se negaba a cantar décimas, porque habría significado la ruptura del juramento. “Había que conquistarse a la dueña de casa, dice Parra, y si ella lograba comprender la importancia del trabajo de investigación, estaría todo arreglado. (...) On Gabia es ‘pueta’ y *escribe* sus versos con Biblia en mano” (1979: 22, [el destacado es mío]). Constantemente aparecen registros escritos, aunque no sean del propio cantor, como en el caso de Agustín Rebolledo:

El día de la reunión de cantores en casa de Isaías, don Agustín, como todo cantor auténtico, se disculpó con que no tenía talento, con que era tan poco lo que sabía y por último con que su memoria ya no valía nada. Don Agustín es un hombre joven, no más de cuarenta y cinco años, así es que no le creí ni una palabra. En buena hora, porque a medida que fuimos entrando en confianza, fue sacando de todos sus bolsillos, incluso de los del chaleco, hojas de cuadernos con versos manuscritos que me traía de regalo. Al verme examinar la caligrafía de la letra, me dijo, que su niñita que ya había pasado el silabario, le copiaba los versos que él le dictaba (1979: 29).

Evidentemente, el folclor no es oralidad ni resulta simplemente posible de contraponer a una escritura como reflejo. Si comparamos los cantos registrados del *Fondo Gabriela Pizarro* y los del Museo Huelpén, en el *Archivo de Culturas*

Tradicional,³ que incluyen cuecas, tonadas, vales, esquinaos y refalosas, con los que forman parte de la carpeta para la edición de *Cantos folklóricos chilenos*, es posible decir que Parra ha tomado una decisión allí respecto del corpus a editar, ya que estos últimos presentan mayores sutilezas en cuanto a la figuración poética, tanto por su plasticidad como por el vuelo imaginario.

Esto es interesante porque exhibe lo heterogéneo, lo singular, incluso, en un tipo de manifestación que de manera común se considera un conjunto de tópicos convencionalmente aceptados, cuyas únicas variaciones serían las de versificación. En este sentido es que Parra, cuando transcribe tonadas como “Al pie de una sepultura” (1979: 59), “Cansados traigo los ojos” (80), “Adiós corazón amante” (82), o “Si querís que yo te quiera” (195) expone, de alguna manera, lo más íntimo de la tradición. Hay en esos versos inflexiones inesperadas, desde la oscilación de referencialidad —“Al pie de una sepultura / tengo mi querido dueño / para que ningún amante / ponga su amor con empeño. // Amor con empeño puse / amor por haber querido / así se arrepienten todas / como vivo arrepentida”—, una relación diferente con lo percibido —“Cansados traigo los ojos / de mirar tanto imposible, / aunque mares se atraviesen / cada día estoy más firme. // Cada día estoy más firme / de una prenda que adoré, / si no la veo presente, / cómo me consolaré”—, o una visión que pone en suspenso la vida después de la muerte: “Adiós corazón amante / ya me voy a padecer / dile al cielo que no muera / ay, hasta que te vuelva a ver”.

Por otra parte, hasta el momento en que Parra emprende la tarea, junto a Gastón Soublette, de proyectar *Cantos folklóricos chilenos* como libro, no había trabajos que pensarán una transcripción musical para cantos populares. Había recopilaciones, pero sin pentagrama. Según Juan Pablo González eso abonaba a una cómoda división en el campo de la música: “música de tradición escrita —llamada docta, culta o clásica— y música de tradición oral —llamada tradicional o folclórica—” (2013: 79). Claro que, el hecho de yuxtaponer a la poesía de los cantos una transcripción musical, no vuelve al folclor música escrita pero sí, en cambio, se hace cargo de la escisión constitutiva que supone acercarnos al folclor a través de la escritura.

La cultura oficial propone una continuidad en el folclor, permaneciendo indiferente a las consecuencias intrínsecas que supone el acto mismo de *recopilar*— se recopila aquello que no *con-vive*—. La imagen que pergeña De Certeau (2004)

3 Gracias a la generosidad y disposición de Patricia Chavarría, se pudieron consultar dos carpetas en el *Archivo de Culturas Tradicionales de Concepción* en las que se contaba con material recogido por Violeta Parra, y archivado en el *Fondo Gabriela Pizarro* y el *Fondo del Museo Huelpén*. En la tesina de licenciatura de la cual se desprende este trabajo: “*He encontrado una nueva forma de ser humano*”. *La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra*” (2013, en prensa), se desarrolla un inventario de los cantos encontrados en ambas carpetas, y también en el *Archivo Bello de la Universidad de Chile* (Santiago de Chile).

sobre la “belleza del muerto” es precisa, sobre todo si pensamos en el sentido de “custodia” —como bastión del origen nacional— que daban:

Los estudios consagrados desde entonces [siglo XVII] a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado del pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados. De este modo, no puede sorprender que estos la hayan juzgado en “vías de desaparición”, que se atengan a preservar las ruinas, o que vean, con la calma de un lugar más acá de la historia, el horizonte de un paraíso perdido (1999: 47).

Por eso se erige en *representación de*; el recopilador aparece como el autor, mostrando una imagen museificante de lo ajeno: lo otro que llega a la civilización por medio de la recopilación, o vuelve a vivir en la *interpretación* que cantores cultos hacen de ese origen ausente.

Contra los estereotipos de la cueca. Hacia otra identidad de lo popular

Paula Miranda (2005) recoge anuncios publicitarios y detalla los avatares de la cueca como el canto típico nacional, dando cuenta de cómo los usos nacionalistas de la cueca en el siglo XIX y la posterior censura de la que fue víctima desde 1930, provocaron que la cueca se redujera a la identificación con la hacienda patronal: la del “huaso”. Esto es posible leerlo en un documento de la época. Una revista de los años cuarenta saca un aviso promocionando cursos de “Cueca chilena” donde la caracteriza como “la más fina y aristocrática de las danzas de América”. Al lado de la leyenda aparece un dibujo de una pareja bailando cueca en perfecto traje de etiqueta negro y con el *slogan*: “Haga patria: valorice y perfeccione lo de su tierra”.⁴ Lo que aparece, entonces, es un blanqueamiento del folclor en su sentido más literal: sin la fuerza de la voz, es la aristocracia la que da imagen y cuerpo al baile.

Ante anuncios como esos se vuelve un dato poderoso el hecho de que las voces de los cantores campesinos se escucharon por primera vez en la radio de Chile cuando Violeta Parra los invitó a cantar en vivo. De allí quizá una anécdota que cita Isabel Parra en *El libro mayor de Violeta Parra* (2009: 58): durante la grabación del programa radial “Canta Violeta Parra”, conducido por Raúl Aicardi, entró Ester Soré, la *Negra Linda*, una actriz de radioteatro y, al escucharla cantar, preguntó “entre sorprendida y contrariada, si esos cantos eran cómicos o serios”. Esa

⁴ La campaña publicitaria, muy propagandista, tiene lugar entre 1920 y 1950. El fenómeno es descrito y documentado con mucha claridad por Juan Pablo González, “La cueca chilena moderna”. *El Mercurio*, 17 de septiembre de 2000, pág. E 12.

irrupción se opone a la escena antes descrita de esa música como un eco muchas veces oído, de la que hablaba Casaus.

Lo que hace Parra es salir a comprobar que el folclor existe, en su carácter de sobreviviente —a diferencia de quienes lo ven en “vías de extinción”—. Parra genera el espacio para que los cantores se muestren, no como huellas de un pasado desaparecido, sino como sobrevivencia de lo que no deja de desaparecer, pero irrumpe con intermitencias. De qué se trata, acaso, la obstinación de Parra por tocar huaynos con kultrún, o la cueca con sonidos circenses, de presentar a una mujer, *Panchita*, cantando a lo humano,⁵ sino de invocar los destellos de esa sobrevivencia que no es lo suficientemente homogénea como se pretendía.

5 El canto a lo humano era considerado convencionalmente un canto de hombres.

BIBLIOGRAFÍA

- CANALES CABEZA, Reiner, 2005. *De los “Cantos folklóricos chilenos” a las “Décimas”. Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis de Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Publicada en Universidad de Chile: <http://biblioteca.universia.net>
- DE CERTEAU, Michel, 2004. “La belleza del muerto” en *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GONZÁLEZ SOURCE, Juan Pablo, 2005. “The Making of a Social History of Popular Music in Chile: Problems, Methods, and Results Author(s)”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 26, núm. 2, 248-272.
- _____, 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- MANNNS, Patricio, 1986. *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción: Ediciones LAR.
- MIRANDA, Paula, 2005. *Identidad nacional y poéticas identitarias. Gabriela Mistral – Vicente Huidobro – Pablo Neruda – Violeta Parra (1912-1967)*. Tesis para optar el grado de Doctora en Literatura con Mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Publicada en Universidad de Chile: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/miranda_p/html/index-frames.html
- MORALES, Leónidas, 2003. *Violeta Parra: la última canción*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- PARRA, Isabel, 2009. *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- PARRA, Violeta, 1959. *La cueca presentada por Violeta Parra*. Odeón LDC36038.
- _____, 1965. *Poésie populaire des Andes*. París: François Masperó. Traducido por Fanchita González-Batlle.
- _____, 1966. *Últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago de Chile: RCA-Víctor CML2456.
- _____, 1976 [1970]. *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad / Universidad Católica de Chile.
- _____, 1979. *Cantos Folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio, 1912. *Romances populares y vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

Poesía neopopular: géneros y estructuras en *El Genil y los olivos* de Juan Rejano

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
Universidad de Castilla-La Mancha

Como es sabido, el interés por el estudio de la literatura popular en España, su rescate y fijación, empieza con el Romanticismo. Será el folclorista alemán Jakob Grimm el primero en recoger los romances antiguos, en cuya estela, a las colecciones de Agustín Durán y Fernán Caballero, siguieron los estudios pioneros de *Demófilo*, el padre de los Machado, y la monumental recopilación de Rodríguez Marín. Los músicos y musicólogos, por su parte, se dedicaron a transcribir los cancioneros del siglo XV y XVI, campo en el que destacan Barbieri y Pedrell.

En las primeras décadas del siglo XX, con el impulso intelectual del krausismo, esta labor se intensifica y se hace académica, con irradiación desde el Centro de Estudios Históricos, con Menéndez Pidal a la cabeza. Este, en 1919, pronuncia en el Ateneo de Madrid su famosa conferencia sobre “La primitiva lírica española”. A la vez, en el entorno de la Residencia de Estudiantes, el folclorista y musicólogo Eduardo Martínez Torner publica *Cuarenta canciones españolas* (1924) y un *Cancionero musical* (1928), y allí se desarrollan veladas de canciones tradicionales con Lorca al piano (Salinas, 1975: 82-83). A ello hay que añadir la publicación de *La versificación irregular en la poesía española* (1920), de Pedro Henríquez Ureña, y de la antología de Julio Cejador: *La verdadera poesía castellana* (Tejada, 1977: 52-54).

En este ambiente, poetas como Lorca y Alberti se impregnarán de la estética popular para recrearla en sus propias obras, contando, claro está, con el contacto que habían tenido previamente con ella en su Andalucía natal. Lorca se inspirará en el cante jondo —principalmente— y en el romancero; Alberti, en los cancioneros medievales y renacentistas. Sabemos, por propia confesión, que este último leyó el *Cancionero de palacio*, editado por Barbieri; los *Cantos populares*, de Rodríguez Marín y las obras completas de Gil Vicente. Se conserva, incluso, una carta al librero León Sánchez Cuesta en donde Alberti le agradece haberle proporcionado el *Cancionero* de Pedrell (Salinas, 1975: 83).

Aunque la moda de lo neopopular apenas se asoma en la primera posguerra y remite hacia los años treinta —probablemente por agotamiento del modelo debido a “la engañosa facilidad de toda popularización exagerada” y al “peligro de la trivialidad” (Siebenmann, 1973: 324-325)—; sin embargo, florece en Juan Rejano (Puente Genil, Córdoba, 1902-Ciudad de México, 1976), quien pertenece, por edad, a la generación de Alberti, aunque la publicación de su obra poética es más tardía y se dio por entero en su exilio mexicano. Parte de su obra entra dentro del neopopularismo andaluz, sobre todo, debido a su admiración por Lorca, al que dedica un libro de ensayo: *El poeta y su pueblo. Un símbolo andaluz: Federico García Lorca*.

Propongo, pues, en este trabajo, un doble objetivo. Por un lado, hacer una reflexión sobre los problemas que plantea para la literatura y la teoría de los géneros eso que se ha venido llamando neopopularismo, con el fin de llenar un vacío en la teoría de esta práctica poética; pues, aunque hay bibliografía abundante sobre las obras concretas que siguen esta corriente —en especial las de Lorca y Alberti (Fortuño Llorens, 1995)— falta, sin embargo, un acercamiento desde el punto de vista teórico. Además, al detenernos en el estudio de los rasgos que los poetas del siglo XX creen propios de lo popular, asistimos a la lectura que estos creadores hacen de aquella producción primitiva; lectura que nos abre algunas vías interpretativas que quedarían invisibles si no fuera a la luz de las imitaciones que se hacen de ella.

¿Qué es el neopopularismo?

Tenemos que preguntarnos, en primer lugar, por el nombre que se debe dar a esta corriente de rescate poético de lo popular que tiene lugar en los años veinte. El término más extendido es el de “neopopularismo”, que Siebenmann (1973: 266-327) popularizó y que parece que usó por primera vez Guillermo Díaz-Plaja (1937: 398).

Tejada prefiere el marbete de “neotradicionalismo” para la poesía primera de Alberti, mientras que reserva el de “neopopularismo” para la de Lorca (1977: 470 y 629), quizá para hacer una distinción entre quien sigue la línea de los compiladores de cancioneros renacentistas y quien bebe directamente de fórmulas populares, como las del cante flamenco. En cualquier caso, el término “neotradicionalismo” no ha tenido mucha fortuna pues, entre otras razones, se confunde con el de la teoría defendida por Menéndez Pidal sobre el origen de la épica y la lírica primitivas.

Siebenmann hace una distinción que nos interesa entre “popularismo” y “neopopularismo”, siguiendo a Díaz-Plaja. Para el autor alemán el popularismo (1973: 118-169) que se desarrolla a partir de Bécquer y Rosalía, y llega hasta Juan

Ramón, los Machado y Unamuno, consiste en el rescate de lo puramente lírico (en el sentido alemán del *lied*) a partir de la impregnación de la canción popular, y la búsqueda “de lo lírico tal como se encuentra en potencia en la poesía transmitida popularmente” (1973: 119). El popularismo es, entonces, la forma artística de la influencia popular (con cierta “elevación”) que rescata, para la poesía, un ritmo de canción y un tono íntimo, pero en ningún caso se trata de imitación directa.

El neopopularismo se caracteriza, por su parte, por retornar a lo popular “sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica” (1973: 266) y, en esta ocasión, sí cabe hablar de imitación, pues los poetas neopopulares ya no solo apuntan, como en el popularismo, al contenido y a cierto tono sino, principalmente, a “ciertas particularidades formales” (1973: 269).

El fenómeno de la imitación nos lleva a estudiar esta corriente de la modernidad literaria dentro de la intertextualidad, donde debemos situar a la vez la reflexión sobre su estatuto genérico.

Parece claro, para empezar, que la poesía neopopular no constituye un género en sí, como tampoco lo hace la poesía que llamamos popular, entre otras cosas porque ambas contienen dentro de sí géneros claramente definidos que traspasan la barrera entre lo popular y lo culto. Tenemos, además, problemas de definición con los géneros genuinamente populares; por ejemplo, el villancico se ha definido de maneras contradictorias, por su tema, estilo o métrica (Sánchez Romeralo, 1969: 34-54). El género más significativo: la canción amorosa, se da en lo popular y en lo culto, pero ¿forman géneros aparte o son tonos de un mismo género?

El problema de la canción de amor nos interesa en especial, pues cuando hablamos de literatura neopopular no queremos decir (como podría pensarse) que se trata de una recuperación de “todo” lo popular, sino que la imitación se limita, casi exclusivamente, a este género —como queda claro en Alberti— y corrobora lo que decía Siebenmann: interesa a estos poetas, fundamentalmente, el tono de la canción de tema íntimo como esencia de lo lírico. La elección tampoco es arbitraria, pues el corpus de la poesía tradicional recoge, en mayor medida, canciones amorosas que otro tipo de composiciones (Rodríguez Marín, 1981; Frenk, 1990 y 2003; Sánchez Romeralo, 1969: 55), y a ellas se ciñeron los recreadores.

No obstante, Alberti, en *El alba del alhelí*, titula una de las secciones: “Estampas, pregones, flores, coplillas...”; y otra “Nanas”.¹ De estas categorías, la “coplilla” —cuyo diminutivo sirve quizá para dejar claro su carácter derivado o lúdico— es una denominación indeterminada, pues abarca generalmente el conjunto

1 No faltan tampoco géneros inventados, como las “chufillas”, cuyo origen nos cuenta el propio Alberti (1990: 232).

de la canción popular; las “flores” se encuentran en la tradición popular, aunque no exactamente como las recrea, aquí, Alberti. De la “estampa” me ocuparé después, cuando trate del simbolismo de la canción; baste decir ahora que no tiene correspondencia en la nomenclatura genérica de lo popular, y que la podemos poner en relación con lo que Antonio Machado denomina “Apuntes” en *Nuevas canciones* (Machado, 1991: 271-273).

El caso del pregón es interesante. No es uno de los géneros populares a los que más atención se ha prestado y, sin embargo, tanto Alberti como Rejano lo recogen en sus obras. Alberti lo hace en *Marinero en tierra*, con su “Pregón submarino” (1990: 121),² y Rejano en el poema subtítulo “(*El vendedor de piñas*)” (132-133);³ en ambos casos, curiosamente, el poema no corresponde a un pregón sino que deben su título a que se cita un pregón en él, en el caso de Rejano, uno real escuchado en su niñez: “—Niños y niñas, / illorad por las piñas!”,⁴ que pasa a formar parte de un estampa de evocación (ni siquiera aparece como estribillo). Alberti sí hace dos verdaderos pregones en la sección ya aludida de *El alba del alhelí* (1990: 199-200). En ambos, claro está, la mercancía pregonada es poco comerciable: nubes de colores y amores.

Ahondando en el terreno de la cita, Rejano allega una seguidilla popular: “El bonete del cura / va por el río, / y el cura va diciendo: / ¡bonete mío!” (119),⁵ como encabezamiento, retomada en el poema por un niño que ante una situación similar recuerda el canto popular, con el resultado de que el cura acaba comportándose como en el canto. Otra cita, esta vez de un cante flamenco: “Entre Córdoba y Lucena / hay una laguna clara” (125),⁶ funciona de nuevo como elemento dentro de una evocación, sin que sirva de motivo al desarrollo. El poeta acaba haciendo suyo el final de esta copla, cuyo principio oye cantar en la lejanía.⁷ En los tres casos vemos, pues, que el fragmento popular es un elemento más de una estampa que le sirve de marco, llena de nostalgia y de evocación.

El que acabamos de ver es un tipo de intertextualidad primaria o simple, la cita directa; y no es el que caracteriza precisamente la poesía neopopular. El tipo

2 Solita Salinas (1975: 26-27) destaca de este pregón la ausencia de verbos y el dinamismo de los sustantivos.

3 A partir de ahora, todas las citas a la obra de Rejano se harán por Rejano (1988) indicando entre paréntesis, simplemente, el número de páginas.

4 Aparece recogido en varios lugares como pregón del piñonero de Córdoba. Se puede ver la página web: <http://weblitoral.com/news/pregon-del-vendedor-de-piñones>, y lo menciona Pío Baroja en *La feria de los discretos*: “El vendedor de plantas medicinales lanzaba un grito melancólico; el piñonero gritaba como un descosido: ¡Muchachos, llorad por piñas!” (2002: 118).

5 Compilado, por ejemplo, en Gil García, Romeu Figueras, Tomás y Crivillé i Bargalló, eds. (1987: 390). También lo encontramos en Fernán Caballero (1861: 224).

6 Podemos verlo recogido en Fernández Bañuls y Pérez Orozco (2003: 192).

7 Tejada llama a este fenómeno de la inclusión o cita de canciones en otras la técnica de las “canciones concéntricas” (Tejada, 1977: 588).

de intertextualidad que es propio de lo neopopular es lo que conocemos como imitación y, en concreto, estaríamos en el terreno de lo que Genette llama el pastiche serio o la *forgerie*, términos a los que hay que quitar toda carga negativa.⁸

Para Genette, hay dos tipos de dependencia textual: la transformación y la imitación. En la primera, el autor manipula un texto para crear otro (generalmente, lo parodia), mientras que en la imitación no se toma como base un texto concreto sino un género o un estilo (1989: 100). En el caso de lo neopopular estamos en el terreno de la imitación, claramente, aunque habría que plantearse a veces la frontera tenue entre ambos regímenes. Por ejemplo, el poema de Alberti “Mi corza” (1990: 95), ¿es imitación o transformación de “En Ávila, mis ojos”?

Genette distingue tres modos de imitación: la imitación satírica, el pastiche (de carácter cómico o lúdico) y la *forgerie*, que sería un pastiche serio (Genette, 1989: 104). Dejamos a un lado la imitación satírica, que no procede en el caso que nos ocupa. El pastiche puro es, para Genette, una especie de homenaje y según él: “apenas puede permanecer neutro y (...) no le queda más elección que la burla o la referencia admirativa” (1989: 119). Quizá sea esta una caracterización bastante apropiada para la poesía neopopular de Alberti, pero no para la de Rejano, como veremos. Lo neopopular, practicado en serio, estaría más bien dentro del pastiche serio o *forgerie*, en el que debe darse una especie de contrato entre autor y lector, so pena de caer en el apócrifo (1989: 157).

Este contrato que, como indica Genette, es más difícil de estipular “cuando el modelo no es un autor singular sino una entidad colectiva” (1989: 158), en el caso que nos ocupa, se produce principalmente por razones pragmáticas: sabemos que los autores son contemporáneos y que han editado sus obras en el siglo XX. También existen, no obstante, indicios formales internos de la existencia del contrato, como son la inclusión de elementos nuevos y vanguardistas en estos poemas. A veces el contrato se produce desde el título mismo de las obras, como *El poema del cante jondo*, de Lorca, o el título similar de Manuel Machado. En el caso de Rejano el contrato no es reconocible por el título, que nos hace pensar en un conjunto de estampas. No obstante, resta siempre el peligro de la falsificación o apócrifo involuntario cuando el poema neopopular vuelve al pueblo como si hubiera sido siempre tradicional. Tanto Alberti como Manuel Machado cuentan casos de poemas propios que, pasado un tiempo, escuchan en boca de otros como anónimos (Alberti, 2004: 103-104).

8 Tejada usa el término de manera despectiva cuando dice del poema de Alberti “De la Habana ha venido un barco” (MET) que “nuestro poeta se ha identificado plenamente una vez más con el espíritu de un pueblo, creando, no un pastiche con color a artificio y falsedad, sino una auténtica obra de arte popular: una más y de las mejores en su género” (1977: 308).

Esto nos conduce a un problema central de la literatura popular; esta no se considera anónima por el hecho de que no tenga un autor (debe tenerlo en su origen aunque la transmisión modifique el texto) sino por el hecho de que el autor olvida su individualidad para participar de un estilo común, compartido y reconocible. El problema de distinguir lo genuinamente popular de su imitación nos asalta una y otra vez, como ha escrito Frenk (1978: 115-136). En realidad, es un problema irresoluble como se viene mostrando pues, precisamente, son los rasgos populares los que hacen tan “imitable” este tipo de poesía, de manera que en seguida se puede caer en el apócrifo: al ser un estilo supraindividual cualquiera puede participar de él. No otra cosa han hecho todos los creadores de poesía popular a lo largo de los tiempos, pues lo distintivo de este tipo de literatura es la imposición de un estilo por encima de un creador. Es a lo que parece que apunta la cita de Juan Ramón Jiménez, de *Segunda antología*, con la que Alberti abre su conferencia: “No hay arte popular, sino tradición popular del arte” (Alberti, 2004: 100).

Lo que Margit Frenk nos dice sobre la imposibilidad de comprobar la autenticidad tradicional de las canciones se puede aplicar al siglo XX:

La única solución parece ser hablar de “poesía de tipo tradicional (o popular)” y englobar dentro de ella los textos que se ajusten a una técnica y una temática que verosíblemente sean las de la lírica folklórica medieval, es decir, las poesías que pueden haber sido antiguas y folklóricas y aquellas que, quizá compuestas en los siglos XV-XVII, por autores cultos o no, continúen esa tradición en sus lineamientos generales (1978: 139).

Como advierte Genette, no hay que tomar el concepto de estilo en su acepción restrictiva de aspectos meramente formales, sino que hay que atender también al tratamiento que se da al contenido, porque el estilo es “la forma de la expresión y la del contenido”, y pone como ejemplo lo que Proust llama “frases-tipo”, o motivos recurrentes y característicos de un autor, como la unidad del contenido y de la expresión (1989: 128). En efecto, lo que se imita en el neopopularismo son motivos estilísticos, pero no de un solo autor, sino un estilo colectivo (que tampoco es exactamente de género, como hemos visto).

La “perceptibilidad mimética” de la imitación estilística depende básicamente del procedimiento de la “saturación” (Genette, 1989: 106-107); procedimiento sabiamente usado por Alberti y que nos puede servir de guía para situar la frontera entre pastiche lúdico y *forgerie*: cuanto más saturación exista más intención lúdica, aunque en realidad debemos postular una relación fluida entre pastiche

lúdico y *forgerie* sin saber exactamente dónde poner las fronteras, pues hay poemas de Alberti más lúdicos y saturados, y otros que imitan lo popular con una elementalidad que, casi, pasarían por populares. En Rejano, como vamos a ver, está más lejos el pastiche lúdico debido al fondo existencial de su libro.

En este sentido, Francisco López Estrada habla del neopopularismo como de “un *manierismo* del popularismo tradicional” (Tejada, 1977: 190), siguiendo la estela de uno de los primeros críticos de *Marinero en tierra*: Enrique Díez Canedo, y de la ocurrencia de Eugenio D’Ors que, según nos cuenta Alberti, cuando le leyó algunos versos del libro dijo que daban “ganas de hacer versos *à la manière de...*” (Tejada, 1977: 429).

El hecho de que tengamos claro que se imita un estilo (o una manera) no hace que acaben los problemas, pues las formas de lo popular son diversas, aunque compartan algunos rasgos. Alberti y Lorca se diferencian por su tratamiento de lo popular (Tejada, 1977: 232), pues no es el mismo tipo de poesía el que recogen los cancioneros del XVI que el que recoge Rodríguez Marín, o las compilaciones del flamenco.

También el que imita puede optar por acentuar o no su estilo personal y, en cualquier caso, debe introducir alguna variación o novedad, pues aunque sabemos que la tradición vive de repeticiones también necesita cierta renovación; de lo contrario, simplemente, dejaría de crearse. Este margen (necesario) dejado a la originalidad del creador es, desde luego, más grande en los poetas del neopopularismo. Su aporte al fundamento lírico de la canción popular es básicamente, como se ha estudiado, la inclusión de técnicas y motivos de los movimientos de vanguardia de los años 20; aunque hay que hacer notar que la inserción de técnicas de vanguardia en las formas populares no se ve como una ruptura o una absoluta innovación por parte de estos autores, sino que ellos imitan la poesía popular, entre otras cosas, porque creen encontrar en ella formas, temas y estilos que son propios de la modernidad. Así, pues, no es solo que el ambiente erudito que hemos descrito antes invite a la adopción y renovación de esta poesía, sino que la propia sensibilidad de los poetas ve en estas piezas primitivas antecedentes de lo más nuevo que se estaba haciendo en Europa en aquellos tiempos; es decir, leen la tradición con ojos vanguardistas (Salinas, 1975: 85). Siebenmann ha descrito algunos procedimientos poéticos típicos de lo tradicional y especialmente de las canciones infantiles y las retahílas que inspiraron a nuestros poetas, como la incongruencia que comparten con el surrealismo y otros -ismos (1973: 274-281). En palabras de Alberti: “El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apo-

yarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido” (2004: 115-116).

Esto es obvio y, sin embargo, Alberti plantea el cultivo de este tipo de poesía como una alternativa al ultraísmo y el creacionismo. Igualmente, Juan Ramón lanza *Índice* como una alternativa a *Vltra* (Tejada, 1977: 52-54). En el caso de Juan Ramón la opción es por la pureza y sencillez que le llevarán a terrenos de lo casi popular en su libro *Estío*, y en la reescritura de muchos de sus poemas, en *Canción* (1936); al igual que la sencillez de *Rimas* le había salvado a principios de siglo de perderse en los excesos del modernismo. En el caso de Alberti, la alternativa a estos movimientos es un tipo de rehumanización presente en la canción popular, pero sin renunciar a la parte más infantil y lúdica, entroncando con el surrealismo y el absurdo.

La repetición en Rejano

Las precedentes reflexiones teóricas deben servirnos de marco para profundizar en la obra de Rejano que nos proponemos estudiar: *El Genil y los olivos* (México, 1944).

En primer lugar, hay que señalar que el libro es más existencial que lúdico, aunque tampoco le falta esta parte. Su sentimiento está más cercano al patetismo flamenco de Lorca, pero menos complejo y barroco. Es un libro dictado por la nostalgia en el destierro, lo que nos va a dar una clave final para entender el espíritu general de esta poesía neopopular.

Vamos a ver ahora, sin ánimo de agotar el tema, algunos de los rasgos que nuestro autor imita de la poesía popular porque los ve característicos de ella. Comprobaremos también cómo se produce ahí el encuentro de lo viejo con lo nuevo, de lo tradicional con lo moderno, y cómo lo individual se puede conjugar con una estética de la creación colectiva.

Comencemos por una de las estructuras básicas de la canción tradicional: su distribución en cabeza o estribillo y glosa (Frenk, 1978: 267-308; Sánchez Romeralo, 1969: 26-34). Este fenómeno lo incluyen normalmente los críticos modernos dentro de los procedimientos de repetición característicos de la estética de lo popular;⁹ sin embargo, esta estructuración es más fundamental para la estética de la canción que el resto de las repeticiones, pues no solo es un fenómeno que afecta una parte del texto sino que estructura, de manera global, la organización del material poético. Es como si una palabra de la cabeza pusiera en marcha una energía

9 Tejada habla de este procedimiento como “repeticiones encabalgantes” o “repetición encabalgadora” y lo pone en relación con las técnicas provenzales *coblas capcaudadas* y *coblas capfinidas* (1977: 528-530).

que circula a lo largo de todo el poema. Probablemente, los autores del siglo XX vieran ahí una forma original de organizar el material de sus poemas y una fuente de tono lírico. Desde luego, dota de ritmo y música al poema.

El hecho, además, de que la mayoría de las glosas que se conservan son de carácter culto supone un hilo de continuidad entre la práctica antigua y la de los autores de la generación del 27. En cualquier caso —que la glosa sea popular o culta— la estructura básica es la misma. Es una técnica que usa Alberti, aunque no de manera sistemática como sí lo hará Rejano, que organiza así casi todos sus poemas, aunque no copia exactamente la estructura de la poesía antigua.

En la lírica primitiva, según las glosas genuinamente populares que se han recogido en el corpus de Frenk (1990), la expresión que se retoma de la cabeza o estribillo suele ser un sustantivo, o sintagma nominal (9, 16, 72, 77, 88, 111, 128, 182, 237, 480, 888C, etc.) o un verbo u oración (10, 41, 65, 67, 124, 165, 207, 208, etc.). Detectamos, no obstante, una ligera preferencia por la repetición del sustantivo como motor del poema. En Rejano, sin embargo, domina con mucho la repetición del verbo, lo que señala ya una primera diferencia con la tradición. Veamos algunos ejemplos:

Donde crece la corriente,
me puse a echar juncos verdes.

Me puse a pensar, amor,
que era tu imagen el agua,
y los juncos, mis deseos
que entre lágrimas se ahogaban.

Donde crece la corriente,
amor, me encontré a la muerte (111-112).

La cabeza, formada por un pareado octosílabo de rima asonante, remite al motivo popular del enamorado a la orilla del río. La repetición de “me puse” hace que se cree un paralelismo y una fusión entre el acto de arrojar juncos y el pensamiento, que están inextricablemente unidos; pero esta asociación desemboca, más allá de la frustración amorosa, en un encuentro con la muerte, con lo que el motivo del río se transforma en el del río de la vida, más que el del amor. La vuelta al estribillo, con variaciones, constata este cambio y se aleja así de lo esperado en lo genuinamente tradicional.

En otro poema (107) tenemos también una cabeza en pareado asonante de 4+8: “La tormenta / dejó sin risas la tierra”, que no se retoma al final. Sin embargo, esta ausencia de vuelta a la cabeza se compensa con una anadiplosis: “que nunca va al corazón. // Al corazón que la espera”. La cabeza podía ser popular, pues el motivo paisajístico humanizado rebosa simbolismo emotivo; sin embargo, la metáfora de “la risa de la tierra” es claramente moderna.

El siguiente poema tiene también un dinamismo curioso con el verbo:

A la media noche,
el río sueña que sube
por las espaldas del monte.

Que va subiendo
por el monte, por el aire,
por las llanuras del cielo.

¡Que se convierte en lucero! (108).

La cabeza es una soleá (6/8/8), que contiene también un paisaje personalizado y una indicación temporal (“a la media noche”) que se suele dar en lo popular, pero el tipo de metáfora sobrepasa, de nuevo, lo esperable en lo tradicional. Al retomar el verbo el poeta lo hace en gerundio (como ocurre en lo popular), en una forma progresiva para que el lector asista al ascenso del río y finalmente culminar con su metamorfosis en lucero. La anáfora “que”, presente también en lo popular como conjunción gramaticalmente redundante o innecesaria,¹⁰ sirve aquí para hacer de escalera del río en su ascensión.

Estos ejemplos bastarán para apreciar que el efecto que produce la repetición del verbo o núcleo oracional es distinto al que produce el sustantivo, sobre todo en términos de dinámica. Este fenómeno se puede explicar gracias a la estructura de la información en la oración, pues se trata de casos claros de tematización: un elemento que se da por sabido se retoma para iniciar un enunciado que trata sobre él. La repetición es llamativa porque en español los elementos temáticos que ya han aparecido se suelen elidir o pronominalizar. El hecho de que aparezcan y sean verbos produce un efecto mayor, en primer lugar porque la tematización suele darse con sustantivos, que prototípicamente forman el sujeto de la oración, y porque el verbo suele incorporar información nueva (prototípicamente es remático).

10 Es una de las características de la imitación de lo popular que recoge Salinas (1975: 86-87).

Veamos ahora ejemplos con sustantivos. En el poema 22 de la serie de “El Genil” (115) encontramos un caso digno de comentar:

Yo no sé por qué será.
El agua que lleva el río
va diciendo: soledad.

¿Soledad, cuando los juncos
y los tarayes,
requebrando a las adelfas,
llenan de risas el aire?

La soleá inicial (“soledad” que además remite al tema del poema) tiene de lo popular la conversación del amante dubitativo con el río, que le habla sin embargo de manera ambigua, pues no sabemos si la soledad a la que se refiere es la sensación anímica o el nombre de la amada, y probablemente ambas cosas. Lo que podía ser un poema amoroso vemos que deriva hacia lo existencial por el carácter interrogativo de la glosa. Aunque el procedimiento parezca tradicional, sin embargo la *correctio*, que de eso se trata, no se da en muchos textos populares, a pesar de ser una característica de lo oral (la vacilación al expresarse) que con esta figura se quiere imitar en la escritura.

El número 1 de la sección de “Los olivos” (121) es más tradicional:

Aquel olivo tenía
cien años en cada rama
y en la raíz una espina.

Olivillo viejo
de la carretera,
solitario y seco

El apunte paisajístico contiene un motivo popular como el de la espina en el centro del ser, y la aparición del diminutivo que añade ingenuidad y frescura a la composición, además de crear un fuerte contraste entre lo pequeño del olivo y su ancianidad. En el mismo poema, un poco más adelante, Rejano aprovecha para jugar con una fórmula tradicional, al preguntar al olivo por los sueños propios que se enredaron en sus ramas: “¿Quién se los llevó? / ¿Quién se los llevaba / sin saberlo yo?”; y el poema acaba con una vuelta de la cabeza repetida en su literalidad.

Un motivo popular, como el de los oficios, que se presta a la canción amorosa cuando lo desempeña una mujer, tiene en Rejano otro tono:

Aceitunera,
tu mano en el aire frío,
desde la rama a la tierra.

Tu mano,
aceitunera, en el aire,
como un corazón temblando.

Como una amapola rota,
aceitunera,
por el trabajo.

La mano solía usarse como metonimia del encuentro amoroso, de la aceptación de la amada o simplemente de su belleza; pero aquí, la evocación de la mano va tomando matices más oscuros, junto con la anáfora de “como” en la que la tradicional comparación de la mano de la amada con una flor no indica ahora belleza sino hinchazón y agrietamiento, debido al trabajo, lo que deja claro el trasfondo ideológico del texto.¹¹

Vamos a ver ahora un poema que introduce un elemento claramente moderno —como había hecho Alberti en *Marinero en tierra*—: el tren (123-124):

Por entre olivos y olivos,
mira cómo corre el tren.
Por entre olivos y olivos.
¿Lo ves, no lo ves correr?

El tren de las dos y media.
¡El tren!
Por entre olivos y olivos,
¿quién vendrá, quién vendrá en él?

¿Vendrá un platero de Córdoba?
¿Un labrador de Jaén?

11 Recuérdese que Rejano militó, desde muy joven, en el Partido Comunista.

Por entre olivos y olivos,
¡Ya llega, ya, niña, el tren!

En este poema apreciamos un mayor número de repeticiones: el ponderativo “olivos y olivos”, y la reiteración de los mismos verbos, quizá para compensar con ello la novedad del tema, como indica el carácter admirativo que recibe el tren, situado en un verso solo. Además, todo ello otorga un dinamismo a la canción que va acorde con su contenido y que tiene un efecto icónico: especialmente, el último verso, que imita la marcha de la máquina. El tema tradicional de la niña que espera al amor se ha mecanizado aquí con la espera del tren.

Aparte de la técnica de la glosa tenemos toda una serie de repeticiones, que se dan en el desarrollo del texto de manera no sistemática y que remedan también la técnica popular. Tenemos casos en que la sensación es la de una glosa al final; es decir, no para abrir el poema sino para cerrarlo:

Ya estoy aquí.
Tú estás muy lejos, y el agua,
gris.

El agua, como el otoño,
y una sombra entre nosotros (107).

Podemos relacionar este tipo de repeticiones con la necesidad de un cierre fuerte, cosa que no ocurría en la poesía popular en que muchas veces los cierres del poema son aleatorios, bien de por sí, o bien por la transmisión. De hecho, la tendencia a finales abiertos es más propia de lo popular. Rejano, sin embargo, tiende a lo epifonemático en el final de los poemas.

De tipo más ligero, pero también con intención de cierre definitivo, es esta, que responde al género del piropo o requiebro: “¡Ay, quién fuera pez de plomo / para irse al fondo del agua! // ¡Para irse contigo al fondo!” (108). La repetición del grupo verbal deja más de manifiesto el elemento nuevo: “contigo”. Este poema tiene el acierto de que el poeta se hunde en el reflejo de la amada.

Otras repeticiones se dan en posiciones medias del poema, como: “Donde quieres sabes ir, / donde quieres, / y te mueres / por ir al Guadalquivir” (105-106), para dejar claro el contraste entre la posibilidad de escapar de la muerte en el río mayor y la aceptación de su destino, con el juego dialógico en “morir”. O alguna repetición en la cabeza en forma de epanadiplosis de carácter más popular: “¡Qué altas las hojas de plata / de los álamos! ¡Qué altas!” (115).

El simbolismo

Los autores modernos encuentran en la poesía popular no solo un ritmo y unas técnicas para dinamizar sus poemas y hacerlos más líricos, sino que descubren en las canciones tradicionales una densidad de significado que coincide con su concepción moderna y que enlaza con el Simbolismo, del que todos procedían.

Mucho se ha insistido en la capacidad de sugerencia de este tipo de poesía, lo que Iglesias Recuero llama su “carácter abierto” (2002: 10-11), que con unas simples pinceladas recrea una situación intensamente emocional y evoca un torbellino de sentimientos. Juan Ramón Jiménez es uno de los primeros que se dio cuenta de esta convergencia; para él, el Simbolismo francés, raíz de la poesía moderna, viene de los místicos españoles y de los poetas arábigo-andaluces, que se relacionan con la poesía del pueblo, línea en la que sitúa también a Gil Vicente (López Martínez, 1992: 97-99). Llega a afirmar Juan Ramón: “Todos los poetas del mundo contemporáneo que se educaron en el simbolismo, están impregnados de popularismo” (cit. en López Martínez, 1992: 107).

Existen muchas formas de conseguir esa intensificación y condensación del significado. Sánchez Romeralo en su clásico estudio ha ahondado en las características estilísticas del villancico (1969: 174-314) y Silvia Iglesias (2002) ha sistematizado algunas de ellas basándose en la pragmática de los actos de habla de los poemillas como parte de un diálogo. Sin embargo, la que más llama la atención de Rejano y de muchos otros (como Juan Ramón o Machado), es la capacidad de este tipo de lírica de fundir paisaje y emociones. De hecho, acabamos de ver que, en Rejano, dominan las descripciones y los apuntes paisajísticos que sirven, casi siempre, de marco a una emoción existencial más que amorosa. No faltan este tipo de poemas en la tradición, en que la descripción del paisaje o de un motivo natural nos remite a un significado más profundo, como el de “Dos ánades”, o “De los álanos vengo”; sin embargo, casi nunca el paisaje se da de manera pura, siempre hay una interpelación a la madre o al amado para que interprete la estampa natural en un contexto más preciso.

En los modernos esta admiración ante el paisaje suele darse de manera pura, pues han pasado por el filtro del Impresionismo y del Simbolismo. Vamos a estudiar en Rejano algunos casos de condensación simbólica, empezando por los que se acercan más a lo popular. Veamos estas dos cabezas:

En el aire frío
ruedan las hojas doradas
que van al río (107).

La isla del Tarajal.
Un anillito verde
y un arenal (116).

Ambas son soleás (6+8+5, la primera, y con ritmo de seguidilla, la segunda) y conservan el aire de lo popular; sobre todo, la segunda, con el diminutivo “anillito”. El primero sirve de marco, en efecto, para un encuentro amoroso o, mejor dicho, un desencuentro, ya que la cita finalmente no se cumple y el amante se queda sombrío a la orilla del río como esperando la barca de la muerte. Vemos el profundo simbolismo que se concentra en los primeros versos: la llegada del frío anuncia el desamor (recuérdese que en la tradición las citas amorosas tenían lugar en primavera), y la caída otoñal de las hojas doradas (que indica también la vejez) en el curso del río, que fluye como la vida.

La segunda cabeza logra su poder de evocación a partir de un mito personal de la infancia: la isla del Tarajal se convierte, por metonimia, en el lugar del primer amor, y el motivo del anillo nos remite a un encuentro amoroso, la virginidad o el matrimonio, en un ambiente gozoso esta vez, aunque evocado, lo que otorga un tinte de melancolía.

La aparición de nombres propios en estas composiciones, como en las populares, lejos de indicar localismo —aunque en origen vayan unidas a la tradición oral de ciertos lugares— sirven para evocar un espacio personal y sirven de metonimia para diversos sentimientos; en el caso de Rejano, son de nostalgia, como el que hemos visto o el que evoca a Sierra Morena: “En Sierra Morena, / los olivos cantan / serranas y debblas” (126). De carácter más simbólico es el recorrido del río Genil por los lugares que remiten a su vez a momentos del día que es inevitable relacionar con el curso de la vida; sobre todo, cuando al final se habla de la muerte en la desembocadura: “En Loja eres la mañana, / el mediodía en La Puente, / la tarde en Écija llana” (105). La feminización del pueblo Puente Genil, cuna del poeta, insiste en este simbolismo evocador. Incluso, a veces estos lugares no son solo evocados sino también interpelados, lo que los hace más presentes y los humaniza: Aldea del palomar (114), Campo Real (129), Sierra de Cabra (132).

Con el uso de diminutivos y paralelismo esta cabeza está muy cerca de lo popular: “Por el garrotal / olivitos vienen, / olivitos van” (126).¹² En este caso, el poema es puramente paisajístico, no enmarca nada; le sigue una evocación de la infancia con la mención de la cancioncilla “los maderos de San Juan”, y asistimos a

12 Se puede ver quizá aquí una influencia de Antonio Machado, de “Canciones del Alto Duero”: “Colmenero es mi amante, y en su abejar, abejas de oro, vienen y van” (1991: 287-288), aunque se trata de un tema popular, como recoge Martínez Torner: “Aquí la estoy aguardando / por ver si viene o no viene” y sus variaciones (1966: 77).

una personificación, como hemos visto antes con el río, de los olivos subiendo por el monte. En este caso lo que se expresa es la plenitud de la naturaleza.¹³ También se aprecia, aquí, el interés por rescatar palabras añejas: “garrotal”, que evocan con solo su sonido.

En “Se fue a la alameda / la niña a jugar. / Bajo la arboleda / yo la vi saltar” (141), los motivos no pueden ser más populares, aunque el juego aquí parece más inocente de lo que suele ser en la canción tradicional. Algunos elementos modernos como la mención de la “esclavina” o el “lazo de moaré” nos sugieren una influencia de Alberti, y el cierre con una interrogación propia de la canción popular: “¿cuándo la veré?”, introduce, sin embargo, un aire triste y de elegía, pues indica que se pierde la niña o que se pierde su infancia de manera dolorosa.

Tenemos que poner estos poemas, como ya hemos dicho, en relación con el género de la “estampa” propio del simbolismo. En ambos, los elementos naturales, que sirven normalmente para enmarcar acciones humanas, ocupan todo el espacio poético, lo que obliga a interpretar tales elementos como impregnados de una significación humana y con un sentido de alguna manera epifánico (Culler, 1975: 175), que en el caso de Rejano suele ser trágica, en contraste con lo gozoso de lo popular.

Nos interesan también las apelaciones como una forma no solo de evocar sino de traer al presente de la lectura las realidades evocadas. En Rejano, muchas de estas apelaciones tienen que ver con lo que en la tradición popular se conoce como “canciones de oficio”, que tan bien supieron recoger Gil Vicente y Lope de Vega; aunque en Rejano, probablemente, haya también influencia de Alberti.

Hemos visto ya la dedicada a la aceitunera. En estas canciones de oficio el poder evocador surge justamente de que el poeta se desplaza (y lleva con él al lector) a un lugar que no es el de la escritura sino el del encuentro (Luján Atienza, 2005: 178-183), pues interpela a un participante en la acción. Por ejemplo: “¿Por qué apuntas, cazador, / tu escopeta a los olivos, / si la perdiz ya voló?” (124), que evoca el típico motivo de la caza de amor; o el también motivo popular del barquero (118), aunque en ambos casos la interpretación última del poema no es amorosa.

Cuando el poeta se dirige a la amada o a un tú femenino tenemos un tono más lúdico y que se acerca más a lo popular. Por ejemplo, el dirigido a la hortelana del Genil (109) —como Alberti lo había hecho con la hortelana submarina— responde claramente al género del piropro o requiebro, como lo encontramos en Rodríguez Marín: “Hortelana del Genil, / si yo me volviera noria / y pudiera subir

13 Iglesias Recuero (2002: 142) considera que el objetivo de estos poemas puramente paisajísticos es “hacer partícipes a los receptores extratextuales de la gozosa contemplación de la realidad”.

agua / a la granada entreabierto / de tu boca...”; sin embargo, el requiebro se renueva en la siguiente estrofa con metáforas más modernas: “Si me volviera, hortelana, / árbol de ramaje espeso / para darle sombra al tallo / de tu cuerpo...”. Aquí, la base de la metáfora puede ser popular pero la adjetivación, escasa en lo popular, según Romeralo (1969: 238-248): “ramaje espeso” y la simultánea conversión de la amada en una planta suponen un salto en el tiempo. En cualquier caso destaca la coherencia de todas las metáforas sacadas de lo vegetal y las tareas agrícolas.

Del mismo tipo, pero en la zona del desamor, tenemos: “¡Si te pudiera olvidar / a la sombra del olivo, / en medio del olivar!” (122), en donde la naturaleza rodea al poeta en su pena y le da sombra en un doble sentido.

El género del consejo o la advertencia, género gnómico que se da en lo popular, también requiere un interlocutor, a veces indefinido: “Sé como el agua del río” (110). Rejano usa aquí un tipo de interlocución casi desconocida en lo popular, el tú autorreflexivo: “como el mochuelo has de ser” (126). También tenemos algún ejemplo de diálogos sin indicación de interlocutores, o una apelación indeterminada: “Al olivo, al olivo / que hay en medio del mar. / Nunca lo verás” (130).

Para cerrar esta sección quiero traer un poema de motivo popular como es el de las monjas; pero en Rejano no se trata de monjas enamoradas o por enamorar sino de las monjas atraídas por el río en el que ven algo sensual, un mundo que desconocen y que les está prohibido: “Las monjas de San Francisco, / al mirador del convento / se asoman por ver el río”, y acaba: “Luceros trasnochadores / velan las noches de estío. // ¡Qué rubor el de las monjas / cuando los ven hacer guiños!” (137-138).

Algunas cuestiones métricas

Ya hemos visto en qué medida afectó a nuestros poetas el descubrimiento, por parte —entre otros— de Henríquez Ureña, de la medida irregular de la antigua poesía española. Alberti y Lorca jugarán en ocasiones con esa indefinición métrica liberando al poema de las medidas tradicionales; pero, en general, se atenderán a los metros menores de lo popular: el octosílabo y el hexasílabo.

Lo mismo ocurre en Rejano, que tiende hacia versos de estas medidas, con la curiosidad de que apenas se da uno de los ritmos preferidos en lo popular: la seguidilla.

No voy a hacer un repertorio de los metros usados por Rejano, pero sí quiero llamar brevemente la atención sobre la presencia de la irregularidad en sus versos, que podemos poner en relación con el problema que plantea Margit Frenk

con respecto a la distribución versal (2006: 389-403; 295-307), pues la supuesta apariencia de irregularidad en esta poesía neopopular se puede explicar en ocasiones porque el poeta divide en distintas líneas lo que es un solo verso métrico, práctica habitual en la poesía del siglo XX. Veamos un ejemplo del poema “La tortuga” de Alberti (1990: 103-104). El poema está compuesto de octosílabos, excepto los versos 5-7: “Al agua, que el baño está / rebosando! // ¡Al agua, / pato!”; la aparente irregularidad métrica se resuelve si vemos que los versos en realidad forman un octosílabo distribuido en varias líneas gráficas: “rebosando! ¡Al agua, pato!”, como señala Tejada (1977: 289), quien llama a este fenómeno *ambivalencia métrica* o *anfirritmia*, y dice que “es característica de este primer Alberti y sintomática de una opulencia rítmica, de un exceso de musicalidad que persigue al poeta aun a pesar suyo” (1977: 295).

Rejano utiliza este procedimiento a menudo, y no solo en este libro. Si en lo popular podemos encontrar explicación a este fenómeno en la adaptación de la letra al ritmo musical, en los poetas modernos el mantenimiento del ritmo, a pesar de su presentación gráfica, nos indica la posibilidad de jugar de manera más libre con la rima y con el énfasis de los significados.

Veamos el siguiente poema, ya citado:

La tormenta
dejó sin risas la tierra.

Dejó en el río
la sangre
de los árboles heridos (107).

El resto del poema está formado por octosílabos y hexasílabos, con algún tetrasílabo, cosa que no concuerda con la medida de los versos 3-4, un pentasílabo más un trisílabo, a no ser que unamos las dos líneas gráficas en un solo verso métrico, lo que nos da un octosílabo cabal. El autor convierte, así, lo que sería un dístico sin rima en una soleá con rima asonante y hace que el sustantivo “sangre” quede aislado para potenciar su significado y su efecto sobre el lector, al tratarse de un elemento fuertemente simbólico.

La necesidad de romper el verso gráficamente para producir efectos con la rima se puede apreciar mejor en el siguiente ejemplo:

Toda mi vida soñando
a la orilla,

navegando
entre la luz amarilla
y el agua que va rodando (120).

Lo que hubiera sido una estrofa de cuatro octosílabos con estructura de rima *aaba*, se convierte en una estrofa de cinco versos con rimas alternas: *ababa*.

Esto hace que en ocasiones, cuando tenemos dos tetrasílabos, incluso separados estróficamente, no sabemos si interpretarlos como tales o como un octosílabo métrico:

para darle sombra al tallo
de tu cuerpo...

Si yo fuera
agua fresca y sombra pura,
¡hortelana! (109).

La lectura como dos tetrasílabos es normal y lícita; sobre todo, cuando tenemos otros tetrasílabos en el poema, como el último verso, pero no podemos dejar de pensar el efecto que produce leer “de tu cuerpo si yo fuera” como un octosílabo, una sola unidad de sentido en que se expresa el deseo de pertenecer a la amada. Otras veces, la irregularidad es simplemente irresoluble, como en el ya citado:

La isla del Tarajal.
Un anillito verde
y un arenal.

De niño,
cómo ansiaba verla (...) (116).

El poema comienza con un octosílabo, de manera coherente con la mayor parte de los versos restantes, pero los versos 2-4 rompen el ritmo al tratarse de un heptasílabo, un pentasílabo y un trisílabo, que no podemos agrupar de ninguna manera para regularizar al ritmo. Como mucho, podemos agrupar “y un arenal. De niño”, para que nos dé un heptasílabo acorde con el verso anterior, pero en conflicto con el resto del poema. Probablemente la irrupción del recuerdo y de la evocación rompan el ritmo además de poner de manifiesto los elementos que componen dicha evocación: anillito, arenal, infancia.

Conclusión

La adopción por parte de los poetas modernos de la estética de lo popular, aparte del rescate de lo lírico, tiene que ver con una constante de la poesía moderna: la búsqueda de un paraíso primigenio, un lugar de experiencia total que normalmente se sitúa en la infancia. Es la nostalgia de lo absoluto lo que mueve a estos poetas. El retorno a la infancia de lo poético, lo primigenio y lo inocente es lo que atrae a los poetas hacia este tipo de poesía, y no solo en el siglo XX. Creo que no es casualidad que el mismo poeta que escribió “Hermana Marica” sea uno de los principales cultivadores de lo “neopopular” *avant la lettre* en su siglo.

Alberti escribió su libro, *Marinero en tierra*, desde el espíritu del muchacho exiliado del mar de su Puerto de Santa María natal (Tejada 1977: 417-419). Rejano reacciona ante su exilio, más radical y más dramático tras la guerra civil en México, volviendo a una música de su infancia que relaciona con las canciones populares:

Nacieron estas canciones, que agrupo con el título de *El Genil y los olivos*, por una necesidad de aliviar el alma de tanto y tanto recuerdo como la embriaga, en esta lejanía amarga de España. Las publico, ahora, como homenaje de fidelidad a las horas de mi niñez y mi adolescencia (103).

En este prologo Rejano es plenamente consciente de lo que está haciendo con la vuelta a lo popular, y cómo lo está haciendo. Su modelo es la lírica infantil y popular, de donde extrae un método, la brevedad y el uso de los mínimos elementos posibles para provocar la emoción:

Es posible que, en algunos oídos, esta poesía deje un acento de brevedad, un límite menor, como el esquema de una melodía. Es posible, también, que, en otros, suene a estribillo de coro infantil, repetido en la tarde de provinciales silencios. Ni una ni otra contrarían mi propósito. Ambas, con más o menos intención, estaban en él. Yo no sé si, además, habré logrado fundirlas, utilizando la menor cantidad de elementos estéticos, en un trasfondo popular, purísimamente popular, semejante al que ampara mi alma, dándole limpia sombra. Pero sí puedo asegurar que también esta ha sido una de mis aspiraciones, al dar expresión conjunta a las expresiones sueltas de un mundo íntimo y pretérito. He intentado, como otros que me precedieron, abrir un camino a la canción, y seguirlo (103-104).

La última parte de esta cita es importante, pues coincide con lo que dijo Siebenmann de la búsqueda de lo esencialmente lírico en el sustrato popular. Rejano se siente uno más en la línea de la canción, pero quizá hay que entender esta afirmación en su sentido más amplio. Rejano se siente perteneciente a una tradición más antigua, la de la poesía popular, de la que ha tomado sus técnicas y le ha aportado nuevas perspectivas. Sobre todo, Rejano ha leído la poesía popular en su lado más existencial y más simbólico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, 1990. *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*. Ed. Robert Marrast (ed.). Madrid: Castalia.
- _____, 2004. *Prosas encontradas*. Ed. Robert Marrast. Barcelona: (sic) idea y creación editorial (Biblioteca de Autores Andaluces).
- BAROJA, Pío, 2002. *La feria de los discretos*. Madrid: Alianza.
- CABALLERO, Fernán, 1861. *Cuentos y poesías populares andaluces*. Leipzig: Brockhaus.
- CULLER, Jonathan, 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, 1937. *La poesía lírica española*. Barcelona: Editorial Labor.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, J. A. y J. M. PÉREZ OROZCO, 2003. *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago, 1995. “El neopopularismo de la Generación del veintisiete (Federico García Lorca y Rafael Alberti)”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 20, 63-88.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- _____, 1990. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / El Colegio de México / FCE.
- _____, 2006. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE.
- GENETTE, Gérard, 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIL GARCÍA, B., J. ROMEU FIGUERAS, J. TOMÁS y J. CRIVILLÉ I BARGALLÓ (eds.), 1987. *Cancionero popular de La Rioja*. Madrid: CSIC.
- IGLESIAS RECUERO, Silvia, 2002. *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*. Madrid: Instituto Menéndez Pidal / Visor libros.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Ma. Isabel, 1992. *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, 2005. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros.

- MACHADO, Antonio, 1991. *Poesías completas*, Manuel Álvar (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, 1966. *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.
- REJANO, Juan, 1988. *La mirada del hombre. Nueva Suma poética (1943-1976)*. Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1981. *Cantos populares españoles*, 5 vols. Madrid: Atlas.
- SALINAS, Solita, 1975. *El mundo poético de Rafael Alberti*. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969. *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. Madrid: Gredos.
- SIEBENMANN, Gustav, 1973. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.
- TEJADA, José Luis, 1977. *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera, 1920-1926)*. Madrid: Gredos.

La difusión de la canción ranchera: el caso de Chucho Monge

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Así llamada por el hecho de que su popularidad se diera principalmente en el ámbito campesino, se ha definido la *canción ranchera*¹ como

de ambiente rural (que a veces llamamos “campesina” cuando es tradicional), con frecuencia [es] de autor contemporáneo y popularizada por un radio, cine y disco; las canciones rancheras, que muchas veces calificamos [...] de “modernas” son las que en las fuentes del *Cancionero [folklórico de México]* con mayor frecuencia se atribuyen a un autor (Reuter, 1985: 93).

Hoy por hoy, el de la canción ranchera resulta un género poético musical bien reconocible; esto se debe, sin embargo, especialmente a su dimensión estereotípica de canción de entorno y léxico rurales, en la que suele expresarse el sentimiento amoroso desgarrado, no pocas veces en un momento de supuesta embriaguez alcohólica, detonada por el despecho o por el mero estremecimiento afectivo.

Los orígenes, el desarrollo y los avatares de la canción mexicana hoy tan reconocida como *ranchera* son, sin embargo, el resultado de un proceso centenario, en el cual diversas corrientes estéticas populares, así como distintos medios de difusión, han entrado en juego para determinar lo que podríamos llamar la *evolución* del género. En su origen, se trata de un tipo de canción de influencia europea, que a fines del siglo XIX se popularizó por las ciudades de la República, cuando

la música italiana privaba en Europa y América, y desde la segunda década del siglo XIX contó con muchos admiradores en México, gracias a las compañías de ópera italiana que periódicamente llegaban al país. Desde 1868 en adelante visitaron [...] México muchas compañías de zarzuelas españolas que, con la in-

¹ *Ranchera*: “perteneciente o relativa al rancho” y “canción y danza populares de diversos países de Hispanoamérica” (DRAE).

roducción del canacán, abrieron la puerta a algunas compañías de operetas francesas. A esto hay que añadir que en 1869 vino a México la Compañía de Bufos Habaneros, que, aunque no tuvo éxito económico, dejó sembrada su modesta semilla de danzas, habaneras y guarachas.

Estos elementos y ciertas reminiscencias del vals vienés que introdujo una orquesta austriaca en la época del imperio de Maximiliano, mezclados con la savia del cancionero popular mexicano y la vena original, resultan en la producción de los compositores a fines del siglo XIX (Garrido, 1974: 16).

Este tipo de canción que se ha llamado *romántica* se arraigó profundamente en el gusto, tanto de los compositores locales de las pequeñas poblaciones del interior del país, como en el de la gente del campo, que la fue asimilando a su vida cotidiana y festiva. Así, el género se fue ganando, por el momento del día, el estado de ánimo o el sitio donde las canciones eran entonadas, calificativos como los de *rastrojeras*, *coamileras*, *charaperas*, *laboreñas*, *de borrachitos*, *de basurero* (Mendoza Martínez, 1993: 21),² o simplemente *rancheras*, como se las ha ido reconociendo de forma genérica en los años recientes. Hay que decir que, por las diversas influencias arriba mencionadas, las hay tanto en compás binario como ternario, en ritmo de habanera, de polka o de vals; la mayoría están compuestas en modo mayor, y poéticamente, están conformadas tanto por versos de arte menor como de arte mayor.

Las canciones románticas, que empezarían a ser conocidas como mexicanas, tuvieron ámbitos distintos de propagación entre las clases letradas de la sociedad porfiriana, para cuyos miembros las funciones de teatro y la música impresa constituyeron los medios privilegiados de difusión. Las canciones líricas mexicanas empezaron a entrar en el gusto de las clases altas, con composiciones como las de Narciso Serradell, Miguel Lerdo de Tejada, Ernesto Elorduy y Melesio Morales, autores con formación académica, quienes escribían las piezas, fundamentalmente, para voz y piano. Las ediciones se hacían sobre todo en Alemania, y podemos suponer que su alcance era limitado a las lecciones de piano y las tertulias en casas de la alta sociedad, principalmente en las ciudades (Mercado Villalobos, 2011: 183).

En el filo entre los siglos XIX y XX, sin embargo, había medios de difusión muy efectivos para las canciones y las melodías de estas en ejecuciones públicas destinadas a las clases populares; si bien desde el último tercio del siglo XIX el invento del fonógrafo ya se encontraba en venta en México (Garrido, 1974: 21), este

2 *Rastrojeras*: “cantadas entre el rastrojo, en pleno campo de cultivo”; por lo mismo, *coamileras*: “cantadas en el coamil”, “terreno que se desmonta para hacer en él la sembradura” (*Santamaría, s.v.*), y *laboreñas*: “cantadas en la labor”, “extensión de tierra cultivada y sembrada” (*Santamaría, s.v.*); *charaperas*: “propias de bebedores de *charape*”, “bebida fermentada hecha de pulque, panocha y otros ingredientes” (*Santamaría, s.v.*).

no alcanzaba a la mayoría de la población, sino que era privilegio de la élite. En las calles y plazas se podían escuchar las melodías de compositores populares, gracias a los cilindros u organillos de música y a otro instrumento hoy caído en desuso,

Las guitarras griegas, que eran organillos de lengüetas de metal hechas vibrar por aire al movimiento de un manubrio y producían una música suave, y que tenían un cuello largo y eran tocadas no sobre un pie de gallo como los “cilindros”, sino sobre el muslo del organillero, llevaban también las canciones [...] por todos los ámbitos del país [...] Pero la voz viva la llevaban las cantadoras, que iban de feria en feria para cantar en las plazas de gallos, bien vestidas, pues eran “chinas”, mujeres del pueblo que vestían vistosamente y entre pelea y pelea de gallos alegraban a la concurrencia y enseñaban a la gente moza las canciones nuevas compuestas por los cancioneros (Campos, 1928: 82).

Como lo describe el propio autor, además de las cantadoras de feria,³

Los otros folkloredas eran los vendedores de ante,⁴ un grupo compuesto de una cantadora, un cantador que era la segunda voz y llevaba en la cabeza un comal⁵ revestido de papel encarrujado de colores que formaba canastillas fantásticas y barcos con velamen al viento, y su arpista, que se respaldaba en la pared para sonar el arpa. El grupo se detenía de esquina en esquina para entonar coplas que atraían al pueblo, y cuando la concurrencia era numerosa cantaban canciones nuevas y hacían la colecta en el pandero, que sonaba el antero respaldando el pulgar y golpeando el instrumento sobre el metacarpo y el codo. Así recorrían grandes y pequeñas poblaciones, haciendas y ranchos, vendiendo el ante y cantando canciones nuevas (Campos, 1928: 82).

Si bien las canciones populares gozaban de buena aceptación en el campo, en las ferias y en las calles de los pueblos del interior, en el primer cuarto del siglo XX constituían un género más bien marginal en el gusto de los mexicanos de la ciudad, quienes preferían el vals, el tango, el foxtrot y el bolero (Rivas Paniagua,

3 Cabe recordar que el poeta José Juan Tablada en su libro *La feria* (1928) hace referencia a este tipo de personajes en el poema “Chole la cantadora”: “Tiene Chole la cantadora / algo del gallo de pelea / en su altivez y su elación. / [...] / En tu garganta llena de canciones, / sonora y curva como tu vihuela, / cuya ola más alta es un sollozo / y donde el sol se quiebra en lentejuelas, / y entre magnolias deshojadas / se bañan a la luna las sirenas / [...]” (Tablada, 2012: 35-36).

4 *Ante*: “postre que se hace de bizcocho, mezclado con dulce de huevo, coco, almendra, etc. Poco se usa ya” (*Santamaría, s.v.*).

5 *Comal*: “disco delgado de barro, algo combado, sin rebordes, en el cual se cuecen las tortillas y se tuestan granos, café, maíz y cacao, principalmente” (*Santamaría, s.v.*).

2003: 10). Esto cambiaría muy pronto, pues la radiodifusión, cuyo influjo empezaría a sentirse durante la década de los años treinta, coincidiría con la popularización de los conjuntos de mariachi en la ciudad de México y, por supuesto, con la llegada del cine sonoro, que desde un principio se nutriría de las canciones y la música de fondo, rasgos que determinarían en buena medida la conformación de las películas mexicanas prácticamente hasta nuestros días.

Según lo establece Yolanda Moreno Rivas (1989: 80), para la organización de sus argumentos, reforzados por las canciones, el cine echó mano del teatro de revista: muchos de los cómicos, actores, cantantes, músicos y compositores de este género pasaron al cine, llevando los conceptos creativos y formales del mismo a la naciente industria cinematográfica. La propia autora destaca el papel que las canciones tuvieron en la más tarde llamada “época de oro del cine mexicano”, al señalar que: “una buena parte de la producción del cine mexicano debió su fácil popularidad al prolífico apoyo melódico de la canción. Ya fuese tema, trasfondo, comentario o adorno superfluo, la canción fue no solo el personaje invisible de muchísimos filmes, sino también el *deus ex machina* de no pocos de ellos” (Moreno Rivas, 1989: 81).

Lo cierto es que el cine no desplazó en un primer momento al teatro; se nutrió, ciertamente, de este, pero también posibilitó el conocimiento de los artistas más allá del ámbito limitado del teatro nacional. En conjunto con la radio, el cine permitió que las canciones mexicanas y sus intérpretes —hay que destacar aquí al personaje del *charro cantor*— trascendieran las fronteras regionales y nacionales, lo que propició que luego esos artistas pudieran emprender giras por distintas ciudades de Estados Unidos —donde ya había una importante presencia de migrantes mexicanos—, por Centro y Sudamérica, España, e incluso por otras naciones de Europa.⁶

Antes incluso de este auge de las canciones mexicanas, debido al teatro, al radio y al cine, hay que señalar la importante labor de los primeros folcloristas que empezarían a realizar colecciones y estudios de los cantos populares de México. Si bien en 1909 había aparecido, impresa por la Casa Wagner y Levien, y recopilada por F. Pichardo, una importante “antología de la música que se cantaba en México entre 1860 y 1910”, en la que “todas las piezas están escritas con guía vocal y acompañamiento de piano y guitarra” (Garrido, 1974: 32); lo cierto es que el tipo de impresos al que pertenecían las colecciones tenía un alcance muy limitado. Hay

6 Sobre las primeras giras internacionales del Mariachi Vargas de Tecalitlán, uno de los grupos que salieron del país en la década de los cuarenta, en ocasiones acompañando a cantantes solistas, vale la pena consultar el libro autobiográfico de Miguel Martínez, quien fuera el primer trompetista de ese conjunto, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi* (Martínez, 2012).

que destacar entre los pioneros de las recopilaciones folclóricas a Higinio Vázquez Santa Ana y Rubén M. Campos, cuyas colecciones (de 1925 y 1928, respectivamente), influidas a un tiempo por el romanticismo decimonónico y por el nacionalismo posrevolucionario, son fundamentales hoy en día para conocer la música popular de fines del siglo XIX y principios del XX.

Es conveniente referirse aquí en particular a la difusión de las canciones rancheras del compositor mexicano Chucho Monge (Morelia, 1910-México, D.F., 1965), algunas de las cuales fueron ampliamente conocidas en su tiempo, y lo siguen siendo hasta nuestros días. Transmitidas en un primer momento gracias a los espectáculos teatrales y a las audiciones informales, sus canciones cobrarían pronto gran proyección por la influencia de la fonografía, la radio y el cine, medios en los cuales incursionaron con gran éxito, en la voz de cantores de gran fama, dentro y fuera de México. Cabe recordar que

La generación de Chucho Monge daría el giro a este panorama [musical dominado por los géneros extranjeros], al retomar a su manera la creación de las llamadas *canciones mexicanas*, que durante el porfiriato habían echado raíces, con la influencia de la ópera italiana, principalmente en el Bajío [...]. Aquellas canciones, en cuyas letras convivían los temas de la poesía romántica europea con el lenguaje del campo mexicano, ya eran clásicas para la época en que el michoacano comenzaba a escribir las suyas (González, 2013: 28).

Su canción *La feria de las flores* (registrada en 1942, aunque compuesta en 1936, según lo declaró en una entrevista) resulta emblemática en la popularización del género ranchero, pues alcanzó una gran difusión en su tiempo. Si bien aparentemente no llegaría a grabarla, sería estrenada por la gran cantante mexicana Lucha Reyes, quien, según el testimonio del propio compositor, fue quien lo llevó de géneros como el vals, el tango y el bolero al de la canción ranchera: “le aconsejó, le sugirió y hasta le rogó que hiciera canciones que expresaran la belleza del folklore” (Ortega, 1964: 13).

Acaso sin que el autor se lo propusiera, la letra de *La feria de las flores* parece referir a la radiodifusión, medio que justamente contribuiría a su propagación, al llevar sus versos y su melodía por lugares muy distantes:

Me gusta cantarle al viento,
porque vuelan mis cantares
y digo lo que yo siento
por toditos los lugares.

Seguramente en virtud de la difusión radiofónica, la canción se popularizó rápidamente, al grado de que apenas en 1943 se filma una película con el mismo título (del director José Benavides Jr.);⁷ en los créditos la canción aparece anunciada como *A ver qué pasa*, la forma en que el autor la tituló originalmente. Parece evidente que la inclusión de la canción en el título —y que en realidad no se justifica en la trama— se trataba de un recurso de mercadotecnia; se puede suponer que los productores consideraron que en las voces de Antonio Badú y del en aquel entonces joven actor y cantante Pedro Infante se garantizaría el éxito de la película en la taquilla —por cierto, en la ejecución de la canción, esta aparece en una versión un poco diferente en la melodía y en algunas partes de la letra—.

El caso de la película referida ilustra un hecho señalado por Juan S. Garrido acerca de la importancia de las canciones rancheras en la cinematografía de aquella época, y viceversa:

La canción ranchera merece una mención especial, porque si bien es verdad que ya era cultivada y que por tradición se consideraba como tal a toda canción de estilo campesino, no había recibido respaldo hasta que surgió el cine sonoro en México [...] los autores preferían llamarlas simplemente canciones mexicanas. Con la demanda de melodías ligeras, que el cine necesitaba con urgencia, se escribieron muchas de estas llamadas canciones rancheras. Algunas prevalecen hasta la fecha (1974: 69).

Si bien *La feria de las flores* ilustra el caso contrario, pues no fue escrita para el cine, sino que este se sirvió de la popularidad de aquella, lo cierto es que Chucho Monge tuvo una importantísima participación en la cinematografía de su tiempo. Yolanda Moreno Rivas señala que, aun cuando la época de oro de la industria filmica mexicana había pasado ya, “Chucho Monge siguió inundando la pantalla con sus canciones, comedias y melodramas, al grado de que para el año 1962 había escrito canciones para 176 filmes, y de ellos, 76 estaban titulados como la canción-tema de la película” (1989: 83). En una entrevista de la época, las cifras crecen: “Chucho Monge ha musicado [sic] más de 250 películas, [lo] que lo ha hecho ganador de la medalla ‘Mario Talavera’, presea que tienen además Manuel Esperón y Raúl Lavista” (Ortega, 1964: 15).⁸

7 Referida al héroe de corrido Valentín Mancera (quien nació a mediados del siglo XIX en San Juan de la Vega, Guanajuato, y fue un bandido justiciero; véase Avitia Hernández, 1997: 176-178), la película lleva el subtítulo de *El valiente Valentín*. La música y las canciones son de Manuel Esperón (música) y Ernesto Cortázar (letra). La canción “A ver qué pasa” aparece en los créditos como de la autoría de Jesús Monge.

8 A la luz de estos datos, resulta clara la importancia de estudiar la relación entre el cine y la canción popular, tanto para el caso de Chucho Monge en particular, como para el de otros compositores, músicos y cantores, de su tiempo y posteriores.

Pocos años después de la aparición del filme homónimo, la canción cobraría un nuevo impulso, cuando

cantan una vez esta canción a la entonces sensacional figura del toreo, Manuel Rodríguez *Manolete*; el gran torero se vuelve loco con la melodía, siente que en ella está reflejado todo el México que conoce y que quiere; la pide en todas partes, la canta siempre, y vuelve ‘La feria de las flores’ a tomar una popularidad inusitada. [... Luego], La lleva el inolvidable Manolete a España, la utiliza como un recuerdo de su cariño a México, y entonces “La feria de las flores”, que ya se cantaba en todo el Continente nuestro, se vuelve internacional, y con ella llegan a ese sitio otras bellas canciones de Chucho Monge (Ex, 1948: 47).

Sandra Monge, la hija del compositor, recuerda que su padre —quien seguramente gustaba de la fiesta brava, toda vez que compuso una canción al matador mexicano Silverio Pérez y otra a la rejoneadora peruana Conchita Cintrón— recibió como regalo de Graciela Olmos, *La Bandida* una foto del matador español; la sugerente dedicatoria decía: “Chuchito, Manolete fue tuyo y mío”. Según señala Sandra, “esa foto la tuvimos en la casa, colgada en la pared; o sea que mi papá quiso mucho a Manolete” (González, 2013: 30), quien, por cierto aparece, en uno de los escasos registros sonoros que de él se hicieron —incluido en el documental *Manolete, 50 años después*, de Emilio Maille—, cantando a dúo en Texcoco con Silverio Pérez la referida canción inmortal de Monge.

Además de Manolete y Silverio, cantantes tan importantes como Jorge Negrete, Las Hermanas Padilla, Antonio Aguilar, Luis Pérez Meza, Lola Beltrán y Plácido Domingo han interpretado esta canción, que forma parte hoy en día del repertorio básico de los conjuntos de mariachi. Es indudable que el compositor tenía una predilección especial por *La feria de las flores*; prueba de ello es que él tenía por costumbre

imprimir tarjetas de fin de año en pequeño formato, con reproducciones de las partituras de sus obras, o bien, con caricaturas de los miembros de la familia; los singulares textos de felicitación eran obra de Chucho. En la de 1951, que incluye la partitura de “La feria de las flores”, dice: “Jesús Monge Ramírez e Isabel H. de Monge desean a todos sus amigos una Feliz Navidad y mucha lana para el nuevo año de 1952” (González, 2013: 35).

Cabe agregar que, por la composición de esta canción, el 15 de marzo de 1954, Chucho sería declarado hijo predilecto de Huauchinango, Puebla, donde

desde finales de los años treinta del siglo pasado se realiza la Feria de las Flores, festividad en la cual la composición de Chucho Monge es considerada como un himno. Así, la canción ranchera vuelve de la ciudad al campo, y a partir de su constitución lírica esencial cobra una dimensión emblemática, pues si bien no fue compuesta original para la feria de Huauchinango, poco tiempo después de aparecida es asimilada como representativa de dicha festividad.

De alguna manera, esto sucede a nivel nacional, pues la canción ranchera se irá convirtiendo en rasgo distintivo de cierta identidad mexicana estereotípica, que se reconoce dentro y fuera del país. Para explicar este fenómeno, hay que volver al cine, pues la imagen que tenemos de la canción y la cultura rancheras proceden en buena medida de las películas que consagraron la efigie de un rancharo echador, pendenciero, enamorado y cantor; el repertorio que cantaba —y hay que recordar que muchas canciones fueron compuestas expofeso para las películas— recogía y fomentaba esa imagen, y daba cuenta de una supuesta identidad ranchera, que se fue consolidando como prototípica de la mexicanidad.

La acción de dichos filmes no pocas veces era situada en el escenario de la cantina, donde el charro, acompañado de un trío o del infaltable mariachi, ahogaba sus penas y expresaba su alegría o el despecho de que era víctima por medio del canto asociado a la borrachera; otro tanto pasaba en el palenque de gallos, donde las canciones salían a relucir reforzando la cultura festiva ranchera, provista de las apuestas, los atuendos típicos y la violencia. La serenata y el coloquio entre el amante y la amada eran momentos cumbre de la expresión amorosa, y permitían asimismo el despliegue de nuevas canciones y de arreglos de algunas ya populares.

Por supuesto que con el paso del tiempo esta imagen se fue desgastando, tal como sucedió con la poética de las canciones rancheras, que si bien gustaban al público,⁹ fueron dando en lo que se llegaría a considerar “la degeneración de la producción melódica mexicana”; en otros términos, el “jalisco musical”, como se llamaba en un artículo periodístico de la época a las canciones rancheras de principios de la década de los cincuenta. En palabras de Chucho Monge, estas composiciones hacían referencia a un “ambiente ajaliscado, según las películas” (Corona, 1953: 12); es decir que el medio que permitió la gran propagación del género de las rancheras determinaría de algún modo también su crisis y debilitamiento.

9 Hay que recordar en particular al compositor José Alfredo Jiménez (Dolores Hidalgo, 1926-México, D.F., 1973), acaso el más reconocido autor y cantante de rancheras en la segunda mitad del siglo pasado, quien desarrolló una estética de la embriaguez y el patetismo, hoy emblemática. Si bien en los años cincuenta, con la paulatina decadencia del cine y el inicio del auge de la televisión algunos periodistas y compositores consideraban que la canción mexicana se encontraba en crisis, lo cierto es que compositores posteriores han realizado importantes aportes al género. Entre ellos destacó, sin duda, Juan Gabriel (1950-2016).

En su amplia colección *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* (aparecida originalmente en 1961), Vicente T. Mendoza consideraba importante, ante el aparente estado de crisis de la canción mexicana, aportar “una obra que mostrase a los músicos populares, a los compositores de canciones, a los arreglistas y directores de programas, a la crítica y al público en general los tesoros que encierra nuestro género canción”; con su colección amplia y bien organizada de más de trescientas canciones —la mayoría, para la época, ya integradas al acervo de la tradición oral—, procuraba contribuir a “anular el estado de crisis aparente en que se encuentra el canto popular en México” (1993: 13).

Además de las canciones que en la época podían considerarse folclóricas —muchísimas de las cuales, por cierto, no nos resultan conocidas ya hoy en día—, Mendoza considera las composiciones de aquellos autores “que han procurado conservar la forma y la índole de nuestra canción. Por lo tanto, en un apartado especial se incluyen canciones de autores bien conocidos, juzgados y estimados de todos” (1993: 15). La mayoría de las 17 canciones que incluye en dicho apartado corresponden a autores que, si bien son de la generación anterior a la de Chucho Monge, fueron muchos contemporáneos de él, como el también michoacano Marcos A. Jiménez (1882-1944), Ricardo Palmerín (1887-1944), Alfonso Esparza Oteo (1894-1950), Ignacio Fernández Esperón *Tata Nacho* (1894-1968), Joaquín Pardavé (1900-1955), Guty Cárdenas (1905-1932) y Agustín Lara (1900-1970).

Es de llamar la atención que el folclorista no haya incluido ninguna composición de Monge, aunque hay que decir que las canciones populares en la época eran tantas y algunas eran tan bellas, que la omisión, si no se justifica, al menos se entiende; él mismo señala la que pudiera ser la causa:

Desgraciadamente, no he obtenido de todos los autores las canciones representativas que deseaba [hay que recordar que incluye tanto la letra como la línea melódica], y por lo tanto no figuran en este trabajo. No se trata en ningún caso de discriminación, ni de olvido, ni de menosprecio; de haber podido obtener sus producciones las habría incluido con seguridad (Mendoza, 1993: 15).

Lo cierto es que a la vuelta de los años la gran difusión de la canción ranchera, debida en gran medida a su afortunada incursión en los medios de comunicación masiva durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, ha influido en su pobre estudio académico y, probablemente, en cierto menosprecio de parte de los investigadores de la lírica y la cultura populares, que han llegado a considerar la popularidad del género como mera “consecuencia de la modernidad y el ne-

gocio de la música popular mexicana, cuyo producto fundamental de mercado es la canción ranchera, que hace a un lado el baile regional y el zapateado” (Chamorro Escalante, 2000: 146).

Sin embargo, más allá de su gran popularidad, que implicó un éxito comercial en su época de mayor auge —y hasta nuestros días, en ciertos ámbitos—, el género de la canción ranchera conjunta, como lo he ilustrado aquí, una innegable raíz tradicional con el sustrato folclórico rural que la acunó, y con el talento, en su tiempo, de las cantoras de feria, los compositores, músicos y cantantes, así como de arreglistas, actores y guionistas que la proyectaron mucho más allá de las fronteras nacionales. El caso particular de Chucho Monge —quien además de *La feria de las flores* compuso, entre otras, canciones rancheras tan conocidas como *México lindo*, *Besando la cruz*, *Pa qué nos sirve la vida* y *Cartas marcadas*— resulta ilustrativo de cómo este tipo de canción parte de un estilo tradicional, para contribuir, gracias a su difusión, a la configuración del gusto popular que llegaría a delinear el género de la canción ranchera del siglo XX, compuesta, cantada, escuchada, reconocida y vigente, sin duda, hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, 1997. *Corrido histórico mexicano. Voy a contarles la historia (1810-1910), tomo I*. México: Porrúa.
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: SEP / Talleres Gráficos de la Nación.
- CHAMORRO ESCALANTE, J. Arturo, 2000. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- CORONA, Rubén, 1953. “El público, culpable del auge del jalisco musical, según Ruiz Armengol y Chucho Monge”, *Novedades* (27 de mayo), 12.
- EX [seudónimo], 1948. “Chucho Monge, autor de ‘Cartas marcadas’ y ‘La feria de las flores’”, *Melodías Mexicanas. El Cancionero de los Éxitos Musicales*, 13 (diciembre), 47.
- GARRIDO, Juan S., 1974. *Historia de la música popular en México (1896-1973)*. México: Extemporáneos.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2013. “Chucho Monge. Un canto por toditos los lugares”. En *Creadores de utopías, vol. III*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán, 25-37.
- MARTÍNEZ, Miguel, 2012. *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*, México: CONACULTA / Secretaría de Cultura de Jalisco.
- MENDOZA, Vicente T. (ed.), 1993. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología [1961]*, México: FCE.
- MENDOZA MARTÍNEZ, Vicente, 1993. “Introducción”, en Alfonso Flores Domene (comp.), *La canción cardenche. Tradición musical de La Laguna*, México: CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares, 13-27.
- MERCADO VILLALOBOS, Alejandro, 2011. “La música en Valladolid-Morelia, 1810-1910”. En Jaime Hernández Díaz y Cintya Berenice Vargas Toledo (coord.), *La vida cotidiana de los michoacanos en la Independencia y la Revolución mexicana*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán-Centro de Documentación e Investigación de las Artes, 173-188.
- MORENO RIVAS, Yolanda, 1989. *Historia de la música popular mexicana*. México: CONACULTA / Alianza.

- ORTEGA, Romero, 1964. "Chucho Monge, fuente inagotable de la más bella inspiración". Suplemento dominical de *La Voz de Michoacán* (19 de abril), 13.
- REUTER, Jas y María Teresa MIAJA, 1985. "Índice descriptivo de canciones", en *Cancionero folklórico de México*, vol. 5. *Antología, glosario, índices*. México: El Colegio de México, 85-309.
- SANTAMARÍA, Francisco J., 2000. *Diccionario de mejicanismos* [1959]. México: Porrúa.
- TABLADA, José Juan, 2012. *La feria (poemas mexicanos)* [1928]. México: CONACULTA.

4. Cancionero, infancia y educación

La representación del mundo de lo abstracto en las adivinanzas

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

Es de todos sabido que la adivinanza, como género lírico, es una de sus manifestaciones de mayor arraigo y permanencia, tanto en la tradición oral como en la escrita. Esto se debe, en parte, al hecho de que pertenece tanto al mundo infantil como al de los adultos. También a su inherente vínculo con lo secreto, lo oculto, lo desconocido. En ellas se trata de entender, como su nombre lo indica, lo “divino”, del *divinare*, *addivinare* latino, como un don especial envuelto en palabras que permite o propicia trascender lo humano, lo terreno en busca de lo divino. Hacer “visible lo invisible” —en palabras de María Gabriela González Gutiérrez— desde tiempos ancestrales; en ocasiones, a través de los oráculos, las profecías, los enigmas, los acertijos o las adivinanzas. Respecto a los dos últimos César Morán Bardón comenta:

Se caracterizan por su brevedad. Por manifestarse generalmente en verso, por una sencillez encantadora, sencillez aparente, lugareña, siempre con segunda intención, envolviendo la idea en metáforas, en palabras de doble sentido, que obligan a aguzar la inteligencia antes de caer en el significado. Los de origen popular, que son los más auténticos, encantan, embelesan, regocijan el espíritu. El mismo desaliño con que se presentan, la libertad con que se apartan de las reglas de versificación (variadísima por otra parte), les da carácter de ingenuidad, e independencia (1957: 331).

La adivinanza, de la cual nos ocuparemos ahora, tiene, al igual que el enigma y el acertijo —entre otras muchas características— la especial cualidad de

ocultar su sentido en vez de desvelarlo. De ahí que resulte idónea como arte de ingenio, ejercicio intelectual o lúdico para encontrar lo velado muchas veces envuelto en la descripción de alguna de las características del objeto o de la acción; otras, mediante la descomposición de la respuesta, diseminándola a lo largo de la adivinanza y, otras más, aludido a través de una figura retórica o tropo. Porque como bien señalan Garfer y Fernández, especialistas en el género: “El ser humano tapa y destapa las cosas, se implica en ellas para complicarlas y encontrar luego el placer de explicarlas” (1993: 8).

En el primer caso se suele presentar una descripción que apunta, en ocasiones, al lugar de origen: “En el campo fui nacida...”, fórmula de inicio que nos remite, generalmente, a algún elemento propio de la flora; al color: “Blanco fue mi nacimiento...”; a la forma: “Soy redonda como el mundo...”; al sabor: “Dulce, dulce como la miel...”; al tamaño: “Larga y alta...”; a su apariencia: “Por fuera soy espinoso...”; o a una acción determinada que caracteriza al objeto: “Duermo de pie...”. Todas ellas, características que cumplen una función orientadora para que el destinatario encuentre la respuesta. Las adivinanzas más propicias para el uso de este recurso son, por supuesto, las relacionadas con los objetos, la flora y la fauna. En ellas se alude a características concretas y específicas de su condición.

El segundo caso, quizá el más sencillo de todos, se apoya en las habilidades auditivas o visuales del receptor. Las adivinanzas de este tipo son definidas por Farfán y Calderón como “adivinanza de significante” y, como señalan, “no proporcionan detalles” sino que tan solo ofrecen fragmentos de la palabra buscada (1993: 24). En ellas, incluso no importa la ortografía sino el sonido o fonema. Se prestan al **calambur** por su capacidad de conformar nuevas palabras:

Te la digo y no me entiendes,
te la vuelvo a repetir.
(La tela)

Ya ves, ya ves,
adivina lo que es.
(Las llaves)

La tercera fórmula de construcción es, sin duda, la más compleja, y por ende resulta más atractiva pues aprovecha las figuras retóricas o tropos para conformar la adivinanza. En ellas encontramos, además, una característica que resulta muy interesante, porque tiene que ver con su capacidad de representar el mundo de lo abstracto, lo que no se puede describir por su forma sino por su sentido, el que se

refiere a lo absolutamente inasible; a lo que, sin ser, es, está, existe. Es el mundo de los conceptos, los sentimientos, las sensaciones, las circunstancias. Es decir: todo aquello que carece de forma concreta y a lo que se tiene que hacer referencia por medio de imágenes o símiles, en tanto no se puede ni describir por su apariencia o contenido, ni por la descomposición de su nombre. Es en el que, al enunciar el referente, se apela a lo abstracto de su esencia. De ahí que sea necesario, en este tipo de adivinanzas, tender una especie de hilo lingüístico; generalmente, a partir del aprovechamiento de una figura retórica o tropo, o mediante la alusión a uno o varios términos que pertenecen o están asociados al mismo campo semántico del concepto oculto a adivinar, para dirigir al receptor hacia la solución. Hay que saber escuchar o leer con cuidado, lo que de seguro ayudará a poder descifrar las claves que se esconden o son aludidas en la adivinanza.

Mundo que tiene que ver con lo que hace del ser humano un individuo; diferente a los demás seres vivos por el hecho de ser capaz de expresar la forma en que piensa o concibe su entorno. Algo de lo que se ha nutrido la literatura siempre, tanto la culta como la popular y, muy en especial, la poesía; en particular, la conceptista.

Asimismo, tiene que ver con la forma de expresarlo, de describirlo, de construirlo ante los demás. Y, en el caso de las adivinanzas, de convertirlo en un reto, en un juego que tiene mucho que ver con el ingenio, la imaginación y la capacidad lingüística de transformarlo en mensaje; sobre todo, en aquellas adivinanzas que nos remiten al universo de lo abstracto, a través de conceptos, ideas, sensaciones y acciones. En ellas tienen que operar peculiares mecanismos de asociación, que van más allá de la descripción de un objeto, o de la mera descomposición fonética, léxica o sintáctica. Tienen que ver más bien con lo que Stephen Ullman describe como:

El “campo asociativo” de una palabra [el que] está formado por una intrincada red de asociaciones, unas basadas en la semejanza, otras en la contigüidad, unas surgiendo entre los sentidos, otras en los nombres, y otras a su vez entre ambos. El campo [que] es por definición abierto, y [en el que] algunas de las asociaciones están condenadas a ser subjetivas, si bien las más centrales serán en general las mismas para la mayoría de los hablantes. Se ha intentado identificar algunas de estas asociaciones centrales mediante experimentos psicológicos, pero también pueden establecerse por métodos puramente lingüísticos; reuniendo los más obvios sinónimos, antónimos y homónimos de una palabra, así como los términos semejantes en cuanto al sonido o al sentido, y aquellos que entran en

las mismas combinaciones habituales, las mismas “consociaciones”, por usar el término del profesor Sperber. Muchas de estas asociaciones están corporizadas en el lenguaje figurado: metáforas, símiles proverbios, idiotismos y demás (1972: 271).

En las adivinanzas que refieren conceptos, estos generalmente son aludidos a través de su relación con otros plenamente codificados dentro de su campo semántico. De ahí que mediante la mención de una característica o cualidad específica sepamos hacia dónde dirigir nuestra atención como receptores. Este recurso puede presentarse de diversas maneras, ya sea en forma de símil o escondido tras una metáfora, prosopopeya, metonimia, quiasmo, paradoja, calambur o cualquier otro recurso retórico; incluso, mediante una simple repetición. Sin embargo, la clave principal no está en el recurso sino en el campo semántico aludido. Por ejemplo, si hablamos del concepto “muerte”, tenemos que mencionar términos como “equitativa”; si “amor”, “ceguera”; y así, sucesivamente. Se trata de aludir, elidiendo y, a la vez, incidiendo.

Veamos una pequeña muestra del *corpus* y acerquémonos a ellas, en esta etapa, desde una ordenación temática; primero, a los tres grandes conceptos rectores del hombre. Los que Miguel Hernández identificó como “las tres heridas”: el amor, la vida y la muerte.

Es un hecho que al no poder describir algo se suele recurrir a la creación de una imagen que lo represente, y para construir la imagen es necesario apelar a algo asociado con aquello que queremos aludir. Por ejemplo, para representar el amor tenemos una adivinanza que nos remite a pensar en una palabra relacionada con la pasión y con una ciudad que, a la inversa, tiene el mismo nombre. Es decir a un juego de letras en forma de **palíndromo**:

Al derecho soy **pasión**,
al revés una **ciudad**,
busca bien la solución,
no tiene dificultad.
(El amor y Roma)

Algo parecido sucede en la siguiente adivinanza, solo que esta coloca la palabra oculta en un **acróstico**, con las letras al final de cada verso. En ella no aparece ninguna palabra clave que nos oriente hacia la respuesta. Solo contamos con la alusión a las letras. Este tipo de adivinanza es, a mi juicio, el más simple y obvio:

En la casa de la A
me encontré a la M
y me dijo que la O
era amiga de la R.
(El amor)

Caso distinto el del siguiente ejemplo, en el que la **prosopopeya** —figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre— juega un importante papel; constituye uno de los recursos retóricos más frecuentes en la construcción de las adivinanzas. De esta figura cuento con numerosos ejemplos en mi *corpus*:

Soy un **apuesto galán**
que ni hambre ni hartura quiero,
pues me mata el mucho pan,
y con poco pan me muero.
(El amor)

En ella, la referencia a un “apuesto galán” y a los efectos del “mal de amor”, propios de la gula y la lujuria —su pecado gemelo—, la pérdida de apetito y su contraparte, “la hartura” —su cualidad de ser insaciable— nos dirigen al campo semántico adecuado y, por ende, a la respuesta correcta.

Otras lo describen utilizando **símiles** que nos acercan a algunas de las características propias del amor. El ser especialmente contradictorio, dulce y amargo a la vez:

Es **blanco como la leche**
y **negro como el carbón**,
es **dulce como la miel**
y **agrio como el limón**.
(El amor)

En ocasiones, es mediante el uso del **quiasmo** que se construye la adivinanza, al repetir palabras iguales de forma cruzada y mantener una simetría, a fin de que la disparidad de sentidos resulte, a su vez, significativa. Con el quiasmo se busca dar valor a una idea central a partir de la repetición de una frase, generando

un efecto sorprendente que induzca a la meditación. Esta figura que se conoce también como “paralelismo inverso”, porque la primera parte de una construcción gramatical es balanceada por la segunda, que la refleja en orden inverso. Como sucede en la siguiente adivinanza:

Tú eres la mitad de mí
y yo de ti la mitad.
(La amistad)

Figura capaz de unir las más apartadase inconcebibles contradicciones:

Uno lo feo a lo hermoso,
los pobres a los pudientes,
hago a los flacos, valientes,
y al descreído, piadoso
(El amor)

Ahora bien, entre los siguientes dos conceptos, la vida y la muerte, las palabras clave tienen que ver con la brevedad y la equidad, que son precisamente las que nos aproximan a la respuesta acertada:

¿Qué será, qué será,
que cuanto más se alarga
más se acorta?
(La vida)

Tópicos presentes en la tradición popular y culta, como bien recordamos con las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y la *Danza de la muerte*, poemas en los que aparece bajo una figura femenina, a la que nadie quiere ver y que trata a todos por igual:

¿Quién es la mujer fatal
que sin fusil ni mortero
a papas y emperadores,
a todos los hace cero?
(La muerte)

Conmigo nadie está contento,
me rechazan con enojo,

yo misma visito al viejo
y a mí me visita el mozo.
(La muerte)

Otras adivinanzas nos remiten a acciones vitales, aquellas que percibimos pero son difíciles de describir. En ellas la **antinomía** resulta muy útil porque la clave se da en el encuentro de los contrarios:

Entre **subir y bajar**
tengo la vida pendiente,
al que lo adivine primero
le doy un peso pa' su aguardiente.
(La respiración)

¿Qué es, qué es
que **te agarra**
y **no lo ves?**
(El sueño)

Crece y se **achica**
y nadie la ve,
no es luz y se apaga,
adivina qué es.
(La sed)

O por **paralelismo**, al referir sus efectos y mencionar la marca de tenerlo que vencer, además de la marca temporal presente en la mención de la noche:

Nos **cierra los ojos,**
nos **abre la boca,**
y para vencerlo
una **noche es poca.**
(El sueño)

Se ha hecho muy necesario
después de dura jornada,
suele duplicar la vida
y **consiste en no hacer nada.**
(El descanso)

En ocasiones la asociación se presenta en forma de **paradoja**, en el caso de una necesidad vital, por ello la imagen establece la relación vida / muerte:

Responderás al momento:
¿qué es lo que **si no matan**
no queda jamás contento?
(El apetito)

No me permitas crecer,
porque **si tú no me matas**
a ti yo te mataré.
(El hambre)

Mediante una **metáfora** amenazante:

Adivina adivinanza,
¿cuál es el **bicho que pica la panza?**
(El hambre)

O por la simple descripción de una acción:

Mueves uno, mueves otro,
y vuelves a repetir,
y **repitiendo lo mismo**
muy lejos te puedes ir.
(El caminar)

En el caso de las adivinanzas que nos remiten a **procesos mentales** observamos que es frecuente la asociación de estos a las aves y al vuelo, por inasibles, etéreos e incontrolables:

Un ave, de tanto volar,
donde se asienta
no ocupa lugar.
(El pensamiento)

Vuelo, vuelo sin cesar,
no me pueden atrapar.
(El pensamiento)

Vuela que vuela,
allá va y viene,
hace y construye
y manos no tiene.
(La imaginación)

Asimismo por la descripción de sus efectos:

Dentro del cerebro estoy
y muy mala me tiene
quien de todo se olvida
y el recuerdo no retiene.
(La memoria)

Lo lees de atrás pa'delante
y de adelante pa'atrás,
y significa lo que haces
con un hecho tú aceptar.
(Reconocer)

Siempre estoy sola,
nadie me acompaña.
(La soledad)

Claves parecidas a las que se dan por elisión paralelística, aliterada en las siguientes adivinanzas:

Quien la tiene, nada tiene;
quien la sabe, nada sabe;
quien la hace, nada hace;
quien la oye, nada oye;
y quien la ve, nada ve.
(La nada)

En ocasiones la clave aparece presente en forma de comparación:

¿Qué es mayor que Dios,
más maléfico que el Diablo,

los pobres lo tienen,
a los ricos no les hace falta,
los muertos lo piensan
y si lo comes morirás?
(La nada)

y en otras por **ausencia** o **quiebre**:

Existo cuando estoy preso,
mas **muelo** si me liberan,
y por las indiscreciones
muchas personas se enteran.
(El secreto)

Eres su dueño mientras lo callas,
su prisionero cuando lo dices.
(El secreto)

Si me nombras,
desaparezco.
(El silencio)

No es posible nombrarlo
sin **romperlo**.
(El silencio, el secreto)

Lo corta un susurro,
lo llena un aullido,
lo aprecian los sabios,
lo rasga un zumbido.
(El silencio)

No soy necesario
ni hago falta yo,
y aunque no me quieran,
por encima estoy.
(El ruido)

¿Qué cosa tiene el molino
precisa y muy necesaria,
que **no molerá sin ella**
y **no le sirve de nada?**
(El ruido)

Me tiene la moto,
me tiene el avión,
no soy gasolina
ni arranco el motor.
(El ruido)

No tengo voz pero hablo,
no tengo alas y bien vuelo,
puedo vestirme de rosa
o puedo cubrirme de negro.
(La noticia)

En el caso de las referencias a los valores éticos o morales la relación se establece por los conceptos codificados tradicionalmente. Entre los positivos tenemos:

Me comparan a un cristal
que si se empaña una vez,
la mancha o la palidez
se lavan luego muy mal.
(La honra)

Me llaman equitativa
sabiendo mi ceguera,
pero a ninguno le agrada
que yo lo vaya a buscar.
(La justicia)

Y entre los negativos vemos que abunda la descripción y la prosopopeya:

Descripción:

Doña Petra dice a Juana
lo que le dijo Benita,

y cada cual que lo cuenta
pone de su cosechita.
(El chisme)

Prosopopeya:

Soy un vicio nada bueno,
aquel que me tiene
sufre tristeza del bien ajeno.
(La envidia)

Soy peligrosa, mala enemiga,
de grandes males yo soy capaz,
sabrás quién soy cuando te diga
que lo contrario soy de la paz.
(La guerra)

No soy de carne ni hueso,
y casi siempre escondido
por lo general estoy
en la cárcel o presidio.
(El crimen)

Paradoja:

Nadie lo quiere tener
y el que lo tiene
no lo quiere perder.
(El pleito)

Algunos son meramente circunstanciales y en ellos se recurre solo a la descripción:

Doce signos en el cielo
rigen la vida del ser,
y sólo los enterados
los han sabido entender.
(Los signos del zodiaco)

Vicente Fernández lo tiene muy grande,
Nelson Ned lo tiene muy chico

y Juan Gabriel ni lo usa,
¿qué es?
(El apellido)

Todo el mundo lo lleva,
todo el mundo lo tiene,
porque a todos les dan uno
en cuanto al mundo vienen.
(El nombre)

A lo opaco hace lucir,
al mate le da remate,
sabiendo muy bien pulir
la cosa de que se trate.
(El brillo)

Resulta importante destacar que la mayor parte de los recursos presentes en este tipo de adivinanzas —paralelismo, quiasmo, antinomia— forman parte de figuras retóricas basadas en la repetición. Esta función de repetir elementos juega un importante papel que propicia la representación del concepto a adivinar. Asimismo, es de destacar el papel de los campos de asociación semántica y la recurrencia de palabras clave que dirigen nuestra atención a una determinada concepción del concepto, en tanto funcionan como redes asociativas por semejanza, contigüidad u oposición entre sentidos. Algunos muy obvios por pertenecer al mismo campo semántico que domina la mayoría de las personas; otros, por asociaciones de índole subjetiva, y muchos por estar ya codificados en el saber culto y popular. Como bien señalan Farfán y Calderón: “Las adivinanzas encierran pues un procedimiento de creación semántica y en ese sentido propician la evolución lingüística. Posteriormente se conservan en el pueblo como estructuras o fórmulas hechas para nombrar un objeto” (1993: 38); y añadiríamos: también para representar el mundo, incluso aquel que tiene que ver con lo inasible, lo abstracto, mediante su alusión, elisión u omisión.

BIBLIOGRAFÍA

- FARFÁN, Rosa María y Mario CALDERÓN, 1993. *La adivinanza*. Puebla: Editorial Cajica.
- GARFER, José Luis y Concha FERNÁNDEZ, 1993. *Adivinancero temático español. Vegetales*. Madrid: Taurus.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, 2014. *Si quieres que te lo diga, ábreme tu corazón. 1001 adivinanzas y 51 acertijos de pilón*. México: El Colegio de México.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa y Pedro C. CERRILLO, 2011. *Sobre zazaniles y quisicosas: estudio del género de la adivinanza*. España: Universidad de Castilla La Mancha-Cuenca y México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- MORÁN BARDÓN, César, 1957. “Acertijos. Colección recogida directamente del pueblo”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid, 299-364; y reproducido en 1990, *Obra etnográfica y otros escritos*, tomo II, Centro de Cultura Tradicional, Salamanca, 327-382.
- ULLMAN, Stephen, 1972. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Aguilar.

De la calle al aula: la presencia del cancionero popular infantil en los libros de texto

CÉSAR SÁNCHEZ ORTIZ
Universidad Castilla-La Mancha
CEPLI

El viaje de las composiciones que forman parte del cancionero popular infantil desde su medio de transmisión natural —calles, plazas, parques o patios de recreo— hasta los libros de texto es un fenómeno, podríamos decir, reciente, pues si la aparición de estos materiales didácticos puede situarse en España de manera más o menos clara y regulada, una vez que nacen los primeros “sistemas educativos” —en las primeras décadas del siglo XIX—, no será frecuente encontrar alguna de estas cantilenas impresas en libros de lecturas, catones o cartillas, hasta bien entrado el siglo XX.

Si bien es algo comúnmente aceptado que nuestra lengua, como el resto de las lenguas romances, se manifestó literariamente por vía oral antes que por vía escrita; que de aquellos géneros literarios orales aparecen muestras en obras que fueron creadas e impresas con posterioridad durante casi todos los periodos literarios; que, además, estas composiciones, aunque fijadas por escrito, no han perdido en ocasiones su carácter oral y popular; y que son más abundantes en nuestras lenguas romances que las manifestaciones literarias cultas o escritas,¹ sin embargo las composiciones propias de la tradición oral no gozaron de atención alguna en los tratados de didáctica escolar hasta la aparición de las nuevas corrientes educativas de principios del siglo XX, y no han experimentado un trato mucho más favorable desde entonces hasta nuestros días. Pero comencemos recordando de manera general algunos de los vínculos entre folclor y educación.

1 Rodríguez Almodóvar (1990: 54): “Los más eminentes mitólogos, antropólogos y semiólogos de este siglo —y del pasado— han tenido a bien recordarnos de vez en cuando que la abundante deuda de la literatura culta para con la literatura folclórica (“etnoliteratura”) es algo más que un accidente en la civilización occidental”.

Folclor y educación

Sin centrarnos exclusivamente en el punto de vista de la didáctica escolar, podemos afirmar que es con el auge del espíritu del Romanticismo y el consiguiente “descubrimiento” y toma en consideración del pueblo como motor de la historia y el arte, cuando comenzaron a valorarse y ponerse por escrito aspectos como lo tradicional, lo oral, lo rural, lo de antaño, tomando forma así un nuevo caudal de manifestaciones literarias orales por las que se comenzó a mostrar un importante interés científico y una extraña preocupación ante el riesgo de su desaparición, ya que en estas manifestaciones, según el pensamiento romántico, se expresaba el alma de la colectividad. La obra de Johann Gotfried Herder *Las voces del pueblo a través de sus cantos*, las recopilaciones de cuentos de los hermanos Grimm, los trabajos de Fernán Caballero o las distintas Sociedades de Folklore que aparecen en muchos países durante el siglo XIX son buena muestra de este fenómeno que, seguramente, tendría antecedentes previos al Romanticismo, aunque con otros nombres y sin tanta sistematización (vid. Díaz Viana, 2005: 35).

En España nunca llegó a constituirse la Sociedad de Folklore Español, aunque sí se aprobaron sus estatutos en 1881 y se crearon varias sociedades regionales; sobre todo, en Andalucía y Extremadura, siendo posiblemente la más importante la Sociedad del Folklore Andaluz, constituida el 23 de noviembre del mencionado año a iniciativa de Antonio Machado y Álvarez —quien gustaba firmar con el seudónimo de “Demófilo”, padre de los hermanos Antonio y Manuel Machado—, y de la cual fue secretario Francisco Rodríguez Marín. De aquel movimiento folclórico español del siglo XIX surgieron obras como la recopilación de *Romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, realizada entre 1828 y 1832, o el *Romancero General*, entre 1849 y 1859, ambas, de Agustín Durán, tío de Cipriana Álvarez, madre de Demófilo; *Poesía Popular de España* (1861), de José Amador de los Ríos; *Cancionero Popular* (1865), de Emilio Lafuente y Alcántara; la sección sobre literatura popular que Demófilo creó y mantuvo desde 1879 en la *Enciclopedia*; la monumental obra de Francisco Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles* (1882-1883); los diversos estudios sobre romances tradicionales y canciones infantiles de Juan Antonio de Torre Salvador, “Micrófilo”; o el hecho de que García Gutiérrez, en 1862, dedicara su discurso de recepción en la Real Academia al cancionero popular castellano de coplas y refranes. Y de estas recopilaciones y antologías se servirían, pocos años después, los primeros maestros que decidieron utilizar algunas de aquellas composiciones del cancionero para trabajar en las clases con los escolares más pequeños.

Aunque pocos duden hoy de las interesantes posibilidades didácticas del folclor infantil, tanto en el ámbito social como desde el punto de vista literario

(*vid.* Cerrillo, 2006: 15-24), sin embargo esta relación entre el folclor y la educación solo adquirió un impulso importante en nuestro país con el movimiento krausista y, especialmente, con la Institución Libre de Enseñanza; aunque, paradójicamente para nuestro estudio, los manuales de texto fueron, precisamente, una de las herramientas menos utilizadas por los institucionistas.

Un impulso decidido a la renovación educativa: krausismo e Institución Libre de Enseñanza

El krausismo² es una corriente filosófica surgida del pensamiento de K. C. Krause —filósofo postkantiano alemán del siglo XIX—, quien defiende una filosofía práctica para el cambio social que provoque una transformación del individuo forjada desde la educación y la ética (*vid.* Díaz García, 1991), así como una pedagogía basada en la educación y en la comprensión más que en la enseñanza memorística, obligando a poner en contacto directo al alumno con la naturaleza y con cualquier objeto de conocimiento, destacando la importancia de las clases experimentales, las excursiones y la literatura popular entendida como expresión del espíritu nacional (Baltanás, 2002: en línea).

Este movimiento filosófico penetró en España con Sanz del Río quien, en 1860, tradujo del alemán y adaptó a la mentalidad española de la época la obra clave de Krause: *El ideal de la Humanidad para la vida*; aunque, desde un poco antes, durante la primera década del régimen liberal en España, se venían difundiendo estas ideas, formándose un grupo de krausistas españoles, entre los que destacó Francisco Giner de los Ríos. La relación entre folclor, educación y krausismo encuentra su mejor aliado en la creación, el 31 de mayo de 1876, de la Institución Libre de Enseñanza como Centro de Enseñanza Superior, un año después de la Restauración de la monarquía borbónica y de que el Ministerio de Fomento, órgano encargado de la enseñanza, se ocupara de controlar férreamente la educación y prohibiera cualquier enseñanza que cuestionase la doctrina establecida, originando así un ataque a la libertad de cátedra ampliamente protestado por profesores y estudiantes, siendo muchos docentes detenidos y expulsados de sus cátedras.

2 “Sistema filosófico que daba cuenta completa del proceso de conocimiento, a través de dos fases netas, una primera de análisis, y otra posterior de síntesis. Partiendo del principio de que conocer es conocerse, el análisis nos conduce hasta el Ser, ‘infinito absoluto’ que debe coordinar a los tres ‘infinitos relativos’: naturaleza, espíritu y humanidad. La contemplación de Dios es la vida perfecta, el sueño de la humanidad. Ahí termina el análisis, más no el trabajo del filósofo. Ahora, por un trabajo deductivo, la síntesis se recompone y reconstruye toda la obra analítica anterior. Si el análisis nos ha llevado hasta Dios, la síntesis, descendiendo desde Dios, nos conducirá a la explicación total del mundo, lo que dará lugar a la serie de ciencias que existen (...). La ciencia, pues, nos mostrará el orden armonioso del universo. Encontrar esa armonía y hacer que ella reine en la humanidad es quehacer esencial e indeclinable de la filosofía práctica” (Ruiz Berrio, 1993: 810).

Entre estos profesores se encontraban Giner de los Ríos y Nicolás Salmerón, dos de los fundadores, junto a Sanz del Río, de dicha Institución, considerada como:

Uno de los primeros centros del mundo de educación progresiva, adelantándose a la fundación en Estados Unidos de las escuelas de Francis Parker, Dalton y Putney; a las escuelas experimentales de la Telegraph House en Inglaterra; a las escuelas Montessori de Italia. (...) y cuyo énfasis por la plenitud, receptividad y amor a la Vida y la belleza en todas sus manifestaciones es un elemento integrante de la historia del arte de Manuel B. Cossío, o de la poesía de Antonio Machado, Pedro Salinas y Jorge Guillén (Jackson, 1984: 28).

Entre los principios de esta escuela educadora y creativa destaca el interés por las posibilidades didácticas del cancionero popular infantil: en su declaración de principios, publicados sucesivamente en el *Boletín de la Institución (BILE)*, desde su aparición, en 1877, hasta el final de su primera época, en marzo de 1936, se recogía el principio de la pedagogía activa y —en íntimo contacto con la vida y no solo con puras teorías— destacaba, como defendía Pestalozzi, la importancia de enseñar a través de lo activo mediante experiencias personales, otorgando especial importancia a la formación del sentido estético, por lo que la música, el arte popular, las canciones y juegos, el teatro, etcétera, fueron cultivados con especial atención:

El método intuitivo designa al proceso cognoscitivo y vital que une paulatinamente la personalidad del educando con el mundo, proceso al final del cual el hombre identifica los principios inherentes a la naturaleza y a la vida social en su dirección histórica, incardinándose así en la gigantesca aventura de la humanidad. Esta es su referencia filosófica subyacente. Su referencia pedagógica es la relativa a la posición del maestro con respecto al niño, o, por mejor expresarlo, entre los niños, una posición que se concibe como la de mediador o, con término usual de la Institución, partera o comadrona de una personalidad descubierta en el niño y potenciada con vistas a ese proceso cognoscitivo-vital aludido. (...) Es también un método activo, pues la mediación del maestro se establece entre esas facultades descubiertas y el mundo real: provocación constante a la actividad, negación del toma y daca de lecciones, estímulo para escribir, hacer, pensar, crear cada educando su texto vivo en la experiencia. Es un método que enfrenta al niño con realidades, no con abstracciones, con objetos en lugar de con palabras (Laporta, 1977: 34-35).

Y es por ello, como adelantábamos hace un momento, que los institucionistas eliminaron de las aulas el libro de texto como instrumento principal de la enseñanza en clase, por lo que no podemos encontrar en este momento el que hubiera sido un buen punto de partida para comprobar la presencia de cantilenas escritas en los libros escolares. Lástima, pues fue precisamente entonces cuando, entre las selecciones de lecturas para la adquisición de algunas de las destrezas básicas de la lengua, los maestros comenzaron a utilizar las recopilaciones folclóricas que venía realizando *Demófilo*, introduciendo así, por primera vez en nuestro sistema educativo, la literatura en el aula infantil, sirviéndose para ello del cancionero,³ de cuentos y leyendas populares, y de otros textos literarios de autor.

El libro escolar y las composiciones del cancionero

Aunque se conservan cartillas y catecismos para niños desde mediados del siglo XVI, es a principios del siglo XIX, unos años antes de este impulso educativo protagonizado por la Institución Libre de Enseñanza, cuando podemos situar —según diversos investigadores— el origen del libro escolar como un producto complejo, *como una herramienta de trabajo de carácter pedagógico y didáctico, útil para la transmisión de conocimientos y para la formación de la personalidad* (Puelles, 1997: 47).

Son tantos los tipos de estos libros, tantos los autores e imprentas que descubrieron en su edición un interesante negocio, y tantas las diferentes variantes de un mismo título según la materia tratada, el curso o grado al que iba dirigido, el tipo de actividad didáctica que proponían (estudio, lectura, trabajo, consulta) y los géneros o modelos textuales que adoptaban para vehicular sus contenidos (*vid.* Escolano, 1997: 19-45), que resulta difícil la confección de un corpus que permita realizar un análisis representativo de estos materiales; especialmente, durante la primera mitad del siglo XIX. A partir de 1857, sin embargo, y debido a la ley de Instrucción Pública del 9 de septiembre, conocida como *Ley Moyano*, ya encontramos un listado de libros más o menos ordenado y, sobre todo, cerrado; pues el título V de la mencionada ley —denominado, precisamente, “De los libros de texto”— regulaba un sistema de listas, tal como recogía en su artículo 86: “Todas las asignaturas de la primera y segunda enseñanza, las de las carreras profesionales y superiores y las de las facultades mayores hasta el grado de licenciado, se estudiarán por libros de texto: estos libros serán señalados en listas que el Gobierno publicará cada tres años”. En la primera enseñanza estos libros no pasarían de seis

3 Los institucionistas defendieron la utilización de los juegos y las canciones infantiles como recurso educativo para ejercitar la memoria, la atención, la inteligencia, la mimesis y para ir introduciendo, en la literatura, a los más jóvenes.

para cada asignatura, y era competencia del Real Consejo de Instrucción Pública su elaboración. Este sistema de listas de la *Ley Moyano*, que permitía la elección entre diversos libros escolares aprobados oficialmente, perduró hasta 1901 para los libros destinados a la enseñanza universitaria y hasta 1991 para los de la educación puramente escolar.

Retomando el tema del cancionero popular infantil, su presencia es prácticamente nula hasta los textos consultados impresos a partir del siglo XX, aunque existen noticias de obras como el *Catón christiano de fray Gerónimo de Rosales*,⁴ de 1673 (*vid.* Escolano, 1997), resultado de la cristianización de una obra anterior que contenía “sentencias tradicionales de tono secular y *paganizantes*” que habían sido sustituidas en la nueva edición por unos “romances” al nacimiento de Cristo y a la Virgen María.

De los libros conservados en el Centro Internacional de la Cultura Escolar en Berlanga del Duero (Soria), cuya biblioteca alberga posiblemente la mayor colección de estos materiales en España, poco o nada del cancionero popular infantil aparece en los manuales publicados antes de 1900. En la obra *Lecciones de lengua castellana: Primer año o curso elemental*, de la editorial Bruño (1898), en su parte final, se ofrece una antología de textos bajo el título de “Colección de Trozos escogidos”, una selección de fragmentos, en palabras del editor “al alcance de todas las inteligencias: en ella hallarán los señores profesores ejercicios de recitación, de los que podrán valerse para enseñar al alumno a presentarse con esa gracia y naturalidad propias del discípulo formado por un hábil maestro”. Campoamor, Samaniego e Iriarte, son los autores de la mayoría de estos textos, entre los que aparecen muchos más de carácter religioso y uno, bajo el título “Madrigal al niño Jesús”, de autoría anónima pero en nada parecido a un texto de la tradición popular. Estos autores y este tipo de textos literarios, con enseñanzas morales o religiosas, son los más repetidos, tanto en este como en el siguiente libro de la colección —con el mismo título y formato, pero destinado a alumnos de 2º año— y, al igual que en el resto de libros de lengua castellana y lecturas del último tercio del siglo XIX, estos libros son utilizados tanto para su recitación como para la realización de tareas gramaticales, de adquisición de vocabulario o de comprensión escrita.

En el siglo XX, debido en parte probablemente a la puesta en valor de las manifestaciones folclóricas a la que nos referíamos anteriormente, comprobamos el aumento de la presencia de composiciones del cancionero popular infantil entre las páginas de estos materiales. Aunque sigue siendo bastante más considerable la

4 Por catón se entede un libro compuesto de frases y periodos cortos y graduados para ejercitar en la lectura a los principiantes; es decir, un segundo libro de lectura que se ponía en las manos de los niños después de la cartilla.

presencia de textos de Hartzenbusch, Samaniego e Iriarte, o clásicos como Lope de Vega y Cervantes, el uso de cantinelas para realizar ejercicios de comprensión, recitación, e incluso, para trabajar diversos aspectos de gramática, comienza a ser algo más habitual. En la obra *Lecturas graduadas: libro primero*, aparecen un par de nanas, varias canciones de juegos, refranes, fábulas y un villancico (“A Belén tengo que ir, aunque me riña mi amo, que yo también quiero ver, a ese Niño Soberano”); textos que aparecen año tras año en sucesivas reimpresiones, cada una igual a la anterior, con la excepción de las que se reimprimen tras la Guerra Civil, en las que se eliminan algunos fragmentos de lecturas para añadir en su lugar varios capítulos finales dedicados a la vida, obra y milagros del generalísimo Franco.

En 1933, el manual titulado *Nosotros: primer libro de lectura corriente, para niños de 6 a 8 años*, de Quiliano Blanco Hernández, que seguirá editándose hasta, al menos, los años sesenta ya cuenta entre sus textos con composiciones tan tradicionales como *Luna lunera*, *Caballito blanco*, *Cuando yo era niña*, *Caracol*, *En alto vive*, *Romance de las tres cautivas*, *Camina la Virgen Pura*, *Siete espigadoras o Que llueva, que llueva*. Otros muchos manuales cuentan con textos del cancionero puestos por escrito con distintas finalidades. Pueden servirnos como ejemplo:

<i>Enciclopedia Camí, grado elemental</i> . Barcelona: Librería Camí, 1933.	Como quieres que te quiera, si yo no quiero quererte. El querer quiere querer, y yo no quiero ni verte.	Ejercicios con las personas y los tiempos verbales y para dictado.	Coplilla
	La Nochebuena se viene, la Nochebuena se va, y nosotros nos iremos y no volveremos más.	Ejercicio de conjunciones.	Villancico
<i>Segundo grado de literatura española</i> . Pilar Díez, Barcelona, 1934.	Romance: <i>A cazar va don Rodrigo</i> .	Lectura y análisis de un texto de poesía popular.	Romance
<i>El Amigo: método completo de lectura para niños y niñas</i> . Libro cuarto. Juan Pazzi. Imprenta de Juan Ruiz Romero, 1932. Premiado con la medalla de oro.	Me agrando cuando me quitas, disminuyo si me das, y aunque por miedo me evitas, sin remedio en mi caerás. (La fosa)	Lectura	Refranes y adivinanzas
Onieva, A: <i>Gaviotas: ciclo de 8 a 10 años</i> . Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1938.		Lectura	Canciones de cuna y villancicos

A pesar de suponer un avance en la consideración didáctica de estos textos por parte de pedagogos y editores, su presencia no deja de ser testimonial si tenemos en cuenta que, de los cuarenta y cinco manuales escolares editados entre 1900 y 1939 que forman el corpus de análisis, solo en ocho aparecen estas composiciones.

Superando la división cronológica de los libros de antes y después de la Guerra Civil Española, dos nombres propios protagonizan tanto la renovación de los libros escolares como la utilización de textos del cancionero durante buena parte del siglo: Félix Martí Alpera y Adolfo Maílló. El primero, uno de los más emblemáticos maestros directores de Escuelas Graduadas de la España de las primeras décadas del siglo XX, protagonizó junto a otros destacados maestros y pedagogos, como Rosa Sensat o Rodolfo Llopis, una función fundamental de mediación entre la recepción de las nuevas corrientes pedagógicas europeas, el proceso de su plasmación normativa, su introducción y adaptación a la escuela española y su difusión entre el magisterio primario. En su obra *Metodología del lenguaje*, publicada dentro de la colección “Publicaciones de la Revista de Pedagogía”, en 1933, reclamaba Martí que para un buen aprendizaje del lenguaje por parte de los niños era fundamental la recitación y el trabajo con textos propios del lenguaje infantil, composiciones poéticas sencillas, claras y de poca extensión, como las de esos juegos con los que se entretienen fuera del aula. Para ello, durante los dos primeros grados de su enseñanza, el maestro debería dedicar unas diez horas semanales a esta materia.

Adolfo Maílló es el otro protagonista en esta renovación del libro de texto y en la convivencia de composiciones del cancionero con otros de autores consagrados de nuestra literatura. Fecundo escritor, pedagógico para profesores y didáctico para escolares (compuso varios libros de lecturas y algunos de dictados y ejercicios graduados), fue el primer director del Centro de Orientación Didáctica de Enseñanza Primaria, creado en 1958 por el Ministerio de Educación Nacional, a donde llegó tras una dilatada experiencia y pasión por la renovación de la manualística escolar, en la que llevaba trabajando desde los años treinta. En colaboración con los legisladores, consiguió que en los *Cuestionarios Nacionales de Enseñanza Primaria*, de 1958 (una especie de decreto que fijaba los contenidos obligatorios de las materias a estudiar en los colegios) apareciese, dentro de la asignatura de la Lengua Española, en el primer ciclo de la enseñanza elemental (para niños entre 6 y 8 años) “la recitación y realización de ejercicios con sencillas poesías adecuadas a la comprensión del niño, ya tomadas de sus juegos, o del folclor infantil o de poetas consagrados” (20). Ideas que él mismo puso en práctica, como se puede comprobar

en muchos de sus numerosos libros de lengua española y lecturas publicados entre las décadas de los años treinta y sesenta del pasado siglo. Sirvan como ejemplo:

194?	<i>Ejercicios de lenguaje</i>	Miguel A. Salvatella	<i>Romance del niño marinero</i> (se trata del texto <i>Elogio del niño marinero</i> ⁵ de Rafael Alberti, pero sin indicar su autor). Dos textos de autores, basados en composiciones populares: <i>Ya se van los quintos, madre</i> , de Enrique de Mesa, y la canción de corro <i>Las niñas de la guirnalda</i> , de Alejandro Casona.
1943	<i>Lecturas españolas: grado superior de la escuela primaria</i>	Afrodisio Aguado	<i>Romance del infante vengador</i> <i>El Cid va a besar la mano al rey</i> <i>Romance de la infanta encantada</i> <i>Romance de Bernardo del Carpio</i> <i>Romance de Abenamar</i>
1958	<i>Promesa: el libro de la lectura vacilante</i>	Hijos de Santiago Rodríguez	<i>Al ro, ro de la cuna y otras nanas</i> <i>Tengo, tengo, tengo</i> <i>Quisiera ser tan alta</i> <i>Estaba una pastora</i>
1962	<i>El Caballito blanco 1: Ejercicios de lectura, escritura y lenguaje para niños de seis y siete años.</i>	Sucesores de Rivadeneyra	Lectura y recitación de <i>Con Dios me acuesto</i> , <i>Cuatro esquinitas</i> , <i>Soy la reina de los mares</i> .
1962	<i>El Caballito blanco 2: Ejercicios de lectura, escritura y lenguaje para niños de seis y siete años.</i>	Sucesores de Rivadeneyra	Lectura y recitación de <i>Estaba una pastora</i> .

5 Marinerito delgado, / Luis Gonzaga de la mar, / ¡qué fresco era tu pescado, / acabado de pescar! / Te fuiste marinerito / en una noche lunada, / ¡tan alegre, tan bonito, / cantando a la mar salada!

1962	<i>Cascabel, libro para la etapa de transición de la lectura vacilante a la lectura corriente, para niños de 6 a 8 años.</i>	Sucesores de Rivadeneira	<i>Al corro de la patata</i> <i>Adivinanzas</i> <i>Una paloma blanca</i> <i>Arroyo claro</i>
1964	<i>Caracol: libro de lecturas.</i>	Hijos de Santiago Rodríguez	<i>Tengo tres ovejas</i> <i>Caracol, col, col</i> <i>Cucú, cantaba la rana</i>
1964	<i>Reflejos: libro para neolectores</i>	Sucesores	<i>Adivinanzas</i>

Al igual que Maíllo, otros autores, durante la segunda mitad del siglo XX, siguieron utilizando textos del cancionero popular infantil en libros de lectura o en manuales de texto de la asignatura de lengua española:

1943	Torres, Federico	<i>Enciclopedia activa: grado de iniciación</i>	Hernando	<i>Jesunito de mi vida</i> <i>Una hora duerme el gallo</i> <i>Arroyo claro</i> <i>Juegos para el recreo</i>
1944	Álvarez de Cánovas, Josefina	<i>Mari-Sol: pequeña, libro de lectura</i>	Magisterio Español	<i>Canciones de cuna</i> <i>Rondas cantadas</i> <i>Oraciones</i> <i>Que llueva, que llueva</i>
1954	Álvarez de Cánovas, Josefina	<i>Mari Luz. Libro de lecturas para niños</i>	Magisterio Español	<i>Con Dios me acuesto</i> <i>Ángel de mi guarda</i> <i>Estaba el señor don Gato</i> <i>Varias canciones de corro y comba</i> <i>Canción de cuna</i> <i>Tengo una muñeca</i>
1958	Antonio J. Onieva	<i>Golondrina: Libro de lectura para niños de 6 a 8 años</i>	Hijos de Santiago Rodríguez	<i>Canciones de corro</i>

1958		<i>Lengua y literatura españolas. 2.º curso</i>	Editorial Luis Vives	<i>Romance del infante vengador</i> Refranes Trabalenguas Coplillas
196?		<i>Lecturas escolares</i>	Editorial Bibliográfica Española	Adivinanzas <i>Por el arrabal</i> Nanas <i>Arre caballito</i> Canciones de corro <i>Romance del Naranja</i> <i>Las tres hijas cautivas</i> <i>Mañana es domingo</i> <i>Tengo, tengo, tengo</i>
1965	Aralar, Javier	<i>Mi libro de español</i>	Cefiso	<i>Romance del conde Olinos</i>

A partir de 1970, con la nueva *Ley de Educación General Básica* —que se mantendrá hasta finales del siglo, así como durante las sucesivas legislaciones educativas—, se irá debilitando la presencia de estos textos en los manuales de lengua española de las diferentes editoriales, a pesar de que el número de estos libros se multiplican al quedar derogado el sistema de listados vigente desde el siglo anterior. Desde 1991 cada editorial, ajustándose a los contenidos establecidos en el currículo oficial del Ministerio de Educación, realiza los libros que desea sin necesidad de tener que formar parte de listas publicadas en el *Boletín Oficial del Estado*.

En la actualidad, el mercado editorial del libro de texto para Educación Primaria es más dinámico y variado aún que hace unas décadas, especialmente desde que las Comunidades Autónomas tienen transferidas las competencias educativas y, por tanto, disponen de capacidad para elegir un considerable porcentaje del currículo escolar. Tras analizar los libros de Lengua y Lectura de tres de las editoriales con mayor difusión en el mercado del libro de texto en español (Anaya, Santillana y SM), hemos podido comprobar cómo, entre los libros de primero a sexto curso de Primaria de estas tres editoriales (es decir, entre 18 libros, que a una media de diez unidades didácticas por libro, son 180 unidades diferentes con un total de unos 800 fragmentos de textos literarios), solo aparecen 22 composiciones de aparente carácter popular —sin contar una veintena de adivinanzas y

trabalenguas de casi nula calidad literaria y dudosa pertenencia a la poesía tradicional, utilizados para rellenar apartados de ejercicios o repasos—. La mayoría de esas 22 composiciones tradicionales son romances, el 60 % de los cuales pertenecen, además, a la misma editorial y, de estos, casi todos aparecen en los libros de 5º y 6º de Primaria.

1	<i>Cucú cantaba la rana</i>	1º Primaria
2	<i>Luna, lunera</i>	1º Primaria
3	<i>Una mañana</i>	1º Primaria
4	<i>Agua, San Marcos</i>	2º Primaria
5	<i>Canción de suertes</i>	3º Primaria
6	<i>¡Ay luna!</i>	5º Primaria
7	<i>A la flor del romero</i>	5º Primaria
8	<i>Mañanitas de mayo</i>	5º Primaria
9	<i>Ojos morenos</i>	5º Primaria
10	<i>Otoño llega a los campos</i>	5º Primaria
11	<i>Sus cabellos son blancos</i>	5º Primaria
12	<i>Tres morillas me enamoran</i>	5º Primaria
13	<i>Cancioncillas tradicionales (A segar son idos)</i>	6º Primaria
14	<i>Del rosal sale la rosa</i>	6º Primaria
15	<i>En esta plazuelita</i>	6º Primaria
16	<i>En Sevilla está una ermita</i>	6º Primaria
17	<i>Está en la Plaza Mayor</i>	6º Primaria
18	<i>Fontefrida, Fontefrida</i>	6º Primaria
19	<i>La mañana de San Juan</i>	6º Primaria
20	<i>Romance del prisionero</i>	6º Primaria
21	<i>Sopla, sopla el viento norte</i>	6º Primaria
22	<i>Yo me levantara, madre</i>	6º Primaria

Posiblemente, por esa visión historicista de la Literatura que durante tantos años ha prevalecido en la práctica escolar (Cassany, 2002: 486-519) los textos de tradición popular han tenido difícil encontrar, aun en nuestros días, un lugar adecuado entre las diferentes fotos, biografías de autores y listados de fechas y obras de los libros de lengua española. Pero en una concepción de la literatura

preocupada por la lectura y la adquisición de la competencia literaria, en la que sin duda sigue teniendo importancia conocer las distintas épocas y principales autores, sí que el cancionero popular infantil podría encontrar su lugar, pues uno de los objetivos del área de Lengua y Literatura en la Educación Primaria, durante las últimas disposiciones legislativas, es una *lenta y progresiva profundización en nuestra tradición cultural* (ib. 488). Por eso, una visión más sincrónica de la literatura, a la vez que más global, permitiría utilizar en el aula este tipo de composiciones propias de nuestra tradición; cantilenas que, siendo cercanas a los alumnos y portadoras de un componente afectivo considerable, pueden tener su sitio junto a los textos de reconocidos autores. Y por eso también son muchos los autores que (p. ej.: vid. Rodríguez Almodóvar, 2004) defienden el uso del cancionero popular infantil en el aula a través de una metodología constructivista, inductiva y personalizada que, lejos de la enseñanza tradicional, busque el aprendizaje significativo y prime la creatividad aprovechando, así, la variedad, el dinamismo y los componentes imaginativos y lúdicos de la poesía tradicional infantil que, además, es:

La forma más inmediata de comunicación poética, y la que los niños entienden desde el primer momento, sin necesidad de ningún tipo de clase de literatura o de retórica. Por eso, a las clases de niños más pequeños, los maestros les han propuesto con naturalidad la poesía de tradición oral que en todo el mundo ha formado siempre parte de la vida de los niños (Desclot, 2002: s/p).

Posiblemente, habrá quien siga manifestando ciertos reparos por la pérdida de frescura y naturalidad de estas composiciones al ser puestas por escrito en manuales escolares, pero el dilema ofrece fácil solución desde el punto de vista de su supervivencia, algo que no es nuevo: la invención de la imprenta hizo posible que se “salvaran” muchas composiciones que hemos podido conocer solo en versiones manuscritas, como resultado de la gran tarea de fijación que se llevó a cabo en los siglos XVI y XVII y, más tarde, en el XIX, con los románticos, haciendo posible su conservación, aunque fuese por vías eruditas. Esa fijación escrita provocó, asimismo, que las composiciones que vivían sometidas a los vaivenes de la oralidad entrasen de lleno en el campo de la Literatura pudiendo además, a partir de entonces, ser estudiadas como textos literarios que son, con todas sus peculiaridades lingüísticas, estructurales y estilísticas. Es cierto que este hecho, en sí mismo, vulnera las reglas del juego al desvirtuar una tradición colectiva que permite la existencia de variantes en constantes cambios; pero es una vulneración necesaria para la supervivencia de la poesía de tradición popular.

Ese viaje del cancionero popular infantil, desde la oralidad a los libros de texto del que comenzábamos hablando —y siguiendo con la metáfora viajera—, si bien al principio pudo ser un viaje de ida y vuelta —puesto que esas composiciones, que abandonaban su carácter oral para pasar a ser escritas, seguían siendo escuchadas habitualmente acompañando juegos y diversiones—, con el paso del tiempo, y desde hace ya muchas décadas, ha dejado de ser un viaje con retorno: pocas de las composiciones recogidas en los libros de texto para escolares se siguen cantando o recitando en la actualidad. Han perdido así su naturalidad, su libertad, su originalidad reinventada en tantas variantes como oyentes las escuchaban y recreaban. Pero por eso mismo han quedado —feliz y afortunadamente— “presas”, una paradoja más de la literatura, en las páginas de estos manuales.

BIBLIOGRAFÍA

- BALTANÁS, E., 2002. *Folk-lore y folkloristas del siglo XIX en Andalucía: hacia una nueva valoración*. [En línea]. Disponible en: <http://www.alonsoquijano.org/cursos2004/animateca/recursos/biblioteca%20virtual/lectuario%202002/enero-seminario%20expertos/enrique%20baltan%els.htm> (Consultado: 3 de enero de 2013).
- CASSANY, D., et al., (coords.), 2002. *Enseñar lengua*. Barcelona: Grau.
- CERRILLO TORREMOCHA, P. C., 2006. “El Cancionero Infantil: su aprovechamiento didáctico”, *CLIJ*, núm. 196, 15-24.
- DESCLOT, M., 2002. Texto de la conferencia pronunciada con motivo del VIII Simposio sobre Literatura Infantil y Lectura: Leer, contar y cantar. Poesía y narración. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- DÍAZ GARCÍA, E., 1991. “Notas sobre teoría y práctica del Krausismo español”, *Letras Peninsulares*, año 4, vol. 1, 7-24.
- DÍAZ VIANA, L., 2005. “Sobre el folclore en la actualidad y la pluralidad en la lectura”, *Revista OCNOS*, núm. 1, 35-42.
- ESCOLANO BENITO, A. (Dir.), 1997. *Historia ilustrada del libro escolar en España: del Antiguo Régimen a la Segunda República*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- JACKSON, G., 1984. “Vigencia del krausismo”, *El País*, 26 de febrero, 28.
- LAPORTA, F. J. (sel.), 1977. *Antología pedagógica de Francisco Giner de los Ríos*. Madrid: Santillana.
- PUELLES BENÍTEZ, M., 1997. “La política del libro escolar en España (1813-1939), en Benito A. Escolano (dir.), *Historia ilustrada del libro escolar en España: del Antiguo Régimen a la Segunda República*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 47-68.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A., 1990. “Literatura infantil y folclore”, *El Urogallo*, número especial para la Feria de Bolonia.
- _____, 2004. *El texto infinito. Ensayo sobre el cuento popular*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- RUIZ BERRIO, J., 1993. “Francisco Giner de los Ríos (1839-1915)”, *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, vol. XXIII, núms. 3-4. París: Oficina Internacional de Educación de la UNESCO.

La lírica en el *Catálogo de la Colección de Folklore*

FABIO ESPÓSITO

Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS-CONICET

ELY V. DI CROCE

Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS-CONICET

En 1921, el Consejo Nacional de Educación de la Argentina llevó adelante una Encuesta Nacional con el objeto de recoger a lo largo de todo el territorio aquellas manifestaciones que constituían el folclor de nuestro país. Para ello encargó a los maestros de las escuelas pertenecientes al plan Láinez —esto es, escuelas nacionales en las provincias—, la recolección de aquellas piezas que encontraran dispersas en la memoria de los habitantes de sus jurisdicciones. Ese material, unos 4000 legajos, dio lugar a la llamada Colección de Folklore, uno de los archivos más ricos del continente; y antes de llegar a mediados del siglo XX, dio lugar también a cuatro publicaciones de carácter oficial, más cercanas entre sí de lo que podrían parecer a simple vista.

Se trata, por un lado, de dos trabajos eruditos a cargo de Ismael Moya publicados por el Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires y, por otro lado, de dos Antologías más bien breves, de carácter divulgativo, editadas por el Consejo Nacional de Educación para ser utilizadas en las escuelas primarias y en la educación de adultos, que se editaron en 1940. Nuestra propuesta consiste en indagar los modos en que las manifestaciones literarias provenientes de los legajos de los maestros terminan por tomar su forma definitiva como unidades folclóricas, tanto en el campo disciplinario de los estudios universitarios como en su difusión dentro del ámbito escolar. En esta oportunidad, nos centraremos en las piezas líricas.

El 16 de junio de 1939, el Consejo Nacional de Educación aprobó la *Resolución núm. 13.545*, a través de la cual la Comisión de Didáctica se proponía elaborar dos Antologías de textos con la intención de impulsar la divulgación del folclor a través de su enseñanza en el aula. Dado que el Consejo había aprobado la inclusión de temas folclóricos en los programas de enseñanza, la tarea que restaba ahora por cumplir era proporcionar a los maestros un material de trabajo “apropiadamente selecto” —según el texto de la Comisión de Didáctica—. En la fundamentación de esa resolución se aclara que, si bien la protección y difusión del folclor constituye un interés fundamental para las agendas culturales de todos los países, en nuestro caso particular, la Argentina:

tiene motivos especiales para interesarse por este patrimonio común del arte y la experiencia populares. País de inmigración, expuesto a la influencia de razas, ideologías y culturas diferentes cuando no antagónicas, necesita neutralizar su cosmopolitismo reafirmando su personalidad en lo que viene de lo hondo de su historia y de su suelo, necesita vigorizar las instituciones y caldear el corazón con un patriotismo capaz de impedir que la diversidad de corrientes espirituales pueda llegar a desvirtuar la fisonomía de la nacionalidad argentina (*Antología Folklórica Argentina 1940: 7*).

Una de las antologías estaría pensada para su uso en las escuelas primarias; la otra, para la enseñanza de adultos. La comisión encargada de seleccionar, adaptar y ordenar el material estaría presidida por Enrique Banchs e integrada por Berta Vidal de Battini, Josefina Quiroga, Juan Alfonso Carrizo y Fermín Estrella Gutiérrez, entre otros.¹ Las piezas que terminarían por constituir ambos textos serían extraídas de la Colección de Folklore que, para ese entonces, ya formaba parte de los archivos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

La realización de la Encuesta Nacional de Folklore es un episodio fundamental de la batalla cultural del nacionalismo, y ofrece un enorme potencial para un abordaje desde una perspectiva vinculada con la historia social y cultural de nuestro país. No es difícil imaginar que, en el marco de las políticas en las que surge, la Encuesta de Magisterio se haya convertido rápidamente en una herramienta didáctica empleada por los estudiosos y colectores letrados para transmitir los “valores nacionales”. El autor del proyecto, Juan P. Ramos, fundamenta la iniciativa en el fuerte impulso que habían cobrado los estudios folclóricos en Europa y en

1 Berta Vidal de Battini, Josefina Quiroga, Juan Alfonso Carrizo, Fermín Estrella Gutiérrez, Leopoldo Marechal, Germán Berdiales, Athos Palma, José André y Enrique Mariani.

la necesidad de preservar una memoria tradicional, nacional y popular que supone en extinción. En el proyecto, presentado al Consejo Nacional de Educación el 1º de marzo de 1921, Ramos decía que “el Consejo podría recoger, por intermedio de sus escuelas de la ley Láinez, todo el material disperso del folclor, de poesía y de música, que está en vías de desaparecer de nuestro país por el avance del cosmopolitismo” (*Catálogo de la Colección de Folklore*, t., p. XI).

Como ya fuera advertido por Beatriz Sarlo (1983: 4), “cosmopolitismo” es una denominación compleja y controvertida, que en las primeras décadas del siglo XX implica, en uno de sus sentidos, la satanización del extranjero. Esta satanización —dice Sarlo—, “encontraba su razón de ser en que cuestión nacional y cuestión social aparecerían conjuradas por el inmigrante obrero que se establecía en Buenos Aires”. Para evitar la posibilidad de que las nuevas formas culturales que la inmigración traía consigo se filtraran en la *Encuesta de Magisterio*, el proyecto de Ramos incluía instrucciones precisas del tipo de composiciones que debían ser recolectadas por los maestros:

La obra, para estar encuadrada en los deseos del Consejo Nacional de Educación, debe ser eminentemente popular, pero eminentemente nacional también; esto es, no debe comprender ningún elemento que resulte exótico en nuestro suelo, como serían, por ejemplo, poesías y canciones contemporáneas nacidas en pueblos extranjeros y trasplantadas recientemente a la República por el influjo de la inmigración. Es necesario que el material que se recoja sea *ante todo antiguo, de nuestra misma lengua* o también de lenguas indígenas (*Catálogo de la Colección de Folklore*, t.I, 1925: XII).

La operación de recorte que se ejerce sobre la dimensión popular de la cultura es evidente. La memoria selectiva del Estado moderno rescata del olvido algunas de las manifestaciones de la cultura rural, de carácter fuertemente residual —se recomienda que el material sea, ante todo, antiguo, dice Ramos—. Al mismo tiempo, se excluye lo que podemos denominar “lo popular cosmopolita”, esto es: las “poesías y canciones contemporáneas nacidas en pueblos extranjeros y trasplantadas recientemente a la República por el influjo de la inmigración”. De esta manera, la cultura nacional y popular se recorta mediante un sistema de exclusiones y cobra valor una vez que toma nueva forma bajo el efecto de las operaciones de lectura de los estudios folclóricos, como si la mediación disciplinar despuntara sus aristas más controversiales.

Un claro ejemplo de tales operaciones de lectura aparece en el prólogo que antecede a las dos antologías editadas por el Consejo Nacional de Educación. Allí,

el equipo de especialistas que tuvo a su cargo el trabajo de selección de los materiales a partir de los legajos de la Colección de Folklore aclara:

El material reunido por iniciativa del Consejo Nacional de Educación y cedido luego al Instituto de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras —donde se encuentra y ha sido catalogado— comprende alrededor de cuarenta mil piezas. Esta abundancia, real en cuanto al trabajo que exigió su revisión, es sólo aparente en cuanto al número de documentos utilizables. Quedó éste reducido extraordinariamente en razón de las versiones repetidas; de los textos incompletos o viciados; del valor desdeñable o inequívocamente nulo de muchos de los envíos y, en no pocos casos, a causa de ser ajenos al folklore. Sin duda, en general, el magisterio respondió a la invitación con notable buena voluntad y, si bien no frecuentemente, con marcada competencia; pero fué muy desigual la interpretación de las instrucciones impartidas, apremiante el tiempo para cumplirlas, y nuevo para aquellos de quienes se requería, tal género de trabajo. Todo ese material fué recogido en grueso, sin método ajustado a un fin determinado y sin las garantías y resguardos que tiene por indispensables el investigador profesional, de suerte que las cuarenta mil piezas debieron ser objeto de una expurgación cuidadosa y paciente por diversos conceptos, entre los cuales fué principal la consideración de su uso en la escuela (*Antología Folklórica Argentina* 1940: 13-14).

A los ojos del equipo de especialistas, los maestros que habían recogido las piezas carecían de las competencias necesarias para realizar un trabajo que requería la pericia de un investigador profesional.

Los estudios folclóricos ya habían cobrado impulso en nuestro país hacia fines del siglo XIX, cuando los efectos del proceso de modernización —sobre todo el impacto social de la inmigración— promovieron entre los sectores letrados una nueva mirada sobre el mundo rural, que dejaba de ser considerado como el refugio de la barbarie para transformarse en el reservorio espiritual de la nacionalidad. Fue a partir de entonces que comenzaron a publicarse los cancioneros populares de carácter regional, que incluyeron la recopilación, clasificación y estudio de la poesía tradicional. A la recopilación de 1883, preparada por Ventura Lynch (y reimpressa en 1925 como *Cancionero bonaerense*), le sucedieron un buen número de trabajos de esta índole, entre los que se destacan: el *Cancionero popular*, de 1905, de Pedro Zeballos; el *Cancionero popular rioplatense*, de 1923, de Jorge Furt; el *Cancionero popular cuyano*, de 1938, de Juan Draghi Lucero, y el *Cancionero popular de Santiago del Estero*, de 1940, de Orestes di Lullo. Y, fundamentalmente, los trabajos de Juan

Alfonso Carrizo, que se inician en 1926 con los *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)* y se suceden durante toda la primera mitad del siglo XX.²

Es justamente Juan Alfonso Carrizo quien toma a su cargo la sección de poesía popular en ambas Antologías. A la labor encomendada por el Consejo Nacional de Educación de revisar la Colección de Folklore para extraer aquellas piezas líricas que mejor pudieran representar a la poesía popular de tradición oral, Carrizo responde con una selección variada de composiciones, a las que corrige y completa con piezas recopiladas previamente por él y que ya habían sido publicadas en sus *Cancioneros*. Incluir estos materiales ajenos a la Colección encuentra su justificación en la intención final de la obra, divulgar el folclor nacional y no solamente la *Encuesta de Magisterio*, así como también en las operaciones que el especialista realiza y que llevarán a determinar la fijación del corpus de la poesía popular. A propósito de los textos que no fueron incluidos en las antologías, el prólogo aclara:

Otra eliminación obligada fué la de aquellas composiciones incompletas o de texto visiblemente viciado. Pero en este punto encontró la Comisión valioso auxilio para salvar deficiencias y para dar debida representación a ciertos géneros en las copiosas colecciones reunidas por D. Juan Alfonso Carrizo, quien autorizó frecuentes reproducciones. Otros miembros de la Comisión contribuyeron también con algunas versiones recogidas personalmente *in situ* (*Antología Folklórica Argentina*, 1940: 18).

Con la expresión “otros miembros” la aclaración se refiere principalmente a Berta Vidal de Battini, que trabajó con el mismo criterio en la sección de narrativa.

Las composiciones en verso que forman parte de las antologías incluyen textos tradicionales (romances, villancicos, rondas, etc.) y también canciones de origen más reciente con implicancias políticas o patrióticas. Hay composiciones de tono preceptivo y moral, así como satírico y burlesco. Abordan temas religiosos, históricos, descriptivos de la naturaleza; en especial, de la flora y fauna local. Aparecen también adivinanzas, trabalenguas, rimas, canciones de cuna, coplas, vidalas, glosas y bailes. Un repertorio variado en cuanto a su estructura formal y articulado en función de unos criterios a los que Christian Wentzlaff (2004) vinculó por su funcionalidad pragmática. Si bien el autor analiza el *Cancionero de Jujuy*, de Carrizo, sus observaciones pueden aprovecharse, también, para las antologías. Dice Wentzlaff:

2 1933: *Cancionero popular de Salta*; 1934: *Cancionero popular de Jujuy*; 1937: *Cancionero popular de Tucumán*; 1942: *Cancionero popular de La Rioja*.

La enumeración de estos rubros que se refieren indiferentemente al género, al tono, al contenido, a la intención o la función de los textos en la vida social ilustra su pragmatismo, que prefiere la identificación inequívoca a la sistematización científica. A Carrizo, en un principio, la demostración de la riqueza del repertorio le importa más que el encanto intelectual de una refinada estructura lógica. Es así que los rubros evidencian una vez más una finalidad que se podría calificar de didáctica y que está estrechamente ligada a su oficio de maestro y de profesor (2004: 566).

La labor de Carrizo como recolector y estudioso del folclor nacional queda así puesta al servicio del sistema educativo, y a través de él, entra en consonancia con la apelación que la elite letrada venía realizando al repertorio cultural del mundo rural para dirimir las cuestiones de la nacionalidad, bajo los acordes del historicismo romántico o su expresión en los estudios de la lengua, la literatura y la filología.

La misma apelación puede rastrearse desde las conferencias de Leopoldo Lugones, en el Teatro Odeón, hasta la encuesta sobre el *Martín Fierro* de la revista *Nosotros*; desde la creación de la cátedra de Literatura Argentina hasta la publicación de la *Historia de la Literatura Argentina*, de Ricardo Rojas, y constituye uno de los rasgos fundamentales del llamado “espíritu del Centenario”.

La importancia de los estudios de folclor ya había sido destacada por Ricardo Rojas, en su colección de fábulas y cuentos populares *El país de la selva* (1907) y en *La restauración nacionalista* (1909). Rojas les asigna un papel fundamental en la promoción de la cultura tradicional dentro de su programa nacionalizador, que incluye la planificación educativa y las nuevas humanidades, así como también la docencia y la investigación en la universidad pública. Por esa razón, realizó gestiones para que el material recogido con la *Encuesta de Magisterio* fuera cedido a la Facultad de Filosofía y Letras, con el objeto de constituir el acervo documental sobre el cual se crearía el futuro Instituto de Literatura Argentina.

En una carta del 6 de noviembre de 1922, Rojas le informa al presidente del Consejo Nacional de Educación que la Facultad de Filosofía y Letras había resuelto fundar un Instituto de Literatura Argentina que tendría a su cargo el estudio del folclor y de la poesía popular, y le solicita “los materiales del folclore que el consejo mandó reunir por medio de los maestros del interior de la república”, como fuente de futuras investigaciones. El Instituto, agrega, “podría seleccionar, comentar y editar las piezas que merezcan salir a la luz”; y concluye que:

la Facultad de Filosofía y Letras entiende prestar un servicio a la cultura pública, dando al Consejo Nacional de Educación la oportunidad de mostrar que no ha abandonado su primera iniciativa, sino que la entrega a la institución de la Universidad, que se halla en mejores condiciones para realizarla en normas severamente científicas (*Documentos del decanato*, 1924: 113).

Este instituto, dirigido por Rojas, fue el encargado de ordenar el material y publicar, a partir de 1925, el *Catálogo de la Colección de Folklore*, que describe los contenidos de los legajos, reunidos por provincias y por informantes. Años después, en 1941, Rojas va a recordar que la Sección de Folklore del Instituto había significado “convertir en disciplina científica lo que antes no fue sino afición empírica individual” (Moya, 1941: 6). Para lograrlo, Rojas planificó una serie de *Estudios* que responderían al siguiente esquema:

Según el plan trazado por esta dirección, los *Estudios* versarán separadamente sobre el Romancero, el Refranero, el Cancionero, las narraciones en prosa, y demás especies épicas, líricas, históricas, coreográficas; cuanto constituye en fin, el saber demótico y su literatura oral. Una vez fijados los *tipos* en cada especie, no hay para qué repetir los textos, bastando indicar por un sistema de abreviaturas el área de dispersión y anotar las variantes de forma que se encuentran en los legajos de la *Colección*. La fijación del tipo ejemplar permite, a la vez, hallar su fuente en los repertorios españoles, cuando de allá proviene, y cuando no, caracterizar los tipos de creación local americana, comprobable por el tema diferente o por la técnica y la expresión locales (Moya, 1941: 9).

No es casual que estos *Estudios* se abran con un *Romancero*, una obra de dos tomos publicada en 1941 y preparada por Ismael Moya, quien tuvo también a su cargo el siguiente volumen, un *Refranero*, aparecido tres años más tarde, en 1944. La serie de *Estudios* quedó interrumpida en este punto, pero estos dos tomos bastan para ejemplificar claramente la propuesta que sostiene Ricardo Rojas desde su labor como director del Instituto de Literatura Argentina. Apropiarse de los materiales de la *Colección de Folklore* le permite sentar las bases de los estudios de la literatura argentina sobre un corpus de textos folclóricos que fueron fijados como tales por su vinculación con una tradición hispánica y criolla.

Así, romances tradicionales y criollos, refranes, coplas, décimas, glosas, etcétera, terminan por constituir el fondo documental del acervo de lo nacional y popular, fijado mediante un sistema de exclusiones que debe ser leído en correlación con un proyecto nacionalizador que descansa, fuertemente, en el sistema educativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos, 1979. "La fundación de la literatura argentina", *Punto de vista. Revista de cultura*, II, 7, 7-10.
- BOCCO, Andrea Alejandra, 2009. "Tensiones entre proyectos intelectuales políticas estatales y emergencias de las masas en los cancioneros populares", *Anclajes*, 13, 27-40.
- CARRIZO, Juan Alfonso, 1926. *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires: Silla Hermanos.
- _____, 1953. *Historia del folklore argentino*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición.
- CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN, 1925. *Catálogo de la Colección de Folklore*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- _____, 1940. *Antología Folklórica Argentina*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 2 tomos.
- CHICOTE, Gloria B., 2001. "La vigencia del Romancero como intuición en la crítica argentina de la primera mitad del siglo XX", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, 97-118.
- _____, 2002. *Romancero tradicional argentino*. London: University of London.
- DALMARONI, Miguel, 2006. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DEGIOVANNI, Fernando y Guillermo TOSCANO Y GARCÍA, 2010. "Disputas de origen: Américo Castro y la Institución de la Filología en Argentina", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII, 1, 191-213.
- FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, 1924. *Documentos del decanato (1921-1924)*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- GRAMSCI, Antonio, 1976. *Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos editor.
- MONTALDO, Graciela, 1993. *De pronto el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MOYA, Ismael, 1941. *Romancero: Estudios sobre materiales de la colección de folklore núm. 1*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina / Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires.
- _____, 1944. *Refranero, Estudios sobre materiales de la colección de folklore núm. 2*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina / Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires.

- _____, 1958. "Ricardo Rojas, el argentino esencial", *Revista Iberoamericana*, 23, 46, 283-309.
- ROJAS, Ricardo, 1909. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: Ministerio de Instrucción Pública.
- SARLO, Beatriz, 1983. "La perseverancia de un debate", *Punto de vista. Revista de cultura*, VI, 18, 3-5.
- TOSCANO Y GARCÍA, Guillermo, 2009. "Materiales para una historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (1920-1926)", *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, VII, 13, 113-135.
- VIDAL DE BATTINI, Berta, 1980. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas / Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian, 2004. "Juan Alfonso Carrizo frente a la lírica de tradición oral del noroeste argentino", *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, (Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001)*. Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla. URL: <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/38-wentzlaff.pdf>

La lírica infantil mexicana actual: una reelaboración lejos del papel o *vino nuevo en odres viejos*

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO
El Colegio de San Luis

Jugando con la parábola bíblica cuyo significado literal nos refiere a que el vino nuevo puesto en odres viejos se corrompe y revienta los contenedores, parece que en el caso de la lírica infantil no ocurre así; los géneros se mantienen, conservan su misma función y el contenido varía. Lo anterior suena evidente para cualquier estudioso de la literatura tradicional pues ello responde al fenómeno de conservación y variación propio de este tipo de literatura, pero resulta interesante acercarse al corpus real, al vigente, y preguntarse si realmente funciona; si esta condición de innovación constante termina por disminuir el valor estético y literario de los textos o si ya no hay —en el ámbito infantil mexicano del siglo XXI— ni vino ni odres. En estas páginas muestro algunos ejemplos de la transformación de la lírica infantil; desde los textos romancísticos y las fórmulas de sorteo hasta las cancioncillas disparatadas que acompañan los juegos de palmas de las niñas.¹

Como antecedente, expongo una síntesis muy general —y forzosamente incompleta— de lo que han sido las recopilaciones y estudios de la lírica infantil mexicana: indudablemente el juego, la canción, el ritmo y el entretenimiento forman parte de cualquier comunidad infantil y quizás, por lo común o natural que esto resulta, pocas veces se reparó en su importancia. En comparación a la enorme extensión territorial de México y su cuantiosa población, las recolecciones y pu-

1 Las recolecciones que utilizo para esta revisión fueron realizadas en el centro-noreste de México, hacia los últimos quince años del siglo XX, y otras más recientes entre 2010 y 2013, en el altiplano potosino y otras regiones del país. Las primeras recolecciones proceden de un trabajo de campo individual que llevé a cabo entre 1986 y 1994; los textos más recientes fueron recogidos en trabajos de campo por alumnos de la Maestría y del Doctorado en Literatura de El Colegio de San Luis, bajo la dirección de Claudia Carranza y mía. Otros más, proceden de un trabajo de campo individual (2011-2013) de Roberto Rivelino García Baeza, durante estancias esporádicas en Chiapas, Michoacán, Guanajuato y Colima. Considero que, si bien no se trata de una recolección exhaustiva ni en todo el país, es una muestra representativa, pues los lugares de recolección van desde rancherías y poblados rurales bastante aislados hasta cabeceras municipales y ciudades.

blicaciones de coplas, cantos, juegos, rimas y acervo infantil, en general—así como su estudio—, fueron muy escasas, breves y esporádicas, hasta la segunda mitad del siglo veinte.

De finales del siglo XIX nos quedan diversos impresos populares y de publicación periódica destinados a un público infantil y cuya finalidad era como correspondía a un periodo positivista: enseñar y divertir.² Es hasta la segunda década del siglo veinte, una vez pasada la Revolución de 1910, cuando ven la luz las primeras investigaciones —o más precisamente, recopilaciones— de los llamados, en ese entonces, “acervos folclóricos”, y toma fuerza una reivindicación con ciertos tintes nacionalistas de la cultura popular y tradicional.³ tanto Higinio Vázquez Santana (1925) como Rubén M. Campos (1929) incluyeron en sus obras —*Canciones, cantares y corridos mexicanos* y *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, respectivamente— ejemplos de lírica infantil, desde romances y juegos de corro hasta coplas sueltas y canciones de cuna. Ambos señalaban la importancia del folclor infantil y de su creatividad, y consideraban la conservación de dicho acervo como elemento relevante para la formación y desarrollo de la niñez, y a los niños como parte esencial de la cadena de transmisión oral.

La importancia de la recolección de la literatura tradicional, directamente de los informantes, había sido impulsada por Pedro Henríquez Ureña en el seno de la Universidad Nacional durante sus cursos, entre 1913 y 1915. Publicaciones de extensas obras, como las mencionadas, o breves acercamientos a la tarea de investigación, como lo hizo Manuel Toussaint (1927) —discípulo del dominicano— entre otros, constituyen las primeras obras sobre la materia en México.⁴

2 En “Divertir e instruir. Revistas infantiles del siglo XIX mexicano”, Claudia Agostini (2005) da cuenta de las numerosas publicaciones de este tipo que revelan la conciencia de la importancia del sector infantil en el desarrollo cultural de una nación, aunque el contenido de dichas publicaciones distara de difundir un acervo tradicional al cual aún no se le prestaba atención. También lo muestran los cientos de hojas volantes de varias imprentas que incluyeron “de relleno” coplas, adivinanzas y cantarcillos de los niños, acompañando textos de muy diversa índole: sátiras políticas, corridos, décimas, entre otros. Impresores como Vanegas Arroyo — apenas iniciado el siglo veinte— incrementó las publicaciones para niños; especialmente, de cuentos y leyendas ilustradas por José Guadalupe Posada.

3 Ya a mediados del XIX había habido una especie de valoración del acervo tradicional, especialmente del Romancero; recuérdese que Guillermo Prieto se preocupó porque México carecía de una epopeya nacional que diera impulso y unidad a la reciente formada nación. Escritores contemporáneos a Prieto insertaban fragmentos de ese acervo en sus novelas y elogiaban la riqueza y sencillez de los versos, pero no hubo, de ninguna manera, un estudio o una recopilación, y menos aún, del acervo infantil. Para esa época, véase Aurelio González (2003).

4 También como respuesta a una política de revaloración cultural y de difusión desde la propia Secretaría de Educación Pública, dirigida por José Vasconcelos, quien siempre mantuvo un afán de divulgación de la cultura que perduró hasta bien entrados los años cuarenta (de esa época vasconcelista es la publicación de los dos volúmenes de *Lecturas clásicas para niños*, que llegó a todas las escuelas del país y a numerosos hogares). Sin embargo, los esfuerzos en el estudio y recopilación de la literatura tradicional no se lograron hacer de manera sistemática y, menos aún, desde una perspectiva literaria. Hay que recordar que varios de los escritores de ese

Será hasta iniciada la segunda mitad del siglo XX cuando aparecen estudios más amplios: en 1951, Vicente T. Mendoza publica su *Lírica infantil de México*, que incluía textos recogidos de la tradición oral durante las décadas de los treinta y cuarenta,⁵ y que acompañó de explicaciones, en el caso de los juegos y de las frases melódicas de prácticamente todos los textos. Le antecedieron y siguieron diversos artículos que él o Virginia Rodríguez Rivera de Mendoza publicaron en el *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* sobre el origen de ciertos juegos, la composición de adivinanzas, y el origen y transformación de algunos romancillos. Poco más de veinte años transcurrieron para que hubiera una especie de actualización de aquella publicación de nuestro pionero Mendoza: en 1973, el número 162 de la *Revista Artes de México* estuvo dedicado íntegramente a la *Lírica infantil mexicana*; dos eruditos trataron el tema: Antonio Alatorre, transmitió en bellísimas y subjetivas páginas “su lírica infantil o su acervo infantil” y Margit Frenk nos ofreció un breve estudio comparativo entre lo que se cantaba en los siglos de oro y, lo que en ese momento —años más, años menos— cantaban los niños mexicanos. La autora hacía especial hincapié en la creatividad infantil que obedece a la “razón de la sinrazón”, al carácter lúdico de los textos y a la relevancia del acervo tradicional de la niñez. Ambos estudios fueron, quizás, los primeros acercamientos a la lírica infantil desde una perspectiva realmente literaria.

Unos cuantos años más adelante, coincidiendo con el Año Internacional del Niño, en 1979, dos estudiosas de la literatura tradicional nos regalaron a los niños y a los adultos mexicanos una bellísima recopilación: *Naranja dulce, limón partido*, publicada por El Colegio de México y elaborada por Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja. Como aportación extra incluía un casete con algunas de las canciones publicadas cantadas por un grupo de escolares. Esta antología ve la luz en una época muy diferente a la de Mendoza: la televisión ocupaba desde hacía varios años un lugar importante en la mayoría de los hogares mexicanos, la difusión de música en casetes y discos de acetato era enorme y el desarrollo y crecimiento de distintos núcleos urbanos en el país era considerable.⁶ *Naranja dulce...*, que no era

primer tercio del siglo XX insertaron en sus páginas notas y apuntes sobre el valor literario de diversos ejemplos de la cultura popular; lo hicieron así Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer y otros escritores del grupo Contemporáneos, entre otros. Más adelante, en 1941, Agustín Yáñez publicaría su entrañable *Flor de juegos antiguos*, y le sucederían diversas publicaciones desde perspectivas más antropológicas, como la de Francis Toor de *A Treasury of Mexican Folkways*, en 1947, que incluía un capitulito dedicado a “Children’s Games and Songs”. Al mismo tiempo, con objetivos más didácticos y cargados de contenido moral o dosis del “buen hacer”, se publicaron varios cancioneros, como *El cancionero de la escuela y del hogar*, de Leandro Lis (1934), en el que se incluían desde coplas de nana hasta adivinanzas y trabalenguas.

5 Algunos de ellos ya publicados en su *Romance y corrido*, en 1939; otros más, procedentes de la obra de Vázquez Santana, pero siempre consignando los datos de los informantes y la fecha de recolección.

6 Unos años después, hacia 1982, la Secretaría de Educación Pública, a través del Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE) comenzó a publicar una colección de antologías regionales al estilo de *Naranja dulce...*; una

ni pretendía ser un estudio sino una valoración y difusión de la lírica infantil de México, se publicó hace 34 años; desde entonces, ha pasado una generación completa: los niños que grabaron el casete son padres desde hace varios años, México se ha transformado y la sociedad donde se insertan los niños y el modo de vida comunitario, también.⁷

Los cambios en la sociedad, en el mercado y en la tecnología tienden, ya desde hace más de un par de décadas, a promover una vida más individualizada e, indudablemente, han incidido en el acervo tradicional de las comunidades. Es más: las comunidades, como se podían entender hace unos cincuenta años, ya han dejado de existir en buena medida. En los núcleos urbanos de México —pero puede extenderse a otros países— la vida comunitaria de los niños que antes estaba constituida por su familia, su vecindario o barrio y su escuela, se ha visto tan reducida que, en muchos casos, queda la escuela como único espacio real para interactuar con una comunidad de semejantes; es decir, con una comunidad infantil. En el ámbito rural, la escuela sigue siendo el espacio privilegiado para la reunión de niños, por las distancias entre cada ranchería; pero, en los pueblos, aún en los grandes pueblos con más de 20 mil habitantes, la calle y la plaza —además de la escuela— son todavía los espacios privilegiados por los niños para jugar, divertirse y andar solos, fuera de casa.

A esta serie acumulativa de cambios en los espacios, en las ocupaciones infantiles y en la sociedad en general, se añade otro elemento —quizás consecuencia de los primeros— que es importante señalar: los niños son niños durante menos años; es decir, lo que entendíamos por niñez se ha acortado. Antes era una larga etapa, de los cuatro a los doce años, los niños y las niñas eran eso: niños y niñas. En la parte escolar, desde el jardín de niños hasta toda la primaria, por lo menos. En una fiesta infantil o en el recreo escolar los niños de 10 años podían jugar perfectamente “cebollitas”, *Doña Blanca*, *La Vieja Inés*, *La víbora de la mar* o muchos más. La realidad es que ahora no es común y, menos, espontáneo a esa edad, esos juegos son considerados —por los propios niños— adecuados para los más “chiquitos”.⁸

de las primeras fue: *Así cantan y juegan en la huasteca*, y le siguieron otros títulos como: *Así cantan y juegan en Los Altos de Jalisco*; *...en el sur de Jalisco*; *...en El Mayab*; entre otros, que incluían ilustraciones para que los niños colorearan y fonogramas o casetes con la interpretación infantil de algunos de los textos publicados. Desde hace algunos años existen las versiones digitales en la página del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE): www.biblioteca digital.ilce.edu.mx así como posibles descargas para mp3 y otros soportes. Fueron creadas con el propósito de apoyar a los maestros; especialmente, de ámbitos rurales y suburbanos, así como de entretenimiento y divulgación cultural para los niños.

7 Por lo menos en igual proporción a las diferencias entre los contextos sociocultural y tecnológico en que se publicaron la antología de Mendoza y la de Díaz Roig y Miaja.

8 Sólomente suelen acceder cuando hay cierta motivación de un coordinador de actividades recreativas, o de un maestro, o de una madre nostálgica que se empeña en poner los juegos de su infancia a sus hijos de 9 y 10 años. Lo que sí es constante es que, cuando esto ocurre, los niños se divierten.

No podemos negar que nuestra sociedad ha acelerado el desarrollo de los niños tanto físicamente como mentalmente; desarrollo estimulado en gran parte por los medios de comunicación masiva y la creación de ídolos súper estrellas infantiles que juegan a ser adolescentes propiciando el rápido desalojo de esa habitación llamada infancia.⁹

Independientemente del rango de edad de los niños que aún pertenecen a lo que llamamos comunidad infantil, ¿qué cantan y a qué juegan los niños en México? O, dados los antecedentes y contextos que hasta aquí he anotado, quizás la pregunta precisa sería: ¿aún cantan? Indudablemente la respuesta es afirmativa. En las páginas siguientes doy cuenta de ejemplos de formas y géneros vigentes en la lírica infantil de los niños mexicanos en la era de la tecnología.

Del Romancero y sus derivados

Desde hace muchos años se ha hablado del final del romancero, así lo recuerda Gloria Chicote:

[...] los años pasan y la agonía del romancero sigue siendo lenta pero no eterna. Nos enfrentamos a una escasa supervivencia y recomposición del género en el siglo XXI, modificado además por la influencia, ya contundente, inevitable, omnipresente, de la cultura de masas que da lugar a nuevos modos de fijación en la industria discográfica y los video clips. Factores todos que nos invitan a volver a pensar al romancero como un sistema abierto, determinado por contextos temporales, espaciales y culturales específicos, en cuyos términos podemos continuar profundizando su análisis (2008: 137).

Y ese sistema abierto permitió que el género romancístico tuviera vida, también, dentro de la lírica infantil, con características propias a dicho ámbito y formando lo que Pelegrín llamaba “subgénero romancístico”, ya que conserva el uso de fórmulas y motivos tradicionales pero hay una clara reducción de la narración y fragmentación de la historia; incluye estribillos y, frecuentemente, se presenta con adiciones intertextuales de otras canciones narrativas y otros romances, así como de estrofas completamente líricas, burlescas o lúdicas (2001: 81). Exactamente así permanecen en el repertorio de los niños mexicanos; prueba de ello

9 Este fenómeno no solamente ocurre en los grandes núcleos urbanos, como podía ocurrir hace unos veinte años con ciertos adelantos tecnológicos, sino que la facilidad de acceso a redes sociales, Internet, dispositivos celulares, etcétera —además de la televisión—, ha permitido que también ocurra en ámbitos suburbanos y en algunas zonas rurales.

es el muy difundido juego *Doña Blanca* o *María Blanca*, basado en unos elementos narrativos que, posiblemente, pertenecieron a un romance, y que versan sobre una doncella custodiada por pilares de oro y plata, salvaguardándola del acecho de un pretendiente apelado “jicotillo”. Juego tan viejo que Rodrigo Caro ya aludía a él en sus *Días geniales o lúdricos* y que, en pleno siglo XXI, sigue funcionando como juego entre los niños mexicanos:

Doña Blanca está cubierta
de pilares de oro y plata,¹⁰
rómperemos un pilar
para ver a doña Blanca.
¿Quién es ese jicotillo
que anda en voz de doña Blanca?
—Yo soy ese jicotillo
que anda en voz de doña Blanca.
¿De qué es este pilar?
—De fierro [...].¹¹

Aun cuando se ha abreviado respecto de otra forma que hasta hace pocos años era igual de común y que conservaba elementos lingüísticos tan arcaicos o en desuso en el léxico infantil mexicano como “en pos de...” (los niños de la versión anterior lo cambian a “en voz de...”) y “malhaya sea...”. Al final, antes de “romper los pilares”, el jicotillo preguntaba a un niño de la ronda:

—¿Está doña Blanca?
—No, se fue a misa.
—¡Malhaya sea su camisa!¹²

10 Dispongo de una versión muy similar pero que sustituye “pilares” por “bordados”. Seguramente, por el desconocimiento del significado del primero y la cercanía con el segundo que, además, no crea ninguna incoherencia: una joven doncella vestida de bordados de oro y plata.

11 El niño que hace de jicotillo intenta romper el círculo pegando en las manos unidas de los que forman la ronda para entonces perseguir a “doña Blanca”, quien sale de la ronda “por otro pilar” abierto. Esta forma, más breve, es la más recurrente en la actualidad. Informaron: Alondra Valentín Cardona, Perla Karina Rodríguez González y Julieta Nájera, todas estudiantes de 4° de primaria, de 10 años de edad. Recogieron: Elvia Estefanía López, Lilia Álvarez Ávalos y Mercedes Zavala. Trabajo de campo: Maestría Literatura Hispanoamericana de El Colegio de San Luis, en: El Barril, Santa Matilde, Municipio de Santo Domingo, San Luis Potosí, el 21 de mayo de 2012.

12 La versión completa fue informada por Blanca Alicia Aguilar Alcázar, 34 años; Gloria Alicia Díaz, 52 años; Norma Lorena Vargas Silva, 47 años; empleadas municipales. Recogió: Roberto Rivelino García Baeza, en Cotija de la Paz, Michoacán, el 12 de mayo de 2011. De acuerdo con la edad de las informantes y comparando con versiones recogidas por mí a niños del Noreste de México, hace casi veinte años, considero que, como ya lo he señalado (2001: 342), era una versión recurrente en el país con respuestas y exclamaciones similares como: “—No, se fue a la plaza / —¡Malhaya sea su calabaza! / —Está doña Blanca? / —No, se fue al cerro / —¡Malhaya sea su becerro!”, mientras que la versión vigente, en los niños de este siglo, es la abreviada.

Otro ejemplo, en el que aparecen versos romancísticos, se presenta mediante esa mezcla que señala Pelegrín (2001: 81) de canción juego con algún fragmento de romance añadido; tal como ocurre en una versión del juego *Arroz con leche*, al que se suman versos de *La viudita del conde Laurel*:

—Arroz con leche
me quiero casar
con una señorita
de la capital.
Que sepa coser
que sepa tortear
que sepa abrir la puerta
para ir a jugar.

—Yo soy la viudita;
la hija del rey
que me ando casando
y no encuentro con quién:
contigo, si
contigo, no
contigo, mi vida,
me caso yo.
Mi padre lo supo,
de palos me dio.
¡Malhaya el hombre
que me enamoró!
Me gusta la leche,
me gusta el café
pero más me gustan
los ojos de usted.¹³

13 Informaron: Rosa Arely López Palomino, Alondra Denisse Salazar Maldonado, Ana Karen Romero, Soraya Vargas, Melissa Arellano, Ana Fabiola Espino, todas estudiantes y de 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato. Recogió: Roberto Rivelino García Baeza, 21 de mayo 2011. Habría que destacar que, aunque la coherencia en los textos infantiles ocupa —siempre— un lugar destacado, se desplaza a un lugar secundario privilegiando el ritmo y la sonoridad; en esta versión y otras similares, el sujeto enunciador de los primeros versos del juego es masculino y el sujeto femenino enuncia, como respuesta, los versos del romancillo.

Respecto de la vigencia en México de otros textos del llamado romancero infantil apunto, como muy probable, la reducción del repertorio a *Mambrú*, *Hilitos de oro* y —en algunas zonas— *Don Gato*, además de los antes citados.¹⁴

De canciones con juego, parodias y contrafactas

Fácilmente podemos aceptar que si algo—música, texto, juego, receta o danza—se mantiene en la tradición es porque sigue funcionando; de no ser así, se habría olvidado. Lo que muchas veces resulta inútil es tratar de indagar la razón de esa vigencia o hallar la nueva significación del texto; especialmente, en el ámbito infantil. Y no deja de sorprender que algunas canciones de corro se canten y jueguen tal como los niños lo hacían hace cincuenta años o más; entre ellas, las de mayor arraigo y difusión posiblemente sean: *La Víbora de la mar*, *El patio de mi casa*, *Amo a to matarile rile ron*, *Arroz con leche* y *Doña Blanca*, con sus múltiples variantes y versiones.¹⁵ Siguen formando parte del repertorio de los niños múltiples y variadas canciones enumerativas, de nunca acabar y acumulativas, consignadas en antologías de los años sesenta, setenta y ochenta, y que mantienen su vigencia, por ejemplo: *Los diez perritos*, *Los elefantes que se columpiaban*, *Sal de ahí*, *chivita*, entre muchas otras. La creatividad de los niños y el afán lúdico con que juegan y cantan permite la constante recreación y reelaboración de los textos, circunstancia que dificulta nuestro trabajo “académico” pero que propicia la invención de adiciones, estribillos, parodias y contrafactas que, en algunos casos, pueden convertirse en otro juego distinto “al original”. Este tipo de parodias o reelaboraciones al ser potencialmente innumerables suelen conservarse o bien por un periodo de tiempo relativamente corto o bien dentro de la comunidad que lo creó. Por eso resulta interesante hallar que un juego conservado durante mucho tiempo en la tradición infantil conviva con otro que, seguramente, resultó de la invención infantil ante el olvido, momentáneo, del primero. Se trata de *El patio de mi casa*, en su versión extensa o que podríamos llamar “original” o “vieja”:

14 En un trabajo (Zavala, 2001: 340-344) presentado en el congreso de *Lyra minima*, celebrado en Alcalá de Henares durante 1998, señalé que varios de los romances y canciones incluidos en antologías como *Naranja dulce...* y el *Romancero tradicional de México* habían perdido su vigencia en el ámbito infantil. Recientes trabajos de campo que hemos realizado me lo confirman, pero también me muestran más de dos versiones recogidas, en distintas partes del país, del romance burlesco de *Don Gato* que consideraba extinto y cuyas informantes eran maestras de primaria, lo cual puede propiciar una nueva etapa de transmisión para el texto.

15 Por ejemplo, las distintas versiones de *Doña Blanca* ya señaladas y otras tantas a las que ya he aludido (en Zavala, 2001), como la posibilidad de *Amo ato* de ser el final de *Hilitos de oro*; la *Víbora de la mar* que incluye versos de un antiguo juego similar llamado *Al ánimo*, etcétera. Varios de estos juegos fueron registrados también por los primeros recolectores mexicanos, como Vázquez Santana a principios de siglo XX.

El patio de mi casa es particular;
se barre y se riega como los demás.
Agáchense y vuélvanse a agachar,
las niñas bonitas se saben agachar.
Chocolate, molinillo,
preparado con cuchillo
A estirar, a estirar,
que el demonio va a pasar.
Dicen que soy, que soy una cojita
y si lo soy, lo soy de al mentiritas
pues de chiquita me quedé, me quedé
padeciendo de este pie, padeciendo de este pie.¹⁶

Versión que coexiste con otro juego, mucho más breve:

En el patio de mi casa
hay una cucaracha,
échenle flit: *shu shu*
échenle más: *shu shu*
¿ya se murió?... *shu shu*
¡ya revivió!¹⁷

Este segundo juego, aparentemente muy distinto, coincide en varios aspectos con el primero: inicia con un verso casi idéntico, se emplea la misma melodía para los

16 La ronda gira a la derecha, primero, y a la izquierda después; los integrantes se agachan cuando lo dice el texto. Con el verso: “Estirar, estirar...”, la ronda se hace más grande, soltándose de las manos para que el niño o niña que está en el centro recorra el círculo brincando en un solo pie (de cojito) y diciendo los versos que siguen. Al terminarlos y dejar de brincar, toma el lugar del niño que le “haya tocado” enfrente y ése pasará al centro. *El patio de mi casa*. Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Recogieron: Salvador García Rodríguez y Roberto Rivelino García Baeza. Trabajo de campo Maestría en Literatura Hispanoamericana de El Colegio de San Luis, 7 de mayo de 2010, en Guadalcázar, San Luis Potosí.

17 “Echar flit” es echar insecticida; “flit” era una antigua marca de una especie de bomba doméstica aspersora de líquido insecticida, antecesora de los aerosoles actuales, y el ‘*shu shu*’ reproduce, onomatopéyicamente, el ruido emitido al bombear dicho artefacto (durante mucho tiempo la marca pasó a ser el nombre genérico de los insecticidas a presión, en algunas versiones actuales se emplea la palabra “raid” que es otra marca de insecticida en aerosol). El círculo es bastante cerrado —a diferencia del otro que “se estira”—, y el niño que está al centro hace como si se estuviera muriendo (interpreta una cucaracha fumigada); en cuanto el niño grita: “ya revivió”, se levanta y trata de atrapar a alguno de sus compañeros quienes, rompiendo el círculo, corren para evitarlo. El niño atrapado pasará a ser “la cucaracha”. En algunas versiones del juego, no hay “corretiza” sino termina con la mímica del protagonista. Informaron: Diana Gutiérrez Ramos, 10 años; Josué Gutiérrez Ramos, 7 años; Anali Mendoza, 8 años; María del Carmen Martínez, 9 años y José Ruiz López, 9 años. Recogió: Mercedes Zavala, en Venado, San Luis Potosí, el 7 de marzo de 1986.

dos primeros versos, se juega en ronda giratoria con un niño al centro y alude a lo cotidiano —barrer y limpiar en el primero, fumigar en el segundo— y al espacio conocido por el niño. Quizás sea un tanto aventurado planear que éste se derive del primero; en todo caso, es una forma paródica que ha permanecido coexistiendo con la versión larga por mucho tiempo ya que se recogen versiones en distintas regiones del país desde hace más de dos décadas.

En este sentido, y desde una óptica “científica” o “purista”, puede parecer que la creatividad y la espontaneidad propias del ámbito infantil se desvanecen ante la eminente carga o dominio de materiales transmitidos por medios de comunicación masiva y otros soportes electrónicos; así lo señala Olarte Martínez (2001):

Otra característica diferenciadora de la oralidad infantil que se está perdiendo en este momento es el arte de la contrafacta. ¿Cuántos de nuestros informantes son capaces ahora de cambiar la letra de la canción de una película para ridiculizar a un profesor o a un equipo deportivo enemigo; aunque parezca negativo, cada vez menos. Hace una década se podían recoger contrafactas de canciones popularizadas de “Los Payasos de la Tele” como “Hola don Pepito” o “Cumpleaños feliz”, pero hoy sólo escuchamos la repetición de melodías de anuncios televisivos, sobre todo si son de telefonía móvil (166).

Lo que concluye Olarte Martínez respecto de sus encuestas en algunas regiones de España considero que no ocurre en México, y no porque no exista esa masificación televisiva o de otros medios, sino porque aún se recogen textos contrafacta y paródicos; algunos datan de hace más de treinta años pero viven en constante reelaboración; por ejemplo, el propio juego *La víbora de la mar*:

A la víbora, víbora
de la mar de la mar
las mochilas a volar
los maestros a la calle
y los niños a jugar
tras, tras, tras.
Una vieja loca
de la dirección
siempre nos acusa
con el director

esa vieja loca
me la pagará
con mi abuelita
que sabe boxear
Será melón, será sandía
será la vieja del otro día,
día, día, día...
—¿Con quién te vas
con melón o con sandía?¹⁸

Igual sucede con canciones tan populares como *Las mañanitas*, *Feliz cumpleaños*, *De colores* y hasta programas televisivos como el importado de Estados Unidos con un supuesto carácter educativo, cuyo protagonista es un pseudodinosaurio color morado buganvilia llamado Barney y que los niños, en cuanto pasan de los seis años, tienden a caricaturizar:

Te odio yo
y tú a mí;
somos una familia infeliz.
con un fuerte abrazo
te mando al hospital
y de ahí al funeral.¹⁹

Además de otras formas propias de la lírica infantil como las fórmulas de sorteo y retahílas que, en México, siguen siendo muestra de la empatía lúdica del niño con el lenguaje y su sonoridad. Es decir, un repertorio en el que se privilegia el ritmo y la musicalidad sobre la coherencia textual; en el que la letra es un “sin sentido” porque la lógica del juego recae en el sentido rítmico y no en el conceptual (Pelegrín, 1984: 59-60).

18 Con variantes en distintas poblaciones del país y que a través de los años se han modificado; por ejemplo recuerdo una versión de los años setenta en que el verso “será la vieja del otro día” se cantaba: “será la vieja de Echeverría”, aludiendo a la esposa del entonces presidente del país. Informaron: Wendy Guadalupe, 11 años, Itzel 11 años, Kati Alexia, 11 años, San Luis Potosí, San Luis Potosí. Recogió: Roberto Rivelino García Baeza, 11 de octubre de 2011.

19 La letra original es: “Te quiero yo / y tú a mí; / somos una familia feliz. / Con un fuerte abrazo / y un beso te diré: / mi cariño es para tí”. Informaron la versión paródica: Rosa Arely López Palomino, 15 años; Alondra Denisse Salazar Maldonado, 15 años; Abigail Matchuala, 17 años; Ana Karen Romero, 15 años; Soraya Vargas, 15 años; Melissa Arellano, 15 años; Ana Fabiola Espino, 15 años. San José de Iturbide, Guanajuato. Recogió: Rivelino García Baeza, 21 de mayo de 2011.

De echar *suertes* y retahilas “palmeadas”

Las fórmulas de sorteo son la entrada al mundo del juego comunitario; recuerdan algo de rito y magia, de ceremonia dejada al azar para que el sino, dictado por los juegos de palabras y sonidos —a veces un poco amañado por quien lo enuncia—, elija al participante que hará las veces de lobo, portero, doña Blanca, roñoso o cualquier papel que uno deba desempeñar durante el juego. Lo importante de estas fórmulas, evidentemente, no es su significado textual sino su decir rítmico, su ejecución y constituyen un acuerdo tácito de las reglas del juego; por eso, no obstante los disparates enunciados adquieren seriedad desde el momento que los participantes aceptan una voz líder que será quien enuncie. Resultaría prácticamente imposible hacer un catálogo de fórmulas de sorteo, ya que son innumerables, así como impredecible su conservación en el repertorio infantil. Actualmente, hallamos que los niños mexicanos entonan aquellas que han cumplido cerca de un siglo de vida, como:

De tin marín
de do pin güé
cúcara macara
títtere fue
yo no fui fue teté
pégale, pégale
que ella merita fue.

Otras menos antiguas pero con varias décadas de vigencia:

Zapatito blanco,
zapatito azul;
dime cuántos años tienes tú:
[el niño señalado dice su edad y se cuenta hasta ese número].

Otras más, muestran la refuncionalización de las palabras, ya que lo que hace varias décadas funcionaba como adivinanza —supongo que aún funciona como tal— ahora también lo hace como fórmula de sorteo:

Tito tito, capotito
Sube al cielo

y echa un grito:
¡fuera!²⁰

O, lo que era una canción antiquísima, con algunas variantes se convierte en fórmula de sorteo o juego:²¹

Mañana domingo
se casa Benito
con un pajarito
que canta bonito,
¿quién es el padrino?
Don Juan botijón,
sácate viejo panzón.

Pero seríamos muy ingenuos en pensar que la relación televisión-niños no ha repercutido en el repertorio de juegos y cantos. Y lo natural es que los niños reflejen, de alguna manera, su contexto y su relación con el mundo de la televisión,²² de tal manera que juegan reproduciendo los personajes de la serie de moda, ya sean dibujos animados o héroes de películas y, también, aludiendo a ellos en fórmulas de sorteo:

Pedro Picapiedra dice así:
yabadaba dú
te sales tú
yabadabada
te sales ya.

20 La adivinanza omitía el “¡fuera!” y la respuesta es: El cohete. Omitiré los nombres de los informantes de las fórmulas de sorteo por fines prácticos ya que son del dominio público. Basta decir que, numerosos ejemplos de ellas, fueron recogidos en trabajos de campo realizados entre 2010 y 2012, en el noreste y centro del país.

21 Así lo explicaron las informantes argumentando que resulta muy largo [para fórmula de sorteo] y por eso a veces nada más lo juegan a ver quién queda al final. La fórmula, por sí misma, es un juego.

22 A propósito de dicha repercusión, Luis Díaz Viana señala que “la cultura popular y el folklore no han desaparecido —ni desaparecen— por efectos de la presión de la cultura considerada masiva y de los medios de comunicación. Por el contrario, estos han servido para perpetuarlos en virtud de su enorme poder de multiplicación. [...] además, la masificación del folklore tampoco es un fenómeno reciente sino que puede remontarse a —por lo menos— la aparición de la imprenta [...] y a la difusión mediante las impresiones más baratas (en hojas endebles y mal o nada encuadernadas) de los saberes, poesía y relatos populares” (2001: 32). En cierta medida coincido con Díaz Viana; sin embargo, hay que aceptar que, de alguna manera o por lo menos durante cierto periodo, esa emisión masiva fija los textos y su vida tradicional —esencialmente en variantes— queda detenida por varios años hasta que o se pierden o se tradicionalizan con mucho menos variantes que cuando su medio de transmisión era menos tecnológico y de una oralidad natural (de viva voz, digamos).

En la vecindad del Chavo,
se murió la Chilindrina
¿dónde quieres que la entierre?
¿en Japón, o en China?
Sácate vieja cochina,
sácate viejo panzón.²³

Y aunque nos parezcan un atropello o un despropósito, cumplen la misma función que los ejemplos citados primero y, además, se enuncian conservando las nociones de ritmo y rima como sus predecesores. La fórmula de sorteo es uno de los géneros más propicios para adaptarse al medio; es decir, al ámbito tecnológico, social y cultural que rodea al niño del siglo XXI, donde el disparate y la innovación combinados con la sonoridad mantienen una funcional armonía.

Los juegos de palmas, generalmente entre niñas, son el ámbito ideal para las retahílas, esas que tan bien definiera Pelegrín:

Denomino retahílas en la poesía oral, a las letras que acompañan a los juegos rítmicos, juegos verbales. Se caracterizan por su material fónico y acentuaciones rítmicas, por la estructura binaria y/o acumulativa, por procedimientos de enumeración, encadenamiento, diálogo encadenado, y una manifiesta sin razón. El desatino, disparate, *non sense*, cobra nuevo sentido-sonido, aplicando la razón burlesca de los elementos caracterizadores del mundo al revés. La retahíla tiende a la fragmentación, a la permutación de fórmulas, nombres, en un desfile de gran movilidad y sustitución de personajes sin orden pero con concierto, como las moji-gangas del teatro callejero, reviviendo figuras festivas, de raíces medievales. En las retahílas de contar, los vocablos parecen convocados por su resonancia, por una enumeración dispartada de elementos y personajes (2001: 519-520).

Palabras y meros sonidos engarzados que se entonan en forzosa armonía con movimientos de manos que pueden alcanzar un grado de complejidad sorprendente y que su verdadera significación no se halla ni en las palabras ni en las combinaciones de palmas o movimientos mímicos sino en el conjunto en sí que implica pacto, sonido, juego, risa, memoria y destreza:

23 Quizás no sea necesario aclarar la procedencia pero lo hago para evitar dudas: la primera alude a la serie de dibujos animados llamada *Los Picapietra* (*The Flintstones*) producida por Hanna-Barbera Productions y emitida por primera vez en 1960, en Estados Unidos; en México, se difundió doblada al español hacia finales de los sesenta. La segunda fórmula alude a dos personajes centrales (el *Chavo*, interpretado por Gómez Bolaños, y la *Chilindrina*, interpretada por María Antonieta de las Nieves) de la serie mexicana *El Chavo del Ocho*, dirigida por Roberto Gómez Bolaños, emitida por primera vez en junio de 1971, y que tuvo enorme alcance en toda Hispanoamérica.

Frankestein
fue a ver
el castillo
del vampiro,
se asomó
y gritó:

A la víbora, víbora
de la mar de la mar
por aquí pueden pasar;
los de adelante corren mucho
y los de atrás se quedarán
tras, tras, tras.

Una vieja loca
de la dirección,
siempre nos acusa
con el director.

Director, director:
yo quiero reprobar
con uno con dos
con tres con cuatro.

En la calle veinticuatro
una vieja mató a un gato
con la punta del zapato,
el zapato se rompió
y la vieja no sintió.

Ábrete granada
si eres colorada,
ábrete membrillo
si eres amarillo
ábrete melón
si tienes corazón.²⁴

24 Las niñas que lo interpretaron lo titulan “Frankenstein” y tenían un gran repertorio de juegos de palmas.

Si nos detenemos en este ejemplo, vemos que está compuesto por varias estrofas o grupos de versos de distinta procedencia, a saber: los primeros cinco “versos” sirven como introducción y aluden a personajes de ficción de la literatura culta pero, sobre todo, recurrentes en series televisivas y películas: Frankenstein y Drácula. La risa y la ilógica lógica del canto infantil toman fuerza al dar a conocer lo que el temible Frankenstein gritó desde el castillo del Conde: ¡un fragmento del conocido juego infantil *La víbora de la mar!* que constituye el segundo grupo de versos, seguido —cómo no iba a ser así— de un fragmento de la parodia de dicho juego. A continuación, una versión de una vieja fórmula de sorteo —creo que en desuso como tal— y que, además, era parte de una canción infantil de los años treinta del siglo pasado. Cierra tan singular serie una sextilla que no es sino una copla suelta que ha viajado por rimas y juegos infantiles.

La anterior amalgama nos lleva a aceptar totalmente que:

Las retahílas pertenecen a un mundo fragmentado de fórmulas, tipos, tópicos. Se asemejan a pequeños trozos de cristal de un antiguo vitral hecho añicos, con sus cristales desperdigados y enterrados en el tiempo. Enterrados en el espacio imaginario de esta cultura oculta, en márgenes desdibujados de la lírica antigua y tradicional, de la historia culta (Pelegrín, 2001: 519).

Sobre todo porque no es el único ejemplo que hallamos en el repertorio infantil mexicano; dos personajes del más antiguo acervo tradicional transitan por nuestros juegos de palmas: la muerte y el marinero. Mariana Masera nos recuerda que la muerte ya formaba parte de un par de estrofas del tan conocido y perseguido son *El Chuchumbé*:

Estaba la muerte en cueros
sentada en un escritorio,
y su madre le decía:
¿no tienes frío, demonio?

Estaba la Muerte en cueros
sentada en un taburete,

Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Recogieron: Salvador García Rodríguez y Roberto Rivelino García Baeza. Trabajo de campo de la maestría en Literatura Hispanoamericana de El Colegio de San Luis, 7 de mayo de 2010, en Guadalcázar, San Luis Potosí.

en un lado estaba el pulque
y en el otro el aguardiente
(Baudot-Mendez 1997: 36 en Masera: 269).

Y advierte que el personaje ha prolongado su vida:

La continuidad de lo popular en la tradición oral se comprueba en la supervivencia de textos. Si seguimos el hilo conductor de "El Chuchumbé", nos encontramos en pleno siglo XX una copla que estrecha los siglos entre el son perseguido por la Inquisición y un juego infantil. Esa copla, como materia tradicional, ha sido adaptada a las nuevas realidades por ello se puede afirmar que es una supervivencia parcial de aquella incluida en el baile dieciochesco. El juego de niños al que me refiero se llama: "Estaba la muerte sentada":

Estaba la Media Muerte
sentada en un taburete
los muchachos de traviesos
le quitaron el bonete
(2001: 273).

Se trata de un juego, como la misma Masera explica, procedente de una temprana recopilación de Mendoza cuyo informante pudo haberla aprendido en los últimos años del siglo XIX pero que mantuvo su vigencia hasta el primer tercio del XX.²⁵

Es precisamente la otra estrofa del baile prohibido que traigo a colación en este trabajo pues mantiene su vigencia mediante su refuncionalización en un, ya viejo, juego de palmas en el que la muerte, con escasas variantes, permanece —escribiendo en su escritorio— desde hace cincuenta años o más en México y en otras comunidades de habla hispana:

Estaba la muerte un día dibidibididi
sentada en su escritorio dobodobodo
pidiendo papel y lápiz dibidibidi
para escribirle al diablo dobodobodo
el diablo le contestó que sí que sí que sí

25 De acuerdo con lo señalado por Mendoza, [las coplas] "las utilizan los muchachos para divertirse satirizándose entre sí; al son de ellas brincan y giran alrededor de aquél que consideran la Media Muerte, al que le tiran de la ropa, le tocan con varitas o simplemente bailan alrededor de él" (1951: 84-85). Las referencias cronológicas las deduzco de la edad del informante y la fecha de recolección: 60 años y 1939, respectivamente.

y luego mejor que no que no que no que no
la muerte murió de flaca dibidibidi
y el diablo de sarampión bodobodo.²⁶

Y de la muerte escribiendo mensajes al temido destinatario, sea el diablo o el lobo, pasamos a la figura del viajero incesante: el marinero con toda la carga tradicional que lleva al embarcar y cuya sed de aventuras se ve concluida en la imaginación infantil:

Marinero que se fue a la mar y mar y mar
para ver qué podía ver y ver y ver
y lo único que pudo ver y ver y ver
fue el fondo de la mar y mar y mar.

Con un sutil naufragio fatal que se repite y repite cada vez más rápido hasta que las palmas de las niñas se cansan de golpear. Es quizás, este, uno de los juegos de palmas más fáciles de aprender; por su brevedad y porque solo participan dos jugadores pasa a ser del repertorio de los principiantes. La complejidad que puede llegar a tener este tipo de retahílas combinadas con las palmadas de cuatro jugadores y una serie de gestos y mímicas relacionadas con el contenido de cada verso puede ser enorme. De ahí que sea difícil describir acertadamente el modo de ejecución de este tipo de juegos. Veamos dos versiones de un mismo texto o juego: una versión potosina titulada *Don pancho y su barriga*²⁷ y, otra, argentina, llamada *El verdugo Sancho Panza*:²⁸

26 En otras versiones aparece el lobo sustituyendo al diablo. Además, esta retahíla nos remite, inevitablemente, a otra canción infantil con reminiscencias de Danza de la Muerte, que Gloria Chicote consigna como un juego de palmas titulado: “Los esqueletos salen de su tumba” (1998: 60-61) y que en México —cómo iba a ser de otra manera— se llama: “Las calaveras salen de su tumba”, y que funciona aún como canción acompañada de baile y mímica. Relacionada con este canto recuerdo una anécdota de hace unos años en una plaza del centro histórico de San Luis Potosí: el canta-autor y escritor de literatura infantil Luis María Pescetti estaba rodeado de niños cantando parte de su repertorio; los involucraba en canciones alegres y simpáticas, algunas de su autoría y otras del acervo infantil argentino. Cuando preguntó si sabían la de “Los esqueletos” dijeron que no y al iniciar él, los niños se pusieron de pie al identificar la canción y entonaron alegremente: “Cuando las calaveras salen...”; el cantante asumió de inmediato la variante mexicana. Informaron [“Estaba la muerte un día...”]: Nayelli Jiménez, Roxana Rivas Huerta, Consuelo Heredia Jiménez y Alba Sánchez Díaz, 11 años, estudiantes de 6° primaria. Recogieron: Martha Isabel Ramírez González, Luis Alberto Arellano, Daniel Inkingari Ayala, Dayna Díaz Uribe, Trabajo de campo del Doctorado en Literatura Hispánica de El Colegio de San Luis, 21 de octubre de 2012, Ciudad del Maíz, San Luis Potosí.

27 Informaron: Camila Ruíz Carreón, Sandra García Pineda, Guadalupe Gámez Pérez, Isairis Ortiz Trejo (niñas de 10 años); Itzel Martínez Reyes, Vanya Álvarez Pineda (niñas de 11 años). Recogieron: Salvador García Rodríguez y Roberto Rivelino García Baeza. Trabajo de campo de la Maestría en Literatura Hispanoamericana, de El Colegio de San Luis, 7 de mayo de 2010, en Guadalcázar, San Luis Potosí.

28 Procede de la Provincia de Entre Ríos, Argentina. Recopilada por Gloria Chicote y un equipo de colaboradores

Don Pancho y su barriga riga, riga (señalan un gran abdomen),
 mató a su mujer *puj, puj* (dedos como pistola y onomatopeya del disparo),
 por falta de dinero, nero, nero (mueven índice y pulgar indicando dinero),
 por falta de un café *glu, glu* (onomatopeya y ademán de que beben).
 El café tenía una mosca, mosca, mosca (gesto de asco),
 la mosca tenía una casa, casa, casa (hacen un tejado con las manos en punta),
 la casa tenía una vía, vía, vía (con ambas manos señalan como un camino),
 por donde pasaba el tren *chu, chu* (onomatopeya del silbato del tren),
 el tren tenía una chica, chica, chica (adoptan una postura muy femenina),
 la chica tenía un bebé *juh ña!* (gesto de cargar en brazos a un bebé y llanto),
 El bebé se le cayó: *iboolas!* (ademán con las manos de algo que cae),
 la chica se desmayó: *iaaah!* (ademán de desvanecimiento),
 Don Pancho la levantó: *iuf!* (ademán de cargar algo),
 y la chica se enamoró (emiten un suspiro y ademán),
 El sábado se casaron (engarzan dos dedos),
 y el domingo se divorciaron (desengarzan dos dedos).

La versión potosina fue interpretada por cuatro ejecutantes que combinaban las palmadas con la jugadora de que tenían de frente y con las que tenían a los lados además de hacer la mímica requerida. La historia contada en la versión argentina es un poco más breve pero no por ello menos disparatada:

El verdugo Sancho Panza-za-za
 ha matado a su mujer-jer-jer
 como no tenía dinero-ero-ero
 para ir al café-fe-fe.
 En el café había una moza-za-za,
 en la moza había una casa-sa-sa
 en la casa había una vía-vía-vía,
 en la vía pasa el tren chu-chu-chu,
 en el tren iba un loro-oro-oro
 y el loro repetía-ía-ía
 Viva Sancho Panza y su mujer-jer-jer.

durante trabajos de encuesta en escuelas rurales de la provincia mencionada en mayo de 1993; versión publicada en Chicote, 1998: 59.

Cito la explicación que da Gloria Chicote:

El poema es cantado como sostén rítmico de un juego que se realiza entre dos niñas: las niñas se paran una frente a la otra y hacen movimientos de palmas derechas y cruzadas mientras cantan la canción; paralelamente efectúan ambas la gesticulación de las palabras a las que hacen referencia: mujer (indicación de curvas), dinero (chasquido de dedos), panza (señalando el abdomen), vía (zigzagado con las manos), café (gesto de beber algo), moza (indicación de curvas igual que “mujer”), loro (señalando la lengua en movimiento) (1998: 59).

Deduzco que ninguna de las dos explicaciones acierta completamente a describir con palabras la ejecución del juego pero dan una idea de su complejidad. Las analogías y los versos en común nos invitan a buscar versiones más antiguas del texto o de algún fragmento que nos ayude a entender por qué, con casi veinte años de diferencia en las recolecciones y a miles de kilómetros de distancia, se conservan el crimen, el café, la casa, el tren, la chica (moza) y el pronunciado abdomen del asesino.

Los juegos de palmas son realmente un reto a la coordinación, a la agilidad física y mental,²⁹ al sentido del ritmo y al goce de la sonoridad de las palabras. Y si otros géneros de la lírica infantil han perdido fuerza en tanto formas, el juego de palmas mantiene gran vitalidad. Su extensa variedad dificulta su estudio, pero habría que hacerlo pues, como señala García Baeza:

Por el material recogido en trabajo de campo,³⁰ se advierte que en la actualidad, los juegos de palmas son los que más se juegan y recuerdan. Esto se debe a que no sólo el aspecto musical ayuda a la conservación de un texto sino que interviene un movimiento que se relaciona con la palabra y auxilia la memoria. [...] [los juegos de palmas se convierten en] la forma literaria-musical más propicia para albergar textos que pierden vigencia en su forma original y se refuncionalizan al cobrar una nueva forma de vida (2012: 129-130).

29 Hay varios juegos en los que la dificultad consiste en omitir un número mientras se continua el juego de combinación de palmas por ejemplo: “Abajo de mi casa / hay un perro muerto / el que diga cuatro / se lo comerá: uno, dos, tres, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, quince, etc...”. Recogió: Rivelino García Baeza, el 21 de mayo de 2011, en San José Iturbide, Guanajuato.

30 La recopilación de García Baeza no se limitó a juegos de palmas sino a todo ejemplo de lírica infantil y es notable la variedad recogida de juegos de palmas. Para su tesis de maestría presentó 17 textos con 31 versiones, sin tomar en cuenta otras de recopilaciones anteriores.

Este cambio de forma de vida de algunos versos o textos completos³¹ no es exclusivo de México, en todo el ámbito hispánico hay pruebas de ello y, muy posiblemente, exista un proceso similar en los repertorios infantiles de muy diversas culturas.

Los modos de transmisión

Antes de concluir me detengo, brevemente, para anotar algunos aspectos en torno a los modos de transmisión de la lírica infantil actual. Primero, no obstante la expansión de su uso y la accesibilidad a medios tecnológicos, considero que la mayor parte de la lírica infantil se transmite por vía oral de manera muy similar a como ocurría hace treinta, cuarenta o más años. La diferencia estriba en cómo están compuestas y cómo funcionan las comunidades infantiles en el México contemporáneo. En este sentido, habría que tomar en cuenta que en las poblaciones muy pequeñas³² el núcleo de niños es el mismo en la plaza que en la escuela; en poblaciones más grandes, los niños asisten a distintas escuelas y participan en actividades extra escolares que van desde grupos religiosos hasta organizaciones de tipo deportivo; en esos casos, los niños suelen pertenecer a distintos grupos o “comunidades infantiles”, pero están en estrecha relación: lo que aprenden en un grupo lo trasladan al otro. No obstante la diversidad de grupos y núcleos infantiles que puede haber, la comunidad infantil más estable es la escuela. Ahí los niños, generalmente los más grandes, sirven de transmisores de aquellos juegos y canciones aprendidos en sus otros grupos. Entonces, tenemos una transmisión oral de un repertorio infantil que procede de varios núcleos o grupos de niños, y que en mayor o menor medida se pone en común en la escuela, siendo los niños sus principales transmisores y receptores.

Otro transmisor innegable en la escuela es el maestro o maestra.³³ Ellos son quienes enseñan versiones extraídas de su acervo personal o de materiales didácticos de apoyo como los que señalamos al principio del trabajo, los niños —en su papel de alumnos— los aprenderán y, si son de su agrado, se apropiarán de las

31 Por ejemplo, Pelegrín señala la pervivencia de *La Catalinita (Las señas del esposo)*, en Argentina, mediante el juego de palmas (2001b:80).

32 Por establecer ciertos parámetros, todas aquellas menores a tres o cinco mil habitantes. También hay que considerar que la infraestructura de México, en algunas ciudades pequeñas, responde más bien a la de pueblo grande —si así se puede decir— ya que carecen de facilidades tecnológicas; por ejemplo, en 2010, Guadalcázar, cabecera municipal a solo 80 kms de la capital del estado, tenía un mínimo de conexión a Internet, y no llegaba señal para ningún teléfono celular; no por ello sus habitantes desconocían la red ni los celulares pero no formaban parte de sus herramientas comunes pues seguía habiendo, en la plaza, un local con un teléfono de tiempo y costo; y otro local con un par de computadoras donde era terriblemente lento navegar por la Internet. En los últimos años, en las oficinas municipales y en algunas escuelas, suele haber computadoras pero no en las viviendas particulares.

33 Y los dirigentes o líderes en los grupos de actividades extraescolares.

versiones insertándolas en su repertorio y haciéndolas susceptibles de variación.³⁴ Esta relación con la difusión electrónica tiene ciertas ventajas frente a la difusión meramente impresa como ocurrió durante más de dos décadas —entre 1972 y 1995— con los libros de texto de “Lectura” de la escuela primaria, que incluían versiones de algunos romances infantiles y los maestros solían pedir su memorización; en el mejor de los casos, los niños memorizaban el texto como un poema desconociendo, muchas veces, que su existencia estaba vinculada a una melodía o a un juego³⁵ y muy probablemente, por esa misma razón, la difusión no sirvió de refuerzo a la conservación de dichos temas en el acervo de la niñez mexicana ya que en este ámbito, la música y el juego son tan importantes como las palabras del texto, y si la melodía se pierde, los versos se olvidan. De ahí que esta transmisión oral-auditiva-electrónica (apoyo en fonogramas, casetes, discos compactos y otros soportes como los que incorporaron a sus solapas libros como *Naranja dulce...* y *Así cantan y juegan en la huasteca*, entre otros) fuera de especial importancia para la posible integración de algunos textos en el repertorio del ámbito infantil.

Finalmente, el modo de transmisión oral-visual electrónico anclado en los videos de la Internet y en la televisión. Sería absurdo negar la influencia de estos medios pero también lo es adjudicarles el exterminio de la lírica infantil tradicional; en primer lugar, porque no hay tal extinción y, en segundo, porque contrario a lo imaginado estos medios han servido, también, para transmitir y difundir un repertorio. Así lo muestran los ejemplos que ya he mencionado y otros como la variedad de páginas de la Internet y *blogs* que existen en el mundo hispano de Estados Unidos en los que se fomenta incorporar a esos soportes de las redes, juegos y canciones para niños en español; posiblemente, con fines de identidad cultural pero que traen como resultado la elaboración de repertorios electrónicos de versiones de muy diversas procedencias y que no cierran sino abren una tradición.³⁶

34 De alguna manera, estos elementos fijan y “globalizan” las versiones evitando su proceso tradicional de variación y unificando una versión para cientos de comunidades infantiles; sin embargo, creo que debido a la creatividad permanente e inaudita de los niños, el proceso de variación se retoma una vez aceptado el texto. De no ser así, resulta difícil explicar cómo es que juegos, canciones y retahílas vigentes tengan versiones en comunidades hispanas de Estados Unidos, en la República Dominicana, en muchas localidades mexicanas y en pequeños pueblos de Castilla (Marco Tello 2001: 94) como ocurre con un juego de palmas que dice en una de las versiones mexicanas: “Mama meme / toco la sinfónica / cibicibi casi casi / todo marcha bien, bien. / La papilla del bebé / sabe a tutifrutí; / cómo la prefiere usted: / con azúcar o café”, y que tiene múltiples variantes en las distintas localidades donde se han recogido o publicado sus versiones electrónicas en páginas de la Internet.

35 Recuerdo los ejemplos de *Estaba el señor don Gato*, *Hilitos de oro*, *La doncella guerrera* y *Las señas del esposo* (la versión que inicia con: “Soldadito, soldadito, ¿de la guerra viene usted?”). Los libros de texto gratuitos son obligatorios en todas las escuelas del país, públicas y privadas, por lo que el 90% de los niños escolarizados tenía a su alcance dichos textos. Salvo los dos primeros ejemplos que ya formaban parte del acervo, los niños no incorporaron los romances a su acervo.

36 Por ejemplo, el juego de palmas “Cuando era niña”, “Cuando era niña, niña, niña, / me pegaban, me pegaban, me pegaban” y los finales: “Cuando era polvo, polvo, polvo, / me barrian, me barrian, me barrian” presenta variantes recogidas en la tradición oral de San Luis Potosí pues se agrega al inicio de tan breve autobiografía:

Comentarios finales

Después de estas páginas solo tengo una conclusión: la lírica tradicional infantil tiene amplia vigencia en México y casi doy por supuesto lo mismo en otros contextos del mundo hispánico pues el niño ha sido capaz de conservar y variar géneros, formas, letras y melodías con tal de conseguir su voluntad: seguir jugando.

El problema surge a partir de esa conclusión pues solo son preguntas que tendremos que ir respondiendo: ¿es válido hablar de literatura o lírica “tradicional” con estos procesos?; ¿tiene caso pensar en versiones relacionadas con regiones o localidades si en realidad el acervo se ubica en un espacio virtual y “globalizado”? Dada la velocidad con que se suceden los cambios entre una generación y otra, digamos del repertorio infantil de los padres al repertorio infantil de los hijos, ¿sigue siendo válido estudiar versiones recogidas de informantes adultos o es menester limitar las recolecciones a voces de niños?, entre muchas otras preguntas y problemáticas que se encadenan cual retahílas con y sin sentido para el investigador.

Se trata, sin duda, de un repertorio en perpetua recreación y adaptación; con versiones muy afortunadas y versiones carentes de todo sentido rítmico y literario cuya vida —seguramente— será más breve. Un acervo que parece privilegiar, por el momento, ciertos géneros; un acervo cuyos textos nos pueden parecer que han perdido valor estético frente al repertorio que estamos acostumbrados a estudiar y que estuvimos acostumbrados a jugar, pero que es el que hay. Y como diría Margit Frenk —hace más de cuarenta años— a propósito de si un texto completo se corrompía en boca de los niños al hacerlo parte de su acervo: “Puede ser que así sea, en efecto, pero lo que importa es la realidad actual y viva de esas rimas infantiles: así las cantan y no de otra manera. Por algo es”. (1973: 11). Habrá que estudiar con mayor recurrencia el acervo de los niños; advertir los elementos que se han conservado durante siglos, los que se han incorporado y el balance de los modos de transmisión que, estoy segura, se hallan lejos del papel pero cerca de la voz.

“Cuando era *baby, baby* / me arrullaban, me arrullaban, me arrullaban” y, al final, unos versos que aluden a una suerte de reencarnaciones divinas: “Cuando era ángel, ángel / aleteaba, aleteaba, aleteaba; / cuando era diablo / picoteaba, picoteaba, picoteaba”. Versos parecidos a los potosinos se recogen también en Guanajuato y otras regiones del país.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTINI, Claudia, 2005. "Divertir e instruir. Revistas infantiles del siglo XIX mexicano" en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II: Publicaciones periódicas y otros impresos*. México: UNAM, 171-182.
- ALATORRE, Antonio, 1973. "De folklore infantil", *Artes de México*, 162, 35-46.
- CAMPOS, Rubén M., 1928. *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: Talleres Gráficos de la Nación / Secretaría de Educación Pública.
- CHICOTE, Gloria B., 1998. "El cancionero infantil: canto, juego y posible percepción del mundo", *Estudos de Literatura Oral. ELO*, 4, 55-64. Versión electrónica: Repositório Institucional Universidade do Algarve (Portugal): <http://hdl.handle.net/10400.1/2016>
- _____, 2008. "Los estudios romancísticos del siglo XXI: un objeto evanescente", *Revista destiempo*, 15, 130-137.
- DÍAZ VIANA, Luis, 2001. "Los escenarios culturales de la sobre modernidad: El folklore de los niños y los medios de comunicación de masas" en Luis Díaz G. Viana, Pilar Marco Tello y Matilde Olarte Martínez, *Juego de niños. Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural*, vol. II. Guipuzkoa: Sendoa, 11-41.
- FRENK, Margit, 1973. "El folklore Poético de los niños mexicanos", *Artes de México*, 162, 5-30.
- GARCÍA BAEZA, Roberto Rivelino, 2012. "La Lírica tradicional infantil de México: letra y música". Tesis de Maestría en Literatura hispanoamericana. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, [México].
- LIS, Leandro, 1934. *El cancionero de la escuela y del hogar*, 2 vols. México: E. M. Herrero.
- MARCO TELLO, Pilar, 2001. "La influencia del entorno cultural en las expresiones infantiles" en Luis Díaz G. Viana, Pilar Marco Tello y Matilde Olarte Martínez, *Juego de niños. Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural*, vol. II, Guipuzkoa: Sendoa, 43-160.
- MASERA, Mariana, 2000. "El Nuevo Mundo y el Viejo Mundo en la canción tradicional mexicana: del villancico a la copla", *Acta poética*, 21, 255-277.

- MENDOZA, Vicente T., 1939. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, pról. de Jesús C. Romero. México: UNAM.
- _____, 1951. *Lírica infantil de México*, pról. Luis Santullano. *Lecturas Mexicanas*, 26. México: FCE [2ª ed. 1984].
- MONCADA GARCÍA, Francisco, 1974. *Juegos infantiles tradicionales*. México: Framong.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, 2001. "Sobre el concepto de 'cancionero infantil' y sus transformaciones" en Luis Díaz G. Viana, Pilar Marco Tello y Matilde Olarte Martínez. *Juego de niños. Canto e imágenes en los procesos de aprendizaje cultural*, vol. II. Guipuzkoa: Sendoa, 163-208.
- PELIGRÍN, Ana, 1984. *Cada cual atiende a su juego. De tradición oral y literatura*. Madrid: Cincel.
- _____, 2001. "Retahílas burlescas en la poesía oral. Textos y contextos" en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.) *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 519-530.
- _____, 2001b. "Romances del repertorio infantil en América", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 81, 69-95.
- SCHEFFLER, Lilian, 1982. *Marinero que se fue a la mar (juegos y entrenamientos de los niños de México)*. México: Premiá.
- TOUSSAINT, Manuel, 1927. "Folklore histórico: la canción de Mamburú", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, 1, 100-104.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio, 1925. *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, 2 vols., pról. C. Ceballos. México: S.e.
- YAÑEZ, Agustín, 1941. *Flor de juegos antiguos*. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes, 2001. "De tin marín de do pingüé: lírica tradicional infantil en San Luis Potosí" en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.) *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 337-344.

El cancionero popular infantil en el aula de ELSE

Una propuesta metodológica para los niveles iniciales de aprendizaje del español como lengua extranjera

CECILIA NATOLI

Universidad Nacional de La Plata

IdHICS - CONICET

La importancia de incorporar la literatura a la enseñanza de lenguas extranjeras

La literatura ha estado por mucho tiempo dejada de lado a la hora de enseñar lenguas extranjeras. Pasó de estar en un pedestal hegemónico en los métodos tradicionales —que tomaban este tipo de textos como modelos de lengua a seguir y por ello se los traducían— a quedar relegada a un segundo o tercer plano, en el que la literatura subsistió para ser empleada en los niveles avanzados de lengua como un complemento al final de una unidad de trabajo o, directamente, se la extrajo de los materiales de estudio. Se aducen varias razones para justificar este desplazamiento o supresión de los textos literarios: que son textos difíciles; que la lengua utilizada no se la encuentra en las situaciones de comunicación reales y cotidianas, ya que es artificial, poco natural y por lo tanto no representa un modelo válido a seguir para los estudiantes de una lengua extranjera; por otra parte, se alega que tampoco se adecua a las necesidades de los alumnos que se vinculan con otros tipos de textos académicos, científicos y técnicos, con fines más pragmáticos que los que aparentemente pueden aportar los textos literarios. Afortunadamente, hace algunos años, comenzó a reivindicarse la utilización de literatura en las planificaciones didácticas de la enseñanza de lenguas extranjeras, a través de actividades que partiendo del texto literario permiten trabajar de forma integrada una amplia variedad de aspectos de la lengua y de la cultura meta.

Por nuestra parte, consideramos que es importante incluir la literatura en el aula de ELSE¹ ya que brinda al estudiante de una lengua extranjera un material

¹ Español Lengua Segunda o Extranjera (ELSE).

auténtico que aglutina una riqueza excepcional puesto que: ofrece amplios contenidos culturales propios del contexto social en el que se desarrolla la lengua meta que se está adquiriendo, posibilitando de este modo la interculturalidad; es fuente de ejemplos gramaticales y da cuenta de diferentes usos de la lengua, fomentando la reflexión lingüística (McKay, 1982); acoge varios registros y variedades de la lengua que pueden explotarse en clase; permite una multiplicidad de interpretaciones y favorece el desarrollo de la competencia comunicativa en nuestros alumnos (Lobron & Seleman, 2007). A su vez, la literatura otorga un *input* de lengua que permite al estudiante desarrollar, a través de actividades adecuadas, las cuatro destrezas lingüísticas (comprensión lectora y auditiva y producción escrita y oral). Al trabajar con literatura los alumnos van ampliando su competencia lectora, entendida como parte integral de su competencia comunicativa y experimentan el goce estético que permite este tipo de textos (Fernández, 1991; Albaladejo García, 2004 y 2007; Martínez Sallés, 1999).

Coincidimos con Gargiulo (2008), Martínez Sallés (1999) y Sanz Pastor (2007) en que un nivel inicial de *competencia lingüística* de los alumnos no es un impedimento para que puedan abordar el aprendizaje del español sirviéndose de textos literarios. La *competencia literaria*, enfocada hacia el perfeccionamiento de las *competencias lectora y cultural*, puede ir desarrollándose de forma paralela a la *competencia lingüística*, para que el alumno pueda alcanzar en el menor tiempo posible una *competencia comunicativa* que le permita interactuar con hablantes nativos y lograr un mejor manejo de la lengua meta.

Sostenemos que la literatura puede ser empleada desde los primeros niveles de aprendizaje de una lengua extranjera y que ello puede implementarse a través de la correcta selección de los textos literarios como de las actividades a desarrollar. En los niveles iniciales se puede trabajar con textos más breves como poemas, microcuentos, cuentos, fragmentos de novelas o de obras de teatro; y, a medida que el nivel de lengua sea mayor, se pueden abordar textos cada vez más extensos y con una complejidad lingüística mayor. Varios estudiosos del tema sostienen que la complejidad no está tanto en el texto literario sino en el tipo de actividades que se proponen para su análisis, las cuales permitirían acceder a diferentes niveles de comprensión de un mismo texto. Sanz Pastor (2007) comenta que:

Si se parte del principio comunicativo de que la dificultad reside en la tarea y no en el texto —un principio que asume la interacción comunicativa entre texto y lector, del mismo modo que asume que el docente es un mediador en ese proceso

de interacción—, el argumento (de que hay que evitar el uso de textos literarios en el contexto del aula por su dificultad) queda invalidado (...) (Sanz Pastor, 2007: 349).

Más allá de esta consideración, opinamos que hay textos literarios que presentan una naturaleza mucho más compleja que otros y que, por lo tanto, el docente debe presentar unos textos y no otros a sus alumnos, de acuerdo a su nivel de conocimiento. Por estas razones, suele ser más productivo recurrir a obras de escritura contemporánea.

Creemos que, si bien muchos estudiantes se presentan reacios ante las obras de literatura, la exposición a las mismas y su tratamiento con actividades que posean metas claras puede incentivar a los alumnos a la lectura e incluso despertarles un interés que no hubieran desarrollado en su lengua materna. Nos parece iluminadora la frase que Nuttall enuncia al respecto:

La mejor manera de mejorar su conocimiento de una lengua extranjera es ir y vivir entre sus hablantes. La siguiente mejor manera es leer extensivamente en dicha lengua (Nuttall, 1982: 168).²

El desarrollo de la *competencia literaria* en los alumnos es de suma importancia para lograr que alcancen un manejo cabal de la cultura que están aprendiendo, ya que si conseguimos generarles el gusto por la lectura, obtendremos lectores independientes que continuarán incrementando sus conocimientos culturales a través de los libros, descartando el hecho de que la literatura no solo mejora las habilidades comunicativas de nuestros alumnos, pues deja un *input* cultural y social y un *input* de lengua, sino que los enriquece como personas.

Si el docente aspira a formar lectores independientes y autónomos (Bélières, 1997), debe considerar que hay un camino que recorrer para llegar a tal meta, y él es quien debe guiar a sus alumnos en la evolución que les permita pasar, de forma natural y espontánea, del objetivo impuesto desde afuera de leer con el fin de resolver una actividad al objetivo personal de leer por placer.

2 La traducción es nuestra. Cita original: “The best way to improve your knowledge of a foreign language is to go and live among its speakers. The next best way is to read extensively in it.” En: Nuttall, C. (1982). *Teaching Reading Skills in a Foreign Language*. London: Heinemann Educational Books.

La inclusión de poemas tradicionales en los niveles iniciales de enseñanza de español como lengua extranjera

En línea con lo planteado, presentamos en este trabajo un conjunto de actividades para explotar una selección de poemas tradicionales argentinos extraídos de la *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias* (1940). Estas actividades están diseñadas de acuerdo a los supuestos planteados por las metodologías del “Enfoque Comunicativo” y del “Enfoque por tareas”. La elección de este material literario se debe a que estos poemas, muchos de los cuales provienen de la tradición hispánica, arraigaron en la cultura argentina a través de la institucionalización que se hizo de los mismos, producto de su inclusión en el *currículum* de las escuelas primarias y secundarias a mediados del siglo XX, con el propósito de ayudar a construir una identidad argentina que concordara con el imaginario hispano-criollo y que se impusiera de forma homogeneizadora a las heterogéneas costumbres extranjeras que invadieron el territorio a través de las inmigraciones de fines del siglo XIX y principios del siglo XX; construcción identitaria que fue efectiva dado que estos poemas siguen vigentes en el ámbito escolar hasta hoy en día (Chicote, 2013). Razón por la cual, creemos que su inclusión en el aula de ELSE se torna relevante para que el alumno extranjero acceda a otro sector de nuestra cultura.

Chicote (2013), haciendo referencia a los poemas compilados en este libro afirma:

Todos estos poemas pertenecientes al acervo tradicional hispánico formaron parte de un proyecto pedagógico institucional que consistió en recolectarlos en su ámbito natural de circulación y fomentar su recuerdo a través de su inclusión en libros de textos de la escuela primaria y secundaria con el propósito de fortalecer la construcción de una identidad argentina que respondiera al imaginario hispano-criollo. Este objetivo se cumplió con creces ya que los relevamientos efectuados en las últimas décadas dan cuenta de la vigencia de los mismos cantos en los espacios escolares.

Por la razón de que estos textos que hemos tenido en cuenta perviven en el acervo cultural argentino y son transmitidos a niños e infantes no solo en el ámbito escolar sino también de padres y abuelos a hijos, creemos que pueden ser incluidos en el aula de español y funcionar como un disparador que vincule las culturas de origen de nuestros alumnos con la cultura meta de la lengua que están adquiriendo.

Propuesta pedagógica para el aula de ELSE para nivel inicial de competencia lingüística (A1)

Seleccionamos para este trabajo dos rondas infantiles que fueron compiladas en la *Antología folklórica argentina* (1940) y que tienen mucha vigencia hasta hoy en día. Este tipo de textos breves permite que el alumno lea el texto de forma completa en clase y trabaje distintos aspectos de la lengua, así como cuestiones literarias, discursivas e interculturales:

Oficios y profesiones

I.a. Escucha la siguiente ronda tradicional e identifica cuáles son los dos oficios que se le pretenden asignar a una muchacha.

I.b. Lee el siguiente poema tradicional e identifica otros oficios que se le ofrecen a los padres de la joven: BUENOS DÍAS, SU SEÑORÍA

—¡Buenos días, su señoría!
mantantiru lirolá.

—¿Qué quería su señoría?
mantantiru lirolá.

—Yo quería una de sus hijas,
mantantiru lirolá.

—¿A cuál de ellas la quería?
mantantiru lirolá.

—Yo quería a “N.N” (“Teresita”, “a esta
niña”, “a la más bonita”)
mantantiru lirolá.

—¿Qué oficio le pondremos?
mantantiru lirolá.

—La pondremos de costurera,
mantantiru lirolá.

—Ese oficio no le agrada,
mantantiru lirolá.

—La pondremos de cocinera,
mantantiru lirolá.

—Ese oficio no le agrada,
mantantiru lirolá.

—La pondremos de
planchadora,
mantantiru lirolá.

—Ese oficio no le agrada,
mantantiru lirolá.

—La pondremos de zurcidora,
mantantiru lirolá.

—Ese oficio sí le agrada,
mantantiru lirolá

(*Antología folklórica argentina*,
1940, Kraft, Buenos Aires).

I.c. *Sirvienta, pianista, costurera, cocinera, planchadora, zurcidora, maestra, profesora, jardinera, artista, pintora, lavandera, lava platos...* Son oficios tan tradicionales como esta ronda folclórica. ¿Conoces otros oficios que tradicionalmente eran asignados a las mujeres?

1.d. ¿Qué oficios eran tradicionalmente elegidos por los hombres?

1.e. ¿En tu país, qué oficios y profesiones pueden ser elegidos en la actualidad tanto por hombres como por mujeres?

1.f. ¿Existen trabajos que solo pueden ser ejercidos por hombres o por mujeres? ¿Cuáles se te ocurren? ¿Por qué te parece que así es o debe ser?

1.g. Canta con tus compañeros de clase la ronda que escuchaste y leíste incluyendo profesiones modernas, pueden hacer uso de las que se detallan en el cuadro de aquí abajo y todas las que deseen agregar. ¡Que cada alumno vaya sumando una profesión a medida que avanza la ronda!

médica – abogada – enfermera – contadora – geóloga – cocinera – analista de sistemas – científica – comerciante – empresaria – dentista – arquitecta – farmacéutica – veterinaria – mucama – estudiante – secretaria – empleada – encargada de limpieza – camarera – profesora – maestra – azafata – chofer – ama de casa – bióloga – dibujante – ingeniera – modelo – cirujana – doctora – albañil – ebanista – astronauta – piloto – bombero – presidente – cantante
--

1.h. Forma el masculino de cada una de las profesiones y oficios del cuadro del ejercicio anterior. ¡Verás que en algunos casos se utiliza la misma palabra y en otros no hay opción en masculino o es una palabra totalmente distinta!

(Respuesta: *dentista, analista de sistemas, comerciante, estudiante, chofer, dibujante, modelo, albañil, ebanista, astronauta, piloto, bombero, presidente, cantante*) (*mucama, ama de casa*) (*camarera/mozo, azafata/auxiliar*)

2. Une con una línea para formar oraciones coherentes que concuerden en género y número:

Yo	es	ama de casa.
Juan	soy	estudiante de español.
Mi mamá	son	ingenieros.
Paula y yo	son	arquitectos.
Mi abuela	somos	abogados.
Mis hermanos	sos	profesora de español.
Ustedes	es	doctora.
Vos	es	contador.

3. ¿Conoces alguna canción tradicional de tu país en la que se mencionen oficios o profesiones? ¿Qué tipo de ocupaciones son? ¿Encontrás alguna similitud con esta ronda?

4. Con tu compañero, construyan diálogos sobre los distintos oficios y profesiones que aparecen en las siguientes imágenes:



– ¿Qué hace usted? – ¿Qué haces? – ¿A qué se dedica usted? – ¿A qué te dedicas?

– Soy bibliotecaria – Soy enfermera – Soy dentista – Soy doctor



Costurera



Fotógrafo



Mecánico



Maestra



Cocinero



Cerrajero



Cartero



Chofer/camionero



Carpintero



Mozo



Bombero



Barrendero



Arquitecto

5.a. Escucha y lee la siguientes rondas folclóricas llamadas *Arroz con leche* y *Yo soy la viudita* y comenta qué cosas eran tradicionalmente importantes que supiera hacer una señorita para ser digna de casarse:

Arroz con leche
Arroz con leche,
me quiero casar
con una señorita
de San Nicolás,
que sepa coser,
que sepa bordar,
que sepa abrir la puerta
para ir a jugar.

Yo soy la viudita
Yo soy la viudita
del barrio del rey,
me quiero casar
y no sé con quién.
—Pues, ¿siendo tan bella,
no encuentra con quién?
Que aquí tiene cien.
—Con ésta, sí,
con ésta, no,
con esta señorita
me caso yo.
(*Antología folklórica argentina*,
1940, Kraft, Buenos Aires).

5.b. Elige de las siguientes actividades... ¿qué cosas te parecen importantes que sepa hacer una mujer para que sea interesante para ponerse de novios, casarse o formar pareja? ¿Por qué?

coser – bordar – tejer – limpiar – barrer – planchar – lavar – leer – estudiar – trabajar – investigar – cantar – pintar – bailar – reír – jugar – cuidar bien a los hijos



¡Hola! Me llamo Lionel Messi. Soy argentino, nací en la ciudad de Rosario. Tengo 26 años. Vivo en España. Soy jugador de fútbol. Juego como delantero en el Fútbol Club Barcelona, de la Primera División de España, y soy capitán de la selección de fútbol de Argentina.

6. ¡A presentarnos!

6.1. Escribe tu presentación personal respondiendo a las siguientes preguntas:

- ¿Cómo te llamas?
- ¿Cuántos años tienes?
- ¿Cuál es tu nacionalidad?
- ¿De dónde eres? (ciudad, país)
- ¿Cuál es tu dirección?
- ¿Cuál es tu número de teléfono?
- ¿A qué te dedicas? ¿Cuál es tu ocupación?
- ¿Qué te gusta hacer?

6.2. Hazle las mismas preguntas a tu compañero y escribe su presentación personal en un párrafo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. "Enfoque por tareas." Portada / Biblioteca / Tierra Abierta.
<http://www.tierradenadie.de/articulos/enfoqueportareas.htm> [24/05/2011 10:03:39 a.m.].
- ANÓNIMO, 1940. *Antología folklórica argentina para las escuelas primarias*. Buenos Aires: Kraft.
- ACQUARONI, Rosana, 2007. *Las palabras que no se lleva el viento: literatura y enseñanza de español como LE/L2*. Madrid: Santillana.
- ALBALADEJO GARCÍA, María Dolores, 2004. "Marco teórico para el uso de la literatura como instrumento didáctico en la clase de E/LE (I)", *Cuadernos Cervantes* núm. 7, septiembre, 37-43.
- _____, 2007. "Cómo llevar la literatura al aula de ELE: De la teoría a la práctica", *Revista Marco ELE*, núm. 5, 1-52.
<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/921/92100503.pdf>
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=92100503>
- BÉLIÈRES, P., 1997. "Leo. Luego aprendo. ¿Puede la literatura constituir una entrada a la lengua extranjera?", *Idiomanía*, núm. 57, abril 97: 14-17.
- CHICOTE, Gloria B., 2013. "El camino del sur: temas y géneros seculares en el cancionero popular infantil de la Argentina", en Pedro Cerrillo y César Sánchez Ortiz (coords.), *Presencia del cancionero infantil en la lírica hispánica*. Cuenca: Universidad Castilla-la Mancha, 249-264.
- COLLIE, J. y S. SLATER, 1987. *Literature in the Language Classroom*. Cambridge: CUP.
- FERNÁNDEZ, S., 1991. "Competencia lectora o la capacidad de hacerse con el mensaje de un texto", *Cable*, 7, 14-20.
- GARGIULO, S. B., 2008. "Literatura y TICs. Dos herramientas valiosas para estimular la producción oral y escrita", *Puertas Abiertas*. Diciembre, 2008, pp. 5-9.
- GRELLET, F., 1981. *Developing Reading Skills*. Cambridge: CUP.
- LLOBERA, M. (Comp.), 1999. *Competencia comunicativa. Documentos básicos en la enseñanza de lenguas extranjeras*. Madrid: Edelsa.

- LOBRON, A y R. SELEMAN, 2007. "The interdependence of social awareness and literacy instruction", *The Reading Teacher*, vol. 60, 528-537. <http://people.stfx.ca/aorr/538%20readings/The%20interdependence%20of%20social%20awareness%20and%20literacy%20instruction.pdf>
- MARTÍNEZ SALLÉS, Matilde, 1999. "Los retos pendientes en la didáctica de la literatura en ELE", *Mosaico 2*, Conserjería de Educación y Ciencia en Bélgica, Países Bajos y Dinamarca, 19- 22.
- MCKAY, S., 1982. "Literature in the ESL Classroom", *TESOL Quarterly*, 16 (4): 529-536.
- SANZ PASTOR, Marta, 2007. "El lugar de la literatura en la enseñanza del español: perspectivas y propuestas". *La enseñanza del español como lengua extranjera*. http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_06-07/pdf/ele_01.pdf

5. *Los autores*

Los autores

Ángel Luis Luján Atienza es doctor en Filología Hispánica, doctor de Didáctica de Literatura e Investigador de la Universidad de Castilla La-Mancha (Cuenca, España). Es autor de numerosos trabajos especializados sobre poesía española y poesía infantil. Contacto: angelluis.Lujan@uclm.es

Guadalupe Campos es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cuenta con una beca otorgada por dicha institución para la realización de su doctorado en Letras. Contacto: mgcampos@revistaluthor.com.ar

Carlos A. Carranza es licenciado en Letras por la UNAM. Realizó sus estudios de maestría en la misma Universidad, en el área de Literatura Española Medieval. Actualmente es director Académico del Instituto de Humanidades y Ciencias A.C.; además, participa en diversos programas de fomento a la lectura. Contacto: caralcar@gmail.com

Claudia Carranza es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alcalá y actualmente trabaja en el Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis A.C. en la línea de investigación de Literatura tradicional y popular del ámbito hispánico. Contacto: cvcarranza@gmail.com

Pedro C. Cerrillo es doctor en Filología Hispánica, catedrático de Didáctica de Literatura e investigador de la Universidad de Castilla La-Mancha (Cuenca, España). Director del CEPLI e investigador principal del Grupo LIEL. Autor de casi cuarenta monografías y ensayos, de diversas antologías poéticas y de varios poemarios para niños. Contacto: PedroCesar.Cerrillo@uclm.es

Gloria Chicote es doctora por Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora de Literatura Española de la Universidad Nacional de La Plata e Investigadora Principal del IdIHCS (Conicet-UNLP). Dirige *Olivar*. Revista de Literatura y Cultura Españolas. Contacto: gchicote@conicet.gov.ar

Gimena del Río es doctora en Filología Románica y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), y Experta en Investigación y Recuperación del Patrimonio Literario por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la lírica medieval, la edición de textos, y las Humanidades Digitales. Entre los proyectos que dirige y con los que colabora se destacan Diálogo Medieval y el Repertorio Digital de la Métrica Medieval Castellana (ReMetCa). Contacto: gdelrio@conicet.gov.ar

Camila de Oro es estudiante de Letras en la Universidad Nacional de La Plata, e investiga temas relacionados con manifestaciones populares y la figura de Robert Lehmann Nitsche. Contacto: camiladeoro@gmail.com

Ely di Croce es profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en las cátedras de Producción de Textos (Facultad de Bellas Artes) y de Literatura Española Medieval y Renacentista (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación). Es miembro del IdIHCS (Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales – UNLP/CONICET). Contacto: elyvdicroce@yahoo.com.ar

Santiago Disalvo es doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y profesor de Literatura Española Medieval y Renacentista en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP); investigador del CONICET en el IdIHCS, con temas de investigación sobre lírica e himnodia medieval y poesía mariana. Contacto: santiago.disalvo@gmail.com

Fabio Espósito es doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es investigador del CONICET y docente de la cátedra de Teoría de la Crítica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura argentina en revistas especializadas y es autor de *La emergencia de la novela en Argentina. La prensa, los lectores y la ciudad (1889-1890)* (2009). Contacto: fabioesposito09@gmail.com

María Cruz García de Enterría es doctora en Filología Románica por la Universidad Central de Barcelona (España). Profesora de Literatura Española de los Siglos de Oro, en la Universidad de Alcalá de Henares. Contacto: mcruzge@telefonica.net

Grissel Gómez Estrada es doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Contacto: gestrada149@gmail.com

Raúl Eduardo González es doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; profesor investigador de tiempo completo de la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y miembro del Comité de Redacción de la *Revista de Literaturas Populares*. Contacto: reglez@hotmail.com

Anastasia Krutitskaya es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, profesora de Literatura Virreinal de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia (UNAM). En 2013 obtuvo el Premio Internacional “Margit Frenk” a la investigación sobre tradiciones poéticas. Contacto: anastasia_krutitskaya@enesmorelia.unam.mx

Mariana Masera es doctora en Letras por la Universidad de Londres en el Queen Mary and Westfield, investigadora del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, profesora en el posgrado y la licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras, así como en la licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia de la UNAM. Forma parte del Comité de Redacción de la *Revista de Literaturas Populares* y de la *Revista Acta Poética*. Fundó el Congreso y la Sociedad de Lyra Mínima Oral. Contacto: marianamasera@yahoo.com.mx

Sue Meneses Eternod es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM y doctorante en Lingüística por El Colegio de México; actualmente es profesora de tiempo completo en la licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM, campus Morelia. Su interés principal es la lengua purépecha, sobre esta lengua ha trabajado temas sobre lexicografía, su enseñanza como L1 y L2, y su arte verbal. Contacto: suemeneseslike@gmail.com

María Teresa Miaja de la Peña es doctora en Letras Hispánicas por El Colegio de México y profesora de Literatura Española Medieval en la UNAM. Sus principales líneas de investigación son la literatura española medieval y la lírica de tradición oral. Contacto: mtmiaja@servidor.unam.mx

María Eduarda Mirande es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, profesora de Literatura Española de la Universidad Nacional de Jujuy e investigadora de la Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales (SECTER-UNJu). Dirige proyectos de investigación orientados a la literatura escrita y oral de la región NOA. Contacto: eduardamirande@gmail.com

Omar Morales Abril es musicólogo y director musical guatemalteco, es investigador del CENIDIM, del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, y director de La Capilla del Valle de la Asunción, ensamble musical guatemalteco enfocado en el estudio, recuperación y difusión de música iberoamericana de los siglos XVI a XVIII. Contacto: moralesabril@gmail.com

Cecilia Natoli es profesora y licenciada en Letras (UNLP) y especialista en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (UNLP). Fue becaria doctoral de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y del CONICET. Actualmente está concluyendo el doctorado en Letras (UNLP). Contacto: cenatoli@yahoo.com.ar

Pedro M. Piñero Ramírez es catedrático emérito jubilado de Literatura Española de la Universidad de Sevilla. Campos de investigación: Siglo de Oro, Literatura tradicional (Romancero y lírica popular). Director del Grupo Internacional de Investigación de Excelencia, La Obra Completa de Mateo Alemán. Contacto: ppinero@us.es

Pablo Rocca es profesor titular de Literatura Uruguaya y director del Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana de la FHCE (Universidad de la República, Uruguay). Investiga actualmente la relación entre las formas y sus medios, en especial la relación entre la poesía lírica rioplatense y sus mediadores (impresores, tipógrafos, etcétera). Contacto: pabloroccapesc@gmail.com

Carolina Sacristán Ramírez es clavecinista graduada del Conservatorio de Música de Vicenza (Italia) e historiadora del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realiza estudios de doctorado en la misma institución y disciplina con una beca otorgada por CONACYT. Colabora en trabajos de catalogación en el Archivo de Música de la Catedral de México. Contacto: caro.sacristan@comunidad.unam.mx

César Sánchez Ortiz es profesor ayudante de Didáctica de la Lengua y la Literatura en el Centro de Estudios para la Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (CEPLI) de la Universidad de Castilla La Mancha en Cuenca (España), centro del que además es Secretario Académico. Miembro del grupo LIEL (Literatura Infantil y Educación Literaria) de la mencionada universidad; muchas de sus publicaciones se pueden encuadrar en las áreas de Literatura Popular de Tradición Infantil, Promoción de la Lectura, e Historia y Crítica de la Literatura Infantil en España. Contacto: Cesar.SOrtiz@uclm.es

Norma Saura es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora de Literatura Española en la Universidad de Morón y dirige allí la carrera de Letras. Contacto: normasaura@hotmail.com

Verónica Stedile Luna es licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cuenta con una beca doctoral otorgada por el CONICET, para la realización del doctorado en Letras. Contacto: vroniksd@hotmail.com

Mercedes Zavala Gómez del Campo, doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es profesor-investigador en el Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis (San Luis Potosí, SLP). Sus investigaciones se centran en el estudio de la Literatura de tradición oral del noreste de México. Contacto: mzavala@colsan.edu.mx

AVISO LEGAL

Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares, coordinado por Gloria Chicote, Mariana Maserá y Verónica Stedile Luna fue publicado por la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.

La edición de un ejemplar (12.3 MB) fue preparada por el Área Editorial de la ENES, Unidad Morelia. Se utilizaron en la composición las familias tipográficas Californian FB y TypoUpright BT. La coordinación editorial estuvo a cargo de Cecilia López Ridaura, Raúl Casamadrid, Daniela Cadenas León y Maricruz Barrera Chávez. El diseño y formación fue realizado por Olimpia Guzmán Vanegas.

Primera edición electrónica en formato PDF: 30 de mayo de 2018.

D. R. © 2018. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES Unidad Morelia
Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,
C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN: 978-607-30-0454-1

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio sin autorización escrita de su legítimo titular de derechos.

Hecho en México



ESCUELA
NACIONAL
DE ESTUDIOS
SUPERIORES



UNIDAD MORELIA